

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

MARLUS PINHO OLIVEIRA SANTOS

PRESENÇA DO CORAÇÃO

(além-do)homem cordial na canção popular brasileira

Salvador

2019

MARLUS PINHO OLIVEIRA SANTOS

PRESENÇA DO CORAÇÃO

(além-do)homem cordial na canção popular brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade – Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Severino

Salvador

2019

Ficha Catalográfica elaborada pelo sistema de biblioteca da UFBA

Santos, Marlus Pinho Oliveira.

Presença do coração: (além-do) homem cordial na canção popular brasileira / Marlus Pinho

Oliveira Santos. - 2019.

493 f.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Severino.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e

Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2019.

1. Holanda, Sérgio Buarque de, 1902-1982. Raízes do Brasil 2. Brasil - Civilização
3. Música
Popular - Brasil - Análise, apreciação I. Severino, José Roberto II. Universidade
Federal da Bahia.
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

MARLUS PINHO OLIVEIRA SANTOS

PRESENÇA DO CORAÇÃO

(além-do)homem cordial na canção popular brasileira

Dissertação apresentada no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade – Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre e aprovada pela seguinte banca examinadora:

José Roberto Severino (orientador)

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo

Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/UFBA

Edilene Dias Matos

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Professora do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/UFBA

Ana Lígia Leite e Aguiar

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura/UFBA

Salvador, 17 de setembro de 2019

Para minha mãe, Mariene Pinho.

Para todos aqueles brasileiros anônimos
que sob as condições mais adversas nas
florestas mais distantes, nas caatingas,
nos pampas, nos cerrados, nos
longínquos pantanais, na selva de pedra
do passado remoto, do presente distante,
do futuro interminável.

Dedico este trabalho aos que fizeram um
país sem o saber.

Que o Brasil possa cumprir suas
promessas de esperança.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Beto Severino, a quem agradeço penhoradamente, pelas aulas, diálogos, leveza, pelo trabalho e empenho, pela generosidade na sua atuação como orientador e professor.

À professora Edilene Dias Matos, não tenho palavras para agradecer-lhe o suficiente, pela generosidade em participar dessa banca e atenção na sua leitura do trabalho de qualificação e pela convivência maravilhosa em suas aulas de grande sabedoria e conhecimento pela poeta, professora e pesquisadora que é.

À professora Ana Lígia Leite e Aguiar pela generosidade em participar da minha banca, pela sua capacidade, talento e entendimento, pela salutar análise que ela fez desse trabalho em sua fase inicial, pela poeticidade de sua obra, pelo carisma e dedicação. Tive a satisfação de assistir as aulas da professora Ana Lígia Leite e Aguiar com quem passei a conhecer muitos autores da nova geração da literatura brasileira, nela reside grande ímpeto, força, sagacidade e delicadeza ao mesmo tempo, poucas vezes conheci uma pessoa com tanta impetuosidade; Ana Lígia me fez retornar aos meus vinte e poucos anos quando fui aluno de uma outra Ana, Ana Cláudia Gusmão nas aulas de Sociologia Jurídica, ambas as Anas assemelham-se na impetuosidade quando defendem suas ideias.

À minha mãe Mariene Pinho, ao meu pai Abílio Santos (in memoriam), aos meus avós João, Nininha, Pedro (in memoriam) e Rosa. Agradeço ao meu irmão João Domingos. Agradeço às minhas tias Mírian Pinho e Marlene Pinho.

Agradeço a Machado de Assis de *Dom Casmurro*, por nos ter legado Capitu. Agradeço ao Drummond de *Claro Enigma* por “Memória”, “Oficina irritada”. Agradeço a Euclides da Cunha por *Os Sertões*. Agradeço a Sérgio Buarque de Holanda por *Visão do Paraíso*. Agradeço a José Guilherme Merquior por *Verso universo em Drummond*. Agradeço a Joseph Frank por *Dostoievski*. A Lilia Moritz Schwarcz por *Lima Barreto: Triste Visionário*. A Jean Michel Massa por *A juventude de Machado de Assis*. A Romain Gary por *Promessa ao amanhecer*. A Djavan por *Não é azul mas é mar*. A Chico Buarque por “Lola”, “Ela desatinou”, “Ludo real”, “Valsa Brasileira”, “Beatriz”, “Velho Francisco”, “A volta do malandro”, “Estação Derradeira”, “Retrato em Branco e Preto”. A Caetano Veloso por “Coração Vagabundo”, “Ele me deu um beijo na boca”, “Trilhos Urbanos”, “Tigresa”, “Terra”, “O Quereres”, “É Proibido Proibir” (em ambiente de festival). A Tom Jobim, entre tantas belas canções, por “Águas de Março”, “Passarim”, “Borzeguim”, “Saudade do Brasil”, “Retrato em Branco e Preto”, “Luiza”, “Olha pro Céu”, a Vinicius de Moraes por tantas letras magníficas, tais como “Garota de Ipanema”, “Insensatez”, “Canto Triste”, “Canto de Ossanha”, “Olha Maria”, “Quando tu passas por mim”; e por ter tido a coragem de romper com a pose de literato e ter abraçado a música. A Manuel Bandeira por “Namorados”. A Ruy Castro pelas tantas e tão belas biografias que nos legou, sobretudo por *O Anjo Pornográfico*, *A estrela solitária*, *A onda que se ergueu no mar*. A Miles Davis pela audácia de gravar o “Concierto de Aranjuez” em *Sketches of Spain*. A Carolina Maria de Jesus por nos despejar do nosso conforto. A Ricardo Guilherme Dicke pelo vigor de sua literatura, notadamente por *Madona dos Páramos* e *O Salário dos Poetas*. A Manoel de Barros pela delicadeza de sua poesia e por ter formulado o verso perfeito, a saber: “do lugar onde estou já fui embora”. A João Gilberto pela obsessão em tentar se aproximar de uma beleza tão máxima, pela trilogia inicial da bossa nova, pelo arranjo impressionante de “Águas de Março”, por “Estate”, por “É preciso perdoar”, “Eu e a brisa”. A Carminho pelo belo disco de canções de Tom Jobim e pela composição de uma das mais belas canções que já ouvi: “Estrela”. A R. Magalhães Júnior pela biografia de Machado de Assis. A Érico Veríssimo pela monumentalidade de *O tempo e o vento* e pela singeleza de *Clarissa*, pela beleza do título de *Olhai os lírios no campo*. A Irene Jacob pela belíssima atuação em *A fraternidade é vermelha*.

e *A dupla vida de Veronike*. A Krzysztof Kieslowski pela trilogia e pelo decálogo, sobretudo *Não amarás*. A Glauber Rocha por ter existido. Ao primo Octávio por ter me dado de presente a *Apologia de Sócrates* de Platão quando eu tinha 14 anos. À professora Sara Xavier (*in memoriam*) pelo incentivo à leitura e por me emprestar discos de Chico Buarque quando adolescente, somente agora me lembrei desse fato da minha primeira audição consciente da obra de Chico Buarque. À professora Maria José que na minha adolescência me falava da importância de Cazuza. Aos amigos Joel (*in memoriam*), grande poeta, e Paulo que me apresentaram à bossa nova. A Alfredo Bosi e sua *História concisa da literatura brasileira* que me ensinou muito de literatura quando eu ainda não entendia que ela seria o centro da minha vida. A Nelson Rodrigues pelas crônicas de sabedoria condensada, no meu entendimento o maior prosador do século XX no Brasil, ombreia com Guimarães Rosa, sem favor algum. A Ferreira Gullar pela capacidade de conceber o *Poema Sujo* diante de um momento de absoluto desespero da vida. A Albert Camus pela lucidez e pelo discurso quando venceu o Nobel. A Carlos Heitor Cony por *Antes, o Verão e Pilatos* e pela coragem de ter abandonado a literatura entre 1974 e 1995 e ter ido viver a vida com absoluto destemor, também por ter retornado à literatura vinte anos depois, tendo escrito *Quase Memória* e *O Piano e a Orquestra*. A Fagundes Varela pelo *Cântico do Calvário*. A Pixinguinha por *Carinhoso*. A Robert Mulligan, Michel Legrand e Jennifer O'Neill por *Verão de 42*. A Martin Scorsese por *Taxi Driver*, *Cabo do Medo*, *A época da inocência*, *O aviador* e *Os infiltrados*. A Dominginhos por toda sua obra, sobretudo por *Contrato de Separação*. A Sergio Cabral pelas tantas biografias sobretudo *Antonio Carlos Jobim* e *Pixinguinha*. A João Máximo e Carlos Didier pela biografia de Noel Rosa. A Jorge Caldeira pela obra, notadamente por *Brasil: nem céu, nem inferno*. A Clint Eastwood pelas *Pontes de Madison*. A Charlie Parker por ter existido. A Lenine por “Leão do Norte” e “O que é bonito”. Aos Los Hermanos por “Conversa de botas batidas” e “Além do que se vê”. A Fagner e Belchior por “Mucuripe”. Aos Mutantes pela “Balada do louco”. A Cruz e Souza pelo mais absoluto talento e pelas belas aliterações da sua obra. A Edu Lobo pelo *Grande Circo Místico* e pela obra tão bela e ainda pouco conhecida do grande público. A Monica Salmaso pela linda discografia, sobretudo pela brilhante interpretação de “Cara de índio” de Djavan com arranjo de Benjamin Taubkin. A Villa-Lobos pelas *Bachianas Brasileiras*. A Ricardo Castro pelo trabalho no NeoJibá. Aos Wachowski por *Matrix*. A Salinger pelo *Apanhador no campo de centeio*.

À profa. Júlia Morena, essa dissertação foi escrita especialmente para ela, também a agradeço por ter me apresentado Roberto Bolaño, pelos estímulos nas classes de literatura espanhola nas quais fomos apresentados ao seu olhar sobre a literatura de língua hispânica, nestas aulas tivemos a oportunidade de conhecer uma vasta gama de importantes autoras e autores do mundo hispânico em toda a sua diversidade; a professora Júlia Morena teve papel crucial na influência desse trabalho como fonte de inspiração no sentido de sempre ter estimulado seus alunos a darem o máximo de si para que pudessem encontrar sua própria voz. Sempre serei grato à professora Júlia por ter permitido que apresentasse algumas canções de língua espanhola em suas aulas como exemplos da força literária das letras de música, e dessa forma pude explorar a força da música em minha própria produção poética e no meu amadurecimento do meu juízo estético.

Também agradeço ao professor Fredie Didier, esta dissertação foi escrita para ele, mestre que sempre me influenciou desde quando o conheci há muitos anos nas aulas magistrais de processo civil. Fredie foi sem sombra de dúvida a maior inteligência que conheci no magistério, notadamente no meio jurídico. Nos momentos mais difíceis da redação desta dissertação, nas inúmeras madrugadas que passei em claro a escrever e ler, a lembrança dos professores Júlia Morena e Fredie Didier Júnior foram os motores insuperáveis de inspiração para prosseguir em cada madrugada que passei na solidão da tela do computador, em cada noite, em todos os finais de semana, sobretudo nos dias mais difíceis, a lembrança de Júlia e Fredie foram inexoráveis para continuar lutando diante dos obstáculos.

Ao amigo-irmão Neto pelos diálogos da vida.

A Bruno Batista por “Rosa dos Ventos”. A Benito de Paula por “Retalhos de Cetim”. À Legião Urbana por “Quase sem querer”, “Metal contra as nuvens”. A Geraldo Azevedo e Zé Ramalho por “Bicho de Sete Cabeças”. A Alceu por “La Belle de jour”. À Marisa Monte por *Verde, Anil, Amarelo, Cor-de-Rosa e Carvão*. A Hilda Hilst por ultrapassar. A Clarice Lispector pelo título *Perto do Coração Selvagem*. A Assis Chateaubriand pela vida louca. Aos Racionais por explodir fronteiras. A Agostinho da Silva pela grande obra intelectual. A Baco Exu do Blues pela contundência em “Desculpe Jay-Z”, agradeço aos Racionais Mc’s pela musicalidade primordial apontando questões bastante importantes na cena social brasileira ultrapassando os limites da música e explorando temas relevantes e de grande impacto cotidiano.

*Ao me perguntar
por quê!?
pq...
é de caput,
e eh di corassão...*

Marlus Pinho

*“Como esses primitivos que carregam por
toda parte o maxilar inferior de seus
mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio...”*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Essa dissertação pensa a atualidade do conceito de cordialidade proposto por Sérgio Buarque de Holanda. A pesquisa procura investigar se o conceito de cordialidade, o que chamamos de presença do coração, a partir da visão de Sérgio Buarque é perene inclusive em fenômenos sociais contemporâneos especificamente na música popular brasileira. Para tanto começamos por pontuar a movência do conceito entre as edições do livro, notadamente entre a primeira e segunda edições. Afinal o próprio Sérgio Buarque de Holanda mencionou que o homem cordial era um defunto. Sérgio Buarque de Holanda também acreditava que a urbanização faria com que a cordialidade diminuísse ou mesmo acabasse. Há autores que sustentam que a cordialidade ainda está presente na sociedade brasileira, bem como há estudos ainda atualmente acerca do homem cordial ou da cordialidade, tais como os trabalhos de Luiz Feldman, João Cezar de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro etc. Assim como há trabalhos que, apesar de não serem diretamente ligados ao tema da cordialidade, fazem referência à concepção do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, tais como trabalhos de Jessé Souza e Luís de Gusmão. Depois de marcarmos determinadas características de *Raízes do Brasil*, e tecer considerações sobre a atualidade do conceito de cordialidade, sustentaremos a partir das canções da música popular brasileira, notadamente a partir da obra de Chico Buarque de Hollanda, filho de Sérgio Buarque de Holanda. Ainda mencionaremos a importância de Pixinguinha, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e Caetano Veloso nesse contexto musical da perenidade da cordialidade. Também consideramos a existência do além-do-homem-cordial que a partir das potencialidades do Brasil poderá se constituir como uma realidade diante da civilização universal, para esse conceito de além-do-homem-cordial tomamos emprestado o super-homem nietzscheano e o homem cordial buarqueano, passando pelas considerações de Eduardo Giannetti acerca da utopia de civilização nos trópicos e o elogio do nosso viralatismo. O além-do-homem-cordial aponta para a possibilidade de caminhos mais elevados da presença do coração.

Palavras-chave: cordialidade; música popular brasileira; além-do-homem-cordial; *Raízes do Brasil*; Sérgio Buarque de Holanda.

ABSTRACT

This dissertation thinks about the current concept of cordiality proposed by Sérgio Buarque de Holanda. The research seeks to investigate whether the concept of cordiality from Sérgio Buarque's view is perennial even in contemporary social phenomena. To this end we begin by punctuating the movement of the concept between editions of the book, especially between the first and second editions. After all Sergio Buarque de Holanda himself mentioned that the cordial man was a deceased. Sérgio Buarque de Holanda also believed that urbanization would make cordiality diminish or even end. There are authors who maintain that cordiality is still present in Brazilian society, as well as there are studies still today about cordial man or cordiality, such as the works of Luiz Feldman, João Cezar de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro, etc. Just as there are works that, although not directly linked to the subject of cordiality, refer to the conception of Sérgio Buarque de Holanda's thought, such as works by Jessé Souza and Luís de Gusmão. After marking certain characteristics of *Raízes do Brasil*, and making considerations about the current concept of cordiality, we will support from the songs of Brazilian popular music, notably from the work of Chico Buarque de Hollanda, son of Sérgio Buarque de Holanda. We will also mention the importance of Pixinguinha, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto and Caetano Veloso in this musical context of cordiality. We also consider the existence of the beyond-cordial man who from the potentialities of Brazil may constitute a reality in the face of universal civilization, for this concept of beyond-cordial man we borrowed the Nietzschean superman and the buarquean cordial man, passing by Eduardo Giannetti's considerations about the utopia of civilization in the tropics and the praise of our viralatism. The cordial beyond-man points to the possibility of higher paths of the presence of the heart.

Keywords: cordiality; Brazilian popular music; beyond the cordial man; *Brazilian roots*; Sérgio Buarque de Holanda.

RESUMEN

Esta disertación considera el concepto actual de cordialidad propuesto por Sérgio Buarque de Holanda. La investigación busca indagar si el concepto de cordialidad, que llamamos presencia del corazón, desde la perspectiva de Sérgio Buarque es perenne incluso en los fenómenos sociales contemporáneos específicamente en la música popular brasileña. Para ello, comenzamos por puntuar el movimiento del concepto entre las ediciones del libro, especialmente entre la primera y la segunda edición. Después de todo, el propio Sérgio Buarque de Holanda mencionó que el cordial hombre era un difunto. Sérgio Buarque de Holanda también creía que la urbanización haría disminuir o incluso terminar la cordialidad. Hay autores que sostienen que la cordialidad todavía está presente en la sociedad brasileña, así como estudios todavía hoy sobre el hombre cordial o la cordialidad, como las obras de Luiz Feldman, João Cezar de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro, etc. Así como hay obras que, a pesar de no estar directamente vinculadas al tema de la cordialidad, remiten a la concepción del pensamiento de Sérgio Buarque de Holanda, como las obras de Jessé Souza y Luís de Gusmão. Después de marcar ciertas características de Raízes do Brasil, y hacer consideraciones sobre la actualidad del concepto de cordialidad, nos apoyaremos en las canciones de la música popular brasileña, en particular de la obra de Chico Buarque de Hollanda, hijo de Sérgio Buarque de Holanda. También mencionaremos la importancia de Pixinguinha, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto y Caetano Veloso en este contexto musical de perpetua cordialidad. También consideramos la existencia del cordial más allá del hombre que, desde el potencial de Brasil, puede convertirse en una realidad frente a la civilización universal, para este concepto de cordial más allá del hombre, tomamos prestado el superhombre nietzscheano y el Hombre cordial buarqueano, pasando por las reflexiones de Eduardo Giannetti sobre la utopía de la civilización en el trópico y el elogio de nuestro viralismo. El cordial-man-beyond apunta a la posibilidad de caminos superiores de la presencia del corazón.

Palabras llave: cordialidad; Musica Popular Brasileña; más allá del hombre cordial; Raíces de Brasil; Sérgio Buarque de Holanda.

RÉSUMÉ

Cette thèse examine le concept actuel de cordialité proposé par Sérgio Buarque de Holanda. La recherche cherche à déterminer si le concept de cordialité, que nous appelons la présence du cœur, du point de vue de Sérgio Buarque est pérenne même dans les phénomènes sociaux contemporains spécifiquement dans la musique populaire brésilienne. Pour cela, nous commençons par ponctuer le mouvement du concept entre les éditions du livre, notamment entre les première et deuxième éditions. Après tout, Sérgio Buarque de Holanda a lui-même mentionné que l'homme cordial était un décédé. Sérgio Buarque de Holanda pensait également que l'urbanisation entraînerait une diminution voire une fin de la cordialité. Il y a des auteurs qui soutiennent que la cordialité est toujours présente dans la société brésilienne, ainsi que des études encore aujourd'hui sur l'homme cordial ou la cordialité, comme les œuvres de Luiz Feldman, João Cezar de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro etc. Tout comme il y a des œuvres qui, bien qu'elles ne soient pas directement liées au thème de la cordialité, renvoient à la conception de la pensée de Sérgio Buarque de Holanda, comme les œuvres de Jessé Souza et Luís de Gusmão. Après avoir marqué certaines caractéristiques de Raízes do Brasil, et réfléchi à l'actualité du concept de cordialité, nous nous inspirerons des chansons de la musique populaire brésilienne, notamment de l'œuvre de Chico Buarque de Hollanda, fils de Sérgio Buarque de Holanda. Nous mentionnerons également l'importance de Pixinguinha, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto et Caetano Veloso dans ce contexte musical de cordialité perpétuelle. Nous considérons aussi l'existence de l'au-delà-homme cordial qui, du potentiel du Brésil, peut devenir une réalité face à la civilisation universelle, pour ce concept de l'au-delà-homme cordial, nous empruntons le surhomme nietzschéen et le Homme cordial buarquien, passant par les réflexions d'Eduardo Giannetti sur l'utopie de la civilisation sous les tropiques et l'éloge de notre viralisme. Le cordial-homme-au-delà indique la possibilité de chemins plus élevés de la présence du cœur.

Mots-clés: cordialité; musique brésilienne populaire; au-delà de l'homme cordial; Racines du Brésil; Sérgio Buarque de Holanda.

RIASSUNTO

Questa dissertazione prende in considerazione l'attuale concetto di cordialità proposto da Sérgio Buarque de Holanda. La ricerca cerca di indagare se il concetto di cordialità, che chiamiamo presenza del cuore, dal punto di vista di Sérgio Buarque sia perenne anche nei fenomeni sociali contemporanei, in particolare nella popular music brasiliana. A tal fine, iniziamo sottolineando il movimento del concetto tra le edizioni del libro, in particolare tra la prima e la seconda edizione. Dopotutto, lo stesso Sérgio Buarque de Holanda ha detto che il cordiale era un defunto. Anche Sérgio Buarque de Holanda credeva che l'urbanizzazione avrebbe causato la diminuzione o addirittura la fine della cordialità. Ci sono autori che sostengono che la cordialità è ancora presente nella società brasiliana, così come studi ancora oggi sull'uomo cordiale o cordialità, come le opere di Luiz Feldman, João Cezar de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro ecc. Così come ci sono opere che, pur non essendo direttamente legate al tema della cordialità, rimandano alla concezione del pensiero di Sérgio Buarque de Holanda, come le opere di Jessé Souza e Luís de Gusmão. Dopo aver evidenziato alcune caratteristiche di Raízes do Brasil e aver fatto considerazioni sull'attualità del concetto di cordialità, ci sosterremo dai canti della musica popolare brasiliana, in particolare dall'opera di Chico Buarque de Hollanda, figlio di Sérgio Buarque de Holanda. Citeremo anche l'importanza di Pixinguinha, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e Caetano Veloso in questo contesto musicale di perpetua cordialità. Consideriamo anche l'esistenza del cordiale al di là dell'uomo che, dal potenziale del Brasile, può diventare una realtà di fronte alla civiltà universale, per questo concetto di cordiale al di là dell'uomo, prendiamo in prestito il superuomo nietzscheano e il Uomo cordiale buarco, passando per le considerazioni di Eduardo Giannetti sull'utopia della civiltà ai tropici e l'elogio del nostro viralismo. Il cordiale-uomo-al di là indica la possibilità di percorsi più alti della presenza del cuore.

Parole chiave: cordialità; popolare musica brasiliana; oltre l'uomo cordiale; Radici del Brasile; Sérgio Buarque de Holanda.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Dissertation befasst sich mit dem aktuellen Konzept der Herzlichkeit, das von Sérgio Buarque de Holanda vorgeschlagen wurde. Die Forschung versucht zu untersuchen, ob das Konzept der Herzlichkeit, das wir die Gegenwart des Herzens nennen, aus der Sicht von Sérgio Buarque selbst in zeitgenössischen sozialen Phänomenen, insbesondere in der brasilianischen Popmusik, beständig ist. Zu diesem Zweck beginnen wir damit, die Bewegung des Konzepts zwischen den Ausgaben des Buches, insbesondere zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe, zu interpunktieren. Immerhin erwähnte Sérgio Buarque de Holanda selbst, dass der herzliche Mann verstorben war. Sérgio Buarque de Holanda glaubte auch, dass die Urbanisierung dazu führen würde, dass die Herzlichkeit nachlässt oder sogar endet. Es gibt Autoren, die behaupten, dass die Herzlichkeit in der brasilianischen Gesellschaft immer noch präsent ist, sowie Studien über den herzlichen Menschen oder die Herzlichkeit, wie die Werke von Luiz Feldman, João Cezar de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro usw. Ebenso wie es Werke gibt, die, obwohl sie nicht direkt mit dem Thema Herzlichkeit verbunden sind, auf Sérgio Buarque de Holandas Gedankenkonzept verweisen, wie Werke von Jessé Souza und Luís de Gusmão. Nachdem wir bestimmte Merkmale von Raízes do Brasil markiert und Überlegungen zur Aktualität des Konzepts der Herzlichkeit angestellt haben, werden wir uns an den Liedern der brasilianischen Popmusik orientieren, insbesondere an dem Werk von Chico Buarque de Hollanda, dem Sohn von Sérgio Buarque de Holanda. Wir werden auch die Bedeutung von Pixinguinha, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto und Caetano Veloso in diesem musikalischen Kontext ewiger Herzlichkeit erwähnen. Wir betrachten auch die Existenz des herzlichen Jenseits des Menschen, der aus dem Potenzial Brasiliens angesichts der universellen Zivilisation Wirklichkeit werden kann. Für dieses Konzept des herzlichen Jenseits leihen wir uns den Nietzscheanischen Übermenschen und den Buarqueanischer herzlicher Mann, der die Überlegungen von Eduardo Giannetti über die Utopie der Zivilisation in den Tropen und das Lob unseres Viralismus durchläuft. Das herzliche Jenseits weist auf die Möglichkeit höherer Wege der Herzenspräsenz hin.

Schlüsselwörter: Herzlichkeit; populäre brasilianische Musik; jenseits des herzlichen Mannes; Wurzeln Brasiliens; Sérgio Buarque de Holanda.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Toquinho, Vinicius e Sérgio Buarque de Holanda	23
Figura 2: Chico Buarque, Sérgio Buarque de Holanda e Vinicius de Moraes	24
Figura 3: Nelson Rodrigues	25
Figura 4: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânia e Gal Costa	30
Figura 5: China, Otávio Littleton da Rocha Viana. Irmão de Pixinguinha	31
Figura 6: Carolina Maria de Jesus	33
Figura 7: Ana Cristina César ou Ana C.	33
Figura 8: Emílio Moura e Carlos Drummond de Andrade (1932)	34
Figura 9: Oswald de Andrade	36
Figura 10: Racionais Mc's	38
Figura 11: Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski	39
Figura 12: Gonçalves Dias	40
Figura 13: Noel Rosa	42
Figura 14: Marília Mendonça	43
Figura 15: Carlinhos Brown e Marisa Monte	44
Figura 16: Yamandu Costa	45
Figura 17: Joaquim Rodrigo	47
Figura 18: Mário Faustino	49
Figura 19: Fernando Pessoa	50
Figura 20: Haroldo Barbosa	53
Figura 21: Janet de Almeida	54
Figura 22: Orestes Barbosa	57
Figura 23: Vadico, Oswaldo de Almeida Gogliano	57
Figura 24: Graciliano Ramos	58
Figura 25: Érico Veríssimo	58
Figura 26: Gilberto Freyre	59
Figura 27: Raymundo Faoro	59
Figura 28: Roberto DaMatta	59
Figura 29: Caio Prado Jr.	60
Figura 30: Florestan Fernandes	60
Figura 31: Fernando Henrique Cardoso	60
Figura 32: Octavio Ianni	61
Figura 33: Floriano Peixoto	63
Figura 34: Getúlio Vargas	63
Figura 35: Assis Chateaubriand	64
Figura 36: Oscar Niemeyer	67
Figura 37: João Batista Vilanova Artigas	68
Figura 38: Carlos Heitor Cony	68
Figura 39: Ferreira Gullar	68
Figura 40: Clarice Lispector	69
Figura 41: Hilda Hilst	69
Figura 42: Nélide Piñon	69
Figura 43: José Celso Martinez	70
Figura 44: Oduvaldo Vianna Filho	70
Figura 45: Fernanda Montenegro	70
Figura 46: Paulo Autran	71
Figura 47: Darcy Ribeiro	71
Figura 48: Anísio Teixeira	71
Figura 49: Celso Furtado	72
Figura 50: Eugênio Gudín	72
Figura 51: Juscelino Kubitschek	72
Figura 52: San Tiago Dantas	73
Figura 53: Leonel Brizola	73
Figura 54: Tancredo Neves	73
Figura 55: Novos Baianos	75
Figura 56: Jorge Benjor	76
Figura 57: Benito di Paula	76
Figura 58: Candeia	77

Figura 59: Paulo Cesar Pinheiro	77
Figura 60: Batatinha	77
Figura 61: Domingos Caldas Barbosa	80
Figura 62: Ernesto Nazareth	81
Figura 63: Sérgio Buarque de Holanda e a capa da edição crítica de <i>Raízes do Brasil</i>	82
Figura 64: <i>Clássico por amadurecimento</i> , de Luiz Feldman	82
Figura 65: Cassiano Ricardo	86
Figura 66: Ribeiro Couto	86
Figura 67: Mario Lago	88
Figura 68: Assis Valente	89
Figura 69: Carlos Drummond de Andrade	90
Figura 70: Glauber Rocha	90
Figura 71: capa do disco Getz/Gilberto	90
Figura 72: João Guimarães Rosa	91
Figura 73: Antonio Callado	91
Figura 74: Euclides da Cunha	95
Figura 75: Evaldo Cabral de Mello	96
Figura 76: Rüdiger Bilden	97
Figura 77: João Cruz Costa	100
Figura 78: Alberto Torres	102
Figura 79: Oliveira Vianna	102
Figura 80: Francisco Adolfo de Varnhagen	111
Figura 81: Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior	112
Figura 82: Eduardo Prado	112
Figura 83: Antonio Candido	113
Figura 84: Manoel Bomfim	116
Figura 85: Machado de Assis	127
Figura 86: Lima Barreto	127
Figura 87: João Dantas	142
Figura 88: João Pessoa	142
Figura 89: Mário de Andrade	144
Figura 90: Vicente Celestino	146
Figura 91: Orlando Silva	146
Figura 92: Prudente de Moraes Neto	148
Figura 93: Pixinguinha	149
Figura 94: Donga	149
Figura 95: Patrício Teixeira	150
Figura 96: Mário Reis	150
Figura 97: Sinhô	151
Figura 98: Pixinguinha	152
Figura 99: Oito Batutas	153
Figura 100: Ruy Barbosa	153
Figura 101: Afonso Arinos	153
Figura 102: Ismael Silva	154
Figura 103: Cartola	155
Figura 104: Paulo Vanzolini	156
Figura 105: Sérgio Cabral	159
Figura 106: Braguinha	161
Figura 107: Carlos Galhardo	161
Figura 108: Benedito Lacerda e Pixinguinha	163
Figura 109: Benedito Lacerda e Pixinguinha	163
Figura 110: O Pessoal da Velha Guarda	164
Figura 111: Hermínio Bello de Carvalho	165
Figura 112: Heitor Villa-Lobos	165
Figura 113: Brasília Itiberê	167
Figura 114: João da Baiana	168
Figura 115: Alfredinho do Flautim	168
Figura 116: Bide da Flauta	168
Figura 117: Léo Vianna ou Vida (Irmão de Pixinguinha)	169
Figura 118: Bororó	169

Figura 119: Ary Barroso	170
Figura 120: João Pernambuco	173
Figura 121: Aurora Miranda	175
Figura 122: Carmen Miranda	176
Figura 123: Lupicínio Rodrigues	177
Figura 124: Pixinguinha, Dorival Caymmi, Vinicius, Baden	184
Figura 125: Vinicius, Jorge Amado, João Gilberto, Dorival Caymmi, Aloysio Oliveira, Tom Jobim e Milton Banana	184
Figura 126: Ataulfo Alves	187
Figura 127: Wilson Batista	188
Figura 128: Caetano Veloso	188
Figura 129: Dick Farney	189
Figura 130: Lucio Alves	190
Figura 131: Sylvia Telles	190
Figura 132: Maysa Monjardim	190
Figura 133: Geraldo Pereira	192
Figura 134: Evaldo Gouveia	192
Figura 135: Marino Pinto	193
Figura 136: Zé da Zilda	193
Figura 137: Garoto	193
Figura 138: Herivelto Martins	194
Figura 139: Vinicius de Moraes	194
Figura 140: Baden Powell	195
Figura 141: Octávio de Faria	197
Figura 142: Francis Hime	198
Figura 143: Chico Buarque	198
Figura 144: Edu Lobo	198
Figura 145: Cazuza	199
Figura 146: Roberto Frejat	199
Figura 147: Roberto Carlos	199
Figura 148: Erasmo Carlos	199
Figura 149: Maria Lúcia Proença e Vinicius de Moraes	203
Figura 150: Aloisio de Oliveira	205
Figura 151: Carlos Lyra	205
Figura 152: Roberto Menescal	205
Figura 153: Oscar Castro Neves	206
Figura 154: Toquinho	207
Figura 155: Antonio Maria	207
Figura 156: Cyro Monteiro	208
Figura 157: Nelson Cavaquinho	208
Figura 158: Fernando Lobo	208
Figura 159: Heitor dos Prazeres	210
Figura 160: Zé Keti	210
Figura 161: Elton Medeiros	210
Figura 162: João do Valle	211
Figura 163: Custódio Mesquita	211
Figura 164: Antonio Carlos Jobim	218
Figura 165: Luiz Gonzaga	218
Figura 166: Elis Regina	218
Figura 167: Hermeto Paschoal	219
Figura 168: Jacob do Bandolim	219
Figura 169: Sergio Ricardo	222
Figura 170: Capa do disco Orfeu da Conceição, numa remasterização de 2017	223
Figura 171: Manuel Bandeira, Chico Buarque, Tom Jobim e Vinicius de Moraes	223
Figura 172: Gilberto Gil	224
Figura 173: Nelson Motta	224
Figura 174: João Gilberto	225
Figura 175: Capa de <i>Matita Perê</i>	230
Figura 176: Capa 2 <i>Matita Perê</i>	230
Figura 177: Contracapa <i>Matita Perê</i>	231

Figura 178: <i>Urubu</i> – Capa e contracapa	232
Figura 179: Encarte de <i>Urubu</i>	232
Figura 180: Djavan	233
Figura 181: Claus Ogerman	234
Figura 182: Capa de <i>Terra Brasilis</i>	235
Figura 183: Contracapa de <i>Terra Brasilis</i>	236
Figura 184: Capa de <i>Passarim</i>	237
Figura 185: Contracapa de <i>Passarim</i>	238
Figura 186: Encarte <i>Passarim</i>	238
Figura 187: Encarte 2 <i>Passarim</i>	239
Figura 188: Capa de <i>Antonio Brasileiro</i>	257
Figura 189: Contracapa de <i>Antonio Brasileiro</i>	258
Figura 190: Encarte de <i>Antonio Brasileiro</i>	259
Figura 191: Encarte 2 de <i>Antonio Brasileiro</i>	259
Figura 192: Tom Jobim, Pixinguinha, Donga e Chico Buarque	262
Figura 193: Tom Jobim e Pixinguinha	263
Figura 194: Paulinho da Viola	264
Figura 195: Tom Jobim e Pixinguinha	265
Figura 196: Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto no Au Bom Gourmet em 1962	267
Figura 197: Tom Jobim e Dorival Caymmi	267
Figura 198: Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi e Tom Jobim	268
Figura 199: Os Cariocas	270
Figura 200: João Bosco	280
Figura 201: Augusto dos Anjos	284
Figura 202: Silvio Caldas	285
Figura 203: Tom Jobim e Frank Sinatra	286
Figura 204: Ana Carolina	290
Figura 205: Zeca Baleiro	290
Figura 206: Lenine	291
Figura 207: Tom Zé	291
Figura 208: Maricene Costa	292
Figura 209: Tincoãs	294
Figura 210: Maria Bethânia	295
Figura 211: Gal Costa	295
Figura 212: Nara Leão	302
Figura 213: Jards Macalé	302
Figura 214: Fagner	303
Figura 215: Fagner, Moraes Moreira, Zé Ramalho e Jackson do Pandeiro	303
Figura 216: Paulo Sérgio Valle	304
Figura 217: Marcos Valle	305
Figura 218: Geraldo Vandré	307
Figura 219: Milton Nascimento	313
Figura 220: Fernando Brant	313
Figura 221: Lô Borges	313
Figura 222: Marcio Borges	313
Figura 223: Wagner Tiso	314
Figura 224: Eduardo Gudin	315
Figura 225: Costa Netto	316
Figura 226: Leila Pinheiro	316
Figura 227: Gonzaguinha	317
Figura 228: Ivan Lins	317
Figura 229: Mutantes	321
Figura 230: Rita Lee	322
Figura 231: Pedro Osmar	332
Figura 232: Elba Ramalho	332
Figura 233: Luiz Melodia	334
Figura 234: Waly Salomão	334
Figura 235: Torquato Neto	335
Figura 236: João Cabral de Melo Neto	336
Figura 237: Mansueto Menezes	340

Figura 238: Mário Quintana	354
Figura 239: Belchior	363
Figura 240: Legião Urbana	364
Figura 241: Engenheiros do Hawaii	364
Figura 242: Almir Sater	369
Figura 243: Renato Teixeira	370
Figura 244: Castro Alves	381
Figura 245: Cícero	387
Figura 246: Rubel	388
Figura 247: Bruno Batista	388
Figura 248: Dandara	390
Figura 249: Maiara e Maraísa	402
Figura 250: Los Hermanos	407
Figura 251: Jorge e Matheus	409
Figura 252: Gustavo Miotto	409
Figura 253: Amado Batista	409
Figura 254: Zezé di Camargo	410
Figura 255: Zé Ramalho	410
Figura 256: Tiago Iorc	411
Figura 257: Dorgival Dantas	413
Figura 258: Elomar	431
Figura 259: Xangai	431
Figura 260: Vital Farias	432
Figura 261: Alvarenga e Ranchinho	432
Figura 262: Chico Antônio	432
Figura 263: Olodum	438
Figura 264: Timbalada	439
Figura 265: Mateus Asato	439
Figura 266: Pe. Zezinho	439
Figura 267: Pe. Fábio de Mello	439

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

EUA – Estados Unidos da América

MPB – Música popular brasileira

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
2 RAÍZES DO BRASIL EM RELEITURA	82
2.1 A CORDIALIDADE ATRAVÉS DA EDIÇÕES DE RAÍZES DO BRASIL	110
2.2 EM TORNO DA CORDIALIDADE SOB A ÓTICA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA	123
2.3 INSTABILIDADES-ESTÁVEIS. ANOS 30: AMADURECIMENTO DO PENSAMENTO HISTÓRICO E DA MÚSICA POPULAR	142
3. PRESENÇA DO CORAÇÃO: DO HOMEM CORDIAL AO ALÉM-DO-HOMEM-CORDIAL NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA	148
3.1 CARACTERIZANDO A PRESENÇA DO CORAÇÃO	148
3.2 A GRANDEZA DE PIXINGUINHA	151
3.3 DORIVAL CAYMMI	174
3.4 A MODERNIZAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA	189
3.5 VINICIUS DE MORAES (O POETA DA CANÇÃO)	194
3.6 ANTONIO CARLOS JOBIM, O MAIOR COMPOSITOR BRASILEIRO	218
3.7 A IMPORTÂNCIA DE JOÃO GILBERTO	275
3.7.1 Influência do jazz?!	292
3.7.2 Mudanças efetuadas por João Gilberto na música brasileira	293
3.8 A MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA A CHICO BUARQUE	298
3.9 CHICO BUARQUE E A CORDIALIDADE NAS SUAS CANÇÕES	336
3.9.1 Chico Buarque, um artista brasileiro	337
3.9.2 Cordialidade, tradição e modernidade. compositores “posteriores” a Chico Buarque	387
3.9.2.1 <i>Bruno Batista e a canção “Rosa-dos-ventos”</i>	389
3.9.2.2 <i>Cícero e duas de suas canções buarquianas: “Tempo de pipa” e “Vagalumes-cegos”</i>	393
3.9.2.3 <i>Rubel e duas canções entre a proximidade e a distância: “Quando bate aquela saudade” e “O velho e o mar”; aproximação com a música sertaneja/popular em sua interpretação de “Medo bobo”</i>	402
3.9.3 Tiago Iorc: “Desconstrução”	411
3.9.4 “Coração”, de Dorgival Dantas	413

3.9.5 O caso dos Racionais Mc's	415
3.9.6 O fim da canção	429
3.7 O ALÉM-DO-HOMEM-CORDIAL	433
3.7.1 O além-do-homem nietzscheano	433
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	468
REFERÊNCIAS	475

1 INTRODUÇÃO

Figura 1: Toquinho, Vinicius e Sérgio Buarque de Holanda

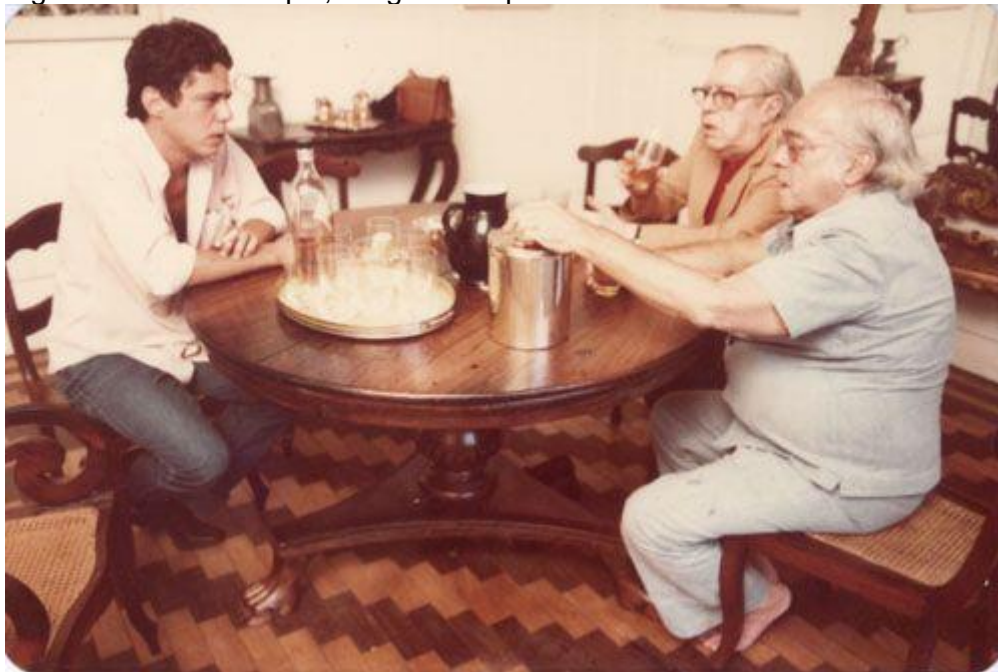


SBH acompanhado de Toquinho e Vinicius de Moraes, em sua residência à Rua Buri. São Paulo, 1979. Foto: VP-155, Catálogo do Fundo Sérgio Buarque de Holanda – Arquivo Central do Sistema de Arquivos. Área de Arquivo Permanente – UNICAMP. Fonte: <https://www.cafehistoria.com.br/a-casa-de-sergio-buarque-de-holanda/>

Este trabalho parte do olhar para a interpretação brasileira, do pensar o país, da “eterna” pergunta acerca do que somos nós. A vontade de dialogar com o pensamento e a arte brasileira que se debruça sobre si mesma. Ainda que não consigamos ser exaustivos na releitura de *Raízes do Brasil* e não seria essa a nossa intenção. Nosso intento está em apontar a *presença do coração*, a perenidade do conceito de cordialidade na cultura brasileira, sobretudo na música popular, até os dias atuais. Para apontar essa presença do coração, da cordialidade, utilizamos o termo no conceito de Sérgio Buarque de Holanda, assim como em sua presença musical utilizaremos da obra de seu filho o cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda. Também mencionaremos outros ícones da música brasileira até mesmo para situar o contexto no qual estava Chico Buarque.

Este trabalho apresenta três assuntos, a cordialidade em *Raízes do Brasil*, a presença da cordialidade na música popular brasileira e a introdução da ideia além-do-homem-cordial. São assuntos que acabam se interligando pela temática que abordam, pois, cada um a seu modo acaba tocando em pontos centrais do pensar o Brasil, sobre o Brasil a pensar a si mesmo enquanto brasileiro em uma conjunção de características. Sem esquecer que em um país tão musical quanto o nosso há uma influência mútua entre a música e o pensamento brasileiro, a intelectualidade brasileira, o modo de ser brasileiro. Até por ligações de parentesco, veja-se que Sérgio Buarque é pai de Chico Buarque e Miúcha, tendo sido sogro de João Gilberto. Assim como a música de Chico Buarque “Fado Tropical” (em parceria com Ruy Guerra) acaba virando até título de um livro do historiador Evaldo Cabral de Mello *Um imenso Portugal*.

Figura 2: Chico Buarque, Sérgio Buarque de Holanda e Vinicius de Moraes



Fonte: https://www.pinterest.fr/pin/465559680219741569/?nic_v2=1a7twH0tj

Esclarecemos que utilizaremos as canções mais voltados para as letras, para sua função poética, comunicativa pela palavra. Não nos utilizaremos das canções no sentido musical estrito da teoria musical, da linguagem musical. Também nos valem de fotografias das pessoas mencionadas no trabalho no intuito de informar e preservar a memória desses personagens da história.

O universo cultural no qual estamos inseridos está centrado em uma maneira de ser que não se adequa ou que pelo menos tem maior dificuldade de se adequar à disciplina marcial, ao rigor de regras estreitas, seguidas à risca de maneira cega e inquestionável. Sérgio Buarque chega a dizer de maneira textual em *Raízes do Brasil* que o brasileiro está bastante distante da noção ritualista da vida. Que a forma comum da convivência cotidiana no Brasil a espontaneidade, não é um treinamento para um ritual. Do que derivamos que no máximo nesse aspecto o treinamento do brasileiro seja o improvisado, treina-se o improvisar-se improvisando, a espontaneidade sendo espontâneo ao máximo. Basta ver uma extensão da cordialidade na crítica de Nelson Rodrigues (1993) ao viralatismo ou na bela formulação de Eduardo Giannetti (2018) do elogio do vira-latas.

Figura 3: Nelson Rodrigues



Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/o-instituto-nelson-rodrigues.html>

Nesta toada podemos recordar quando Gilberto Freyre (ROCHA, 1998) menciona o fato de não haver uma tradição de diários no Brasil. Para o autor, os confessionários absorveram os segredos pessoais e familiares. O que também faz todo sentido quando nos damos conta de que se trata de uma sociedade fundamentalmente calcada na cultura oral, mesmo atualmente. A fala é um dos elementos marcantes da cultura do homem cordial mais que a escrita. E acreditamos que a música popular tem tanta força no Brasil também por esse

motivo, a saber, pela espontaneidade, pela força de uma cultura oral, pelo horror às distâncias, pela pessoalidade. A cultura oral é necessariamente próxima, que requer intimidade, contato, comunicação. Rocha (1998) menciona a importância da auditividade para o sistema intelectual brasileiro, citando Luiz Costa Lima em *Dispersa demanda* (1981). Lima (2016) também tratará do livro de Luiz Feldman sobre *Raízes do Brasil* no artigo “A pouco cordial cordialidade”.

O próprio José Guilherme Merquior¹ (1979), em *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, dirá que uma das diferenças entre o alcance do arcadismo e do romantismo no Brasil foi o manancial de temas utilizados para tratar das questões levadas por essas escolas. Enquanto o arcadismo tocava numa temática muito mais restrita que necessariamente requeria um repertório muito mais vasto para degustar dessa literatura, o romantismo utilizava-se de ferramentas temáticas muito mais penetrantes e cativantes à plateia de seu tempo. O romantismo tocava as pessoas. Esses fatores em uma sociedade de poucas letras tiveram consequências no desenvolvimento literário no país. Para Merquior (1979) o romantismo fincou raízes no país e sua vitória representou a elevação da cultura oral na literatura.

o predomínio da experiência da palavra falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva. Indigência intelectual e analfabetismo generalizado condicionaram sutilmente, desde então, e por longo tempo, os estilos nacionais, inclinando-os ao verbalismo e aos efeitos fáceis, e fomentando a linguagem declamatória, de conteúdo epidérmico, às expensas da análise aprofundada dos sentimentos e situações (MERQUIOR, 1979, p.55).

Esse dado da oralidade na literatura sobretudo marcando o momento do romantismo é muito significativo porque esse é um momento de grande importância para várias consolidações da história do Brasil² do início do último quarto do século XIX. No final do romantismo Castro Alves³ ultrapassa José de

¹ José Guilherme Merquior (1941-1991) polímata, diplomata, crítico literário, faleceu relativamente jovem aos 49 anos, deixou vasta obra que revela grande erudição. Seu livro sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade é referência importante. Rubens Ricupero o considerava o mais brilhante entre seus contemporâneos de Itamaraty.

² Entre tantos trabalhos que podem ser lidos sobre o século XIX pode-se citar os de Angela Alonso (*Ideias em movimento e Flores, votos e balas*) e de Bernardo Ricupero (*Romantismo e formação da nacionalidade*).

³ Antonio Frederico de Castro Alves (1847-1871) poeta brasileiro, talvez, proporcionalmente ao tempo em que escreveu e aos seus 24 anos de vida, tenha sido o maior poeta do país. Autor de clássicos como *Espumas Flutuantes* e *Os Escravos*.

Alencar⁴ e Gonçalves Dias⁵. Segundo Merquior (1979) acontece no Brasil o que geralmente se deu nos romantismos latino-americanos, a saber, a passagem do tradicionalismo para o progressismo. E neste momento, diz o referido autor, há também a consolidação da língua literária brasileira que não mais se confundirá com a linguagem literária portuguesa, mesmo após a reação um tanto lusitanizante dos parnasianos. É dizer, no Brasil se fala português, mas não se escreve à portuguesa. “Pois só numa língua poética nacionalizada a literatura conseguiria atualizar o seu potencial de interpretação da realidade humana numa perspectiva autenticamente brasileira” (MERQUIOR, 1979, p.56).

Reiteramos a importância desse momento histórico na medida em que nele, é dizer, por volta de 1868 estão começando as campanhas abolicionistas, despontam nossos grandes escritores (Alencar, Machado de Assis, Castro Alves, Joaquim Nabuco⁶, Silvio Romero⁷, Fagundes Varela⁸, Sousândrade⁹ etc.). Em duas obras da lavra de Angela Alonso (2002; 2015), a saber, *Ideias em*

⁴ José Martiniano de Alencar (1829-1877) escritor e político brasileiro, pioneiro do romance brasileiro. Por assim dizer, organizador de um programa literário que “contasse” a história do Brasil. Chegou a ministro da justiça e senador do império. Seu pai José Martiniano de Alencar era padre e casou-se com a própria prima Ana Josefina de Alencar; José de Alencar foi o filho primogênito do casal. José de Alencar era neto de Bárbara Pereira de Alencar (1760-1832) que participara ativamente da Revolução Pernambucana (1817) e da Confederação do Equador (1824). Recomendamos *Alencar e a invenção do Brasil* (PEREIRA, 2000).

⁵ Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) poeta brasileiro, bastante influente nas letras nacionais. Gonçalves Dias escreveu obras que marcaram a poesia brasileira a exemplo de “Canção do Exílio”, que repercute até os dias atuais, e o poema épico “I-Juca-Pirama”.

⁶ Joaquim Nabuco (1849-1910) advogado, jornalista, político, escritor, diplomata, foi uma das figuras históricas mais importantes do século XIX e de toda a história do Brasil. Nabuco é filho do eminente Senador do Império José Thomás Nabuco de Araújo Filho sobre quem escreveu a biografia *Um Estadista do Império*. Entre suas obras, destacam-se também *O Abolicionista* e *Minha formação* que até hoje influenciam o debate de ideias no Brasil. Joaquim Nabuco foi uma figura central no Brasil do último quartel do século XIX, tão decisivo que chegaria a influenciar vivamente figuras de vulto como Gilberto Freyre. O próprio Caetano Veloso (2000) o citaria diretamente, num excerto de *Minha Formação*, na canção homônima ao disco *Noites do Norte*.

⁷ Silvio Romero (1851-1914) advogado, intelectual, crítico literário. Romero foi um dos maiores intelectuais de seu tempo, nascido em Sergipe, na cidade de Lagarto. Conseguiu ser um nome nacional, foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, grande defensor da Escola do Recife e do seu contemporâneo Tobias Barreto. Ficou bastante conhecido ao longo dos anos pela severa crítica que fez a Machado de Assis no livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, publicado em 1897. As polêmicas de Silvio Romero, bem como sua defesa de Tobias Barreto podem ser inclusive vistas sob o prisma da cordialidade.

⁸ Fagundes Varela (1841-1875) poeta da segunda geração do Romantismo, escreveu sua obra prima, *O Cântico do Calvário*, quando da morte de seu filho aos três meses de vida. Esse poema é das páginas mais belas da poesia em língua portuguesa.

⁹ Sousândrade ou Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902) escritor, possui uma história curiosa na medida em que se formara em Letras e Engenharia de Minas pela Sorbonne. Visitou os EUA onde publicara o livro de poesias *O Guesa*, em 1888, ponto alto de sua obra. De volta ao Brasil apoiaria a República, fora intendente da cidade de São Luiz. Sousândrade morreria paupérrimo, no ostracismo. A partir dos anos 60 os irmãos Augusto e Haroldo de Campos trariam sua poesia à tona, tirando-a do esquecimento.

movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império e Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88), assim como o livro de Bernardo Ricupero *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)* de algum modo mostrará é possível ver contornos de ideias e movimentos desse período que são formas dessas características que estamos tratando para a própria formação da Nação nesse momento histórico que terão desdobramentos fundamentais para o que os pioneiros da interpretação do Brasil nos anos 30 irão estudar-investigar.

Bernardo Ricupero (2004) em seu livro nos dirá que na vida intelectual brasileira raramente se insistiu tanto na afirmação das características brasileiras quanto no lapso temporal do romantismo, este é um motivo importante do seu ideário. O romantismo no Brasil se deu após a independência, portanto um de seus desafios era contribuir para a construção de um imaginário que lastreasse a emancipação política do país através da sua força e autonomia cultural. Foi esse esforço de buscar e encontrar no romantismo europeu um repertório e referencial para caminhar rumo à emancipação.

Não deixa de ser curiosa uma passagem de *Raízes do Brasil* que pode ser aplicada para vários campos inclusive o da música, afinal mesmo entre grandes músicos no Brasil não há uma tradição de leitura de partitura. Diz Sérgio Buarque:

Assim, só raramente nos aplicamos de corpo e alma a um objeto exterior a nós mesmos. E quando fugimos à norma é por simples gesto de retirada, descompassado e sem controle, jamais regulados por livre iniciativa. Somos notoriamente avessos às atividades morosas e monótonas, desde a criação estética até às artes servis, em que o sujeito se submeta deliberadamente a um mundo distinto dele: a personalidade individual dificilmente suporta ser comandada por um sistema exigente e disciplinador. É frequente, entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares (HOLANDA, 2016, p. 273).

Sérgio Buarque afirma que os movimentos brasileiros que tinham aparência de reformadores advinham do topo para a base da sociedade, eram de inspiração tanto sentimental quanto intelectual. As mudanças que foram

ocorrendo durante a nossa história não tinham ligação direta com o povo, sobretudo nesse momento inicial do século XIX. E aqui Sérgio Buarque pontua algo fundamental, “Os campeões das novas ideias esqueceram-se com frequência, de que as formas de vida nem sempre são expressões do arbítrio pessoal, não se ‘fazem’ ou ‘desfazem’ por decreto” (HOLANDA, 2016, p. 282). Ele nos diz que os românticos no Brasil abandonaram o convencionalismo clássico para não fazer da paisagem brasileira uma caricatura árcade. Os românticos brasileiros acatariam o pessoal, o instintivo, o espontâneo.

E de certo modo a música brasileira, sobretudo nos anos 60, cumpre uma função parecida com o romantismo do século XIX, a saber, se não de fundação da Nação, ao menos de refundação da nação, como espécie de catarse, sobretudo a partir do golpe militar de 1964. No ano da morte de Castelo Branco, assunção de Costa e Silva e recrudescimento do regime militar, ou seja, em 1967 surgiram duas canções com a presença do coração “Coração de Papel” e “Coração Vagabundo” com Sérgio Reis e Caetano Veloso, respectivamente. “Coração de Papel” estaria no primeiro disco de Sérgio Reis e foi uma das músicas mais executadas da década. “Coração Vagabundo” estaria no álbum *Domingo* disco de estreia de Caetano Veloso e Gal Costa¹⁰. E aqui teremos a presença do coração de maneira muito marcante do início ao fim desse período seja na imagem final de Coração de Estudante de Milton Nascimento, seja na imagem de Golbery do Couto e Silva, ideólogo do regime militar, ao dizer que os movimentos da política brasileira eram os mesmos de um coração em sístole e diástole.

¹⁰ O álbum *Domingo*, de Gal Costa e Caetano Veloso, lançado em 1967, seria produzido por ninguém menos que Dori Caymmi, filho de Dorival Caymmi, e autor de clássicos da nossa música, tais como, “Porto” e “Rio Amazonas”. Essas canções podem ser apreciadas nos links a seguir:
<https://www.youtube.com/watch?v=GunR6XRSwgs>;
<https://www.youtube.com/watch?v=rb8cFOlrHsk>

Figura 4: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa



Fonte: Com o Doce Bárbaros, na década de 1970, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Caetano Veloso comemoraram 10 anos de trajetória. Foto: Arquivo/CB/D.A Press. <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/06/maria-bethania-comemora-50-anos-de-carreira-com-show-de-41-musicas.html>

Não deixa de ser curioso perceber que nesse país marcado pela "indisciplina", amadorismo (sem demérito), entre outros aspectos, que marcam nossa música e estão ligados à cordialidade, seria marcado por um músico que era preñado de obsessão, perfeccionismo e reclusão: João Gilberto. E que esse músico aliado a um pianista talentoso, Tom Jobim, que sabia ler música e tinha profundo conhecimento do repertório em seu campo e que também estaria aliado a um poeta mais que cordial, acabaria realizando a maior reviravolta na música brasileira: a explosão da bossa nova. Trataremos um pouco mais à frente sobre isso, mas desde já adiantamos que João Gilberto não somente influencia toda essa primeira geração da música dos anos 60, bem como também influenciará a geração dos anos 70 e terá participação direta no amadurecimento dos Novos Baianos¹¹, grupo do seu conterrâneo de Galvão (ambos de Juazeiro, Bahia). João Gilberto foi fundamental para a mudança dos Novos Baianos entre os discos *Ferro na Boneca* e *Acabou Chorare*¹².

Sem mencionar o fato da presença da família na música brasileira, veja-se que João Gilberto, por exemplo era marido de Astrud Gilberto e posteriormente de Miúcha que era irmã de Chico Buarque que foi genro de

¹¹ Novos Baianos foi um conjunto musical brasileiro que atuou entre 1969 e 1979. Foram avassaladores em sua passagem pela história da MPB, profundamente influenciados por João Gilberto entre outros, deixaram grande legado. O disco *Acabou Chorare* é considerado um dos mais influentes da história da música brasileira. Canções como "Besta é tu", "Acabou Chorare", "Brasil Pandeiro" se tornaram clássicos.

¹² Que é considerado por muitos o disco de maior influência da história da MPB. A revista Rolling Stone fez um ranking dos 100 discos mais importantes da música brasileira, *Acabou Chorare* ficou em primeiro lugar, segue o link para a lista da revista: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>

Carlinhos Brown que é pai de Chico Brown, ou mesmo se pensarmos em Caetano e Bethânia, na família Borges (de Minas), Fernando Lobo e Edu Lobo (pai e filho), Pixinguinha e seu irmão Octávio da Rocha Viana, o China (que também era músico), ou mesmo o produtor João Araújo (Som Livre) pai de Cazuza. Afora as questões de amizade e inimizade que percorrem toda a nossa música e que são também uma marca da cordialidade¹³.

Figura 5: China, Otávio Littlelton da Rocha Viana. Irmão de Pixinguinha



Fonte: https://cifrantiga2.blogspot.com/2006_03_20_archive.html

Vale comentar ou ao menos lembrar da música sertaneja, ainda que modernizada com elementos da música pop, está presente em nossa música, basta lembrar que nos anos 80 quando a censura vai desaparecendo temos 4 movimentos muito fortes, a saber, os medalhões da MPB que ainda estão na ativa que passam a ter mais liberdade para cantar o que quiserem (basta ver Chico Buarque cantando "Ludo Real" em 1987, ou Caetano Veloso cantando "Comeu" em 1984 ou "Ele me deu um beijo na boca", do próprio Caetano, de 1982); o rock brasileiro que vem com força total sobretudo em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro (veja-se Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso Legião Urbana e Titãs etc); a axé music muito ligada à cultura popular (com Luiz Caldas etc); a música Sertaneja (com Chitãozinho e Xororó, Pena Branca e Xavantinho, Chrystian e Ralf etc). Pontuamos esses quatro estilos musicais que tiveram muita força nos anos 80 para ressaltar que hoje a música sertaneja é a que está mais presente no consumo de música do país e este movimento é outro que aponta a

¹³ A rede de relações que possibilitam um conhecimento mais próximo, uma herança de comportamentos, gostos, iniciações quase dadas podem ser vistas também sob a ótica sociológica das lentes de Bourdieu na ideia de capital cultural (SILVA, 1995) e pode ser reconhecida na própria trajetória do sociólogo francês em seu belo livro *Esboço de Autoanálise* publicado em 2005.

atualidade da cordialidade no sentido da sua passionalidade e de sua ligação com um mundo rural que de algum modo é fundador do Brasil pretérito, é dizer, a música “rural” penetrou o mundo urbano e cresceu exponencialmente ainda que tenha havido um brutal aumento da urbanização do país.

Também sem pretensão de esgotar o tema, apontamos junto com alguns autores, sobretudo Luiz Feldman, uma “genealogia das alternâncias” (conforme a feliz e belíssima expressão da professora Ana Lígia Leite e Aguiar, quando da apresentação da fase mais inicial desse trabalho no exame de qualificação) quando tocamos no tema das variações das edições de *Raízes do Brasil* em alguns pontos, sobretudo naquilo que concerne à cordialidade que é nosso tema fulcral.

Mas o que mais consideramos crucial em perceber a cordialidade e sua perenidade, sobretudo quanto ao aspecto da canção popular, notadamente em Chico Buarque de Hollanda é o fato de que, se o brasileiro lê pouco, ele ouve muita música. A música é algo extremamente presente no cotidiano do Brasil, provavelmente nenhum outro fenômeno artístico atravessa o país com a mesma força e alcance da música em nosso caso. Portanto, a música é um aspecto muito potente para olhar o Brasil. Segundo pesquisa divulgada pela Universal Music o brasileiro é o povo mais apaixonado por música. Nas respostas a essa pesquisa 83% dos brasileiros disseram ser apaixonados por música (SCHIAVON, 2018).

A depender de que ponto, viés, ângulo olhemos a cordialidade, entre outras marcas da cultura brasileira que circulam, estarão conosco e/ou “contra nós carentes de explicação”.

Ao falarmos do povo brasileiro encontrar-se consigo mesmo, com seu próprio destino, queremos dizer para além de uma unidade, afirmamos uma multiplicidade, estímulo para que possamos cada vez mais explorar potencialidades nossas como o foram a bossa nova em nosso caso e o jazz nos EUA, por exemplo. A maneira como encaramos vários fenômenos da cultura brasileira de maneira absolutamente apaixonada pode deixar o leitor com a impressão de que não temos distanciamento suficiente para observar as questões como se de algum modo nossa relação fosse de um olhar messiânico. E ainda que acreditemos que a cultura brasileira será sempre redimida pela força da sua própria cultura, o que pode ser visto como messianismo, mas que

preferimos chamar de utopia, e de alguma maneira esse olhar utópico atravessa esse trabalho como uma esperança que temos de que cada brasileiro possa se inventar a partir de várias influências tirando de si o seu melhor seja como um cantador desconhecido em algum canto remoto do país, seja como um matemático como Artur Ávila, seja como um músico como Chico Buarque, seja como um poeta como Ferreira Gullar, Cacaso ou Ana Cristina César.

Figura 6: Carolina Maria de Jesus



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/03/quem-foi-carolina-maria-de-jesus-que-completaria-105-anos-em-marco.html>

Figura 7: Ana Cristina César ou Ana C.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/ana-cristina-cesar/>

É mais do que simplesmente reverenciar Glauber Rocha, Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Emílio Moura ou Adélia Prado é que cada pessoa, a seu modo, pudesse ser tão grande quanto cada uma dessas personalidades caso realmente assim o quisessem e se dedicassem nesse querer.

Figura 8: Emílio Moura e Carlos Drummond de Andrade (1932)



Fonte: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia3/poesianet285.htm>

Porque realizar algo de valor demanda um esforço, um comprometimento, um investimento e crença considerável em si mesmo, e por vezes o brasileiro meio que desacredita em seu potencial, talvez por não ter uma tradição que o sustente em sua memória do passado que aponte o futuro e se por um lado esse fator pesa, por outro o horizonte fica leve por não ter “himalaias” passados a serem superados, como diria Eduardo Giannetti (DICTAECONTRADICTA, 2009). De certo modo, ainda com Giannetti (2016) temos como brasileiros um futuro desafiante na possibilidade de construir uma civilização sem perder a espontaneidade, o encurtar distâncias sem o peso da polidez como dever, somos uma aposta civilizacional.

Faz sentido a ideia de uma civilização brasileira? Uma resposta afirmativa não precisa implicar nenhum tipo de arroubo xenófobo ou húbri cultural. O que ela implica é a identificação dos nossos valores e uma efetiva adesão a eles. O que ela implica é a rejeição da crença de que não podemos ser originais — de que devemos nos resignar à condição de imitação desastrada ou cópia canhestra do modelo que nos é incutido pelo “mundo rico”. A biodiversidade da nossa geografia e a sociodiversidade da nossa história são os principais trunfos brasileiros diante de uma civilização em crise. — Que o mal e o pouco do tempo presente não nos deprimam nem iludam ou desanimem. O futuro se

redefine sem cessar — ele responde à força e à ousadia do nosso querer. Vem do breu da noite espessa o raiar da manhã.

A questão irrespondida. — “Tupi, or not tupi that is the question” — propõe a conhecida fórmula antropofágica. “Tupi and not tupi” — eis a possível resposta. (GIANNETTI, 2016, posição kindle 2106 a 2116).

Acreditamos nessa resposta fenomenal que Giannetti encontra para a pergunta Oswaldiana, “Tupi and not tupi” que nos parece bem contextualizada por Chico Buarque em “Estação Derradeira”, se pudermos traçar esse paralelo, quando ele diz assim “...cada ribanceira é uma nação...”, e que ainda que nessa nação de nações haja tanta dificuldade e tristeza há também a “redenção” através da batucada da Mangueira, redenção das canções, dos símbolos, da nação.

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação
À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada
São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai

Ainda com Giannetti, não podemos olvidar de seu diálogo com a música popular brasileira, notadamente com a obra de Caetano Veloso, a quem ele dirigiu uma pergunta, que está bastante ligada à nossa temática, no programa Roda Viva em uma edição de 23 de setembro de 1996¹⁴. Naquele programa Giannetti questiona Caetano Veloso acerca de uma trilha que surge em sua obra musical, que poderia ser tomada como um amálgama, uma junção das forças vitais do Brasil, da miscigenação, da alegria de viver, da espontaneidade, do coração iorubá, índio que ao mesmo tempo esteja ordenado, com os valores da civilização. Eduardo Giannetti crê que na arte é possível construir essa utopia na arte, fundir os valores mais brasileiros e da civilização, entretanto na vida prática,

¹⁴ Roda Viva, Caetano Veloso, 23.09.2016: https://www.youtube.com/watch?v=-IHORuI_Uts

no cotidiano da vida talvez não fosse possível realizar essa utopia, esses trópicos utópicos. Caetano Veloso responde ao questionamento de Giannetti como sendo um ponto fundamental, e que a sua ambição mesma seria maior do que a fusão da civilização com os valores mais profundos do Brasil. Para Caetano Veloso era mais importante tomar a civilização, fazer com que o Brasil tomasse às rédeas da civilização. Para Caetano Veloso todas as “desvantagens” que o Brasil tem deveriam ser tomadas como alguma coisa que, ao invés de deprimir, nos impulsionasse a partir do nosso modo de ser muito peculiar, bastante notado, por exemplo por estrangeiros que nos visitam. O nosso modo de ser deveria tomar em suas mãos os dados abstratos da civilização e fazer a civilização como ainda não fora feita.

Figura 9: Oswald de Andrade



Fonte: <http://www.domingocomposia.com.br/2011/08/oswald-de-andrade-o-mais-rebelde-e.html>

Ademais há muitas maneiras de ser tupi e outras tantas por serem inventadas.

Há o documentário, sobre a obra de Chico Buarque com o pano de fundo da realidade, chamado Chico ou o país da delicadeza perdida. Pode-se questionar que quando o diretor do filme ou o próprio Chico Buarque que o protagoniza compactuam com esse título eles partem do pressuposto de que há uma delicadeza perdida no Brasil, é dizer, que já houve uma delicadeza na realidade brasileira. Particularmente acreditamos que já houve essa delicadeza (ainda que não seja um fenômeno totalizante), ela mora na música dos anos 30 e dos anos 60, sobretudo em Noel Rosa, Dorival Caymmi, João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e no próprio Chico Buarque de Hollanda. Mas mesmo que não se parta do pressuposto de ter havido a delicadeza, ainda assim é possível cogitar a delicadeza, o tempo da delicadeza perdida como uma utopia, algo a que ainda não se chegou. Nesse sentido consideramos válida a metáfora

da delicadeza perdida, quando não necessária. Afinal, como diria Roberto Mangabeira Unger (RODA VIVA, 2015) é preciso encontrar a desilusão da desilusão.

Ou seja, quanto à delicadeza perdida, para ser perdida não precisa necessariamente tê-la encontrado um dia, podemos perder coisas das quais nem temos ciência, perder também é um não alcançar, consideramos que nossa delicadeza perdida é esse não alcançar ainda. Mas vislumbramos no diálogo bossa nova-samba um dos momentos mais próximos dessa delicadeza, a saber, os anos 30 e 60 décadas que reiteramos ditas estáveis-instáveis.

Além dos autores que já citamos há outros que iremos citar como base desse trabalho sobre *Raízes do Brasil* e a cordialidade. Sejam nas provocações sutis de um Pedro Duarte:

Nossa surpresa atual com a tese de Paulo Prado, evidentemente, vem da autoimagem que em geral fazemos de nós mesmos como um povo alegre, animado e até efusivo. Seríamos, porém, só isso? Nelson Cavaquinho e Cartola na música, Goeldi nas artes plásticas e Clarice Lispector na literatura, ou mais recentemente João Gilberto Noll e Los Hermanos, para citar exemplos a esmo, parecem provar o contrário: a cultura brasileira seria também atravessada pela melancolia. Padre Vieira, que o diga. O samba, até outrora um signo da brasilidade, nos faz dançar, e com isso nem sempre percebemos o dilaceramento agônico de algumas letras. Mas ele está ali, presente. Brás Cubas, personagem de Machado de Assis, dizia ter escrito suas memórias com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Como se sabe, o fim do Policarpo Quaresma de Lima Barreto é triste. E o final do Macunaíma de Mário de Andrade — cujo livro homônimo foi dedicado a Paulo Prado — também é triste (embora Darcy Ribeiro, tendo em vista o humor do texto, achasse todo ele “um acesso de alegria incontida”).

Pedro Meira Monteiro (1996) em sua instigante dissertação *A queda do aventureiro* entre outros textos. Eduardo Giannetti da Fonseca seja num artigo sobre a ideia de não haver pecado embaixo da linha do equador, seja no tratamento da ideia dos *Trópicos Utópicos*, seja na audaciosa virada no complexo de vira-latas em *O elogio do vira-lata e outros ensaios* é um autor por quem nutrimos grande respeito, por sua lucidez e conhecimento vastíssimo que escreve com muita elegância. Podemos citar também a série de filmes de Murillo

Salles na qual ele explora questões da brasilidade, da sociedade brasileira, entre eles a cordialidade

Quanto aos contrastes que há e que toda essa fortuna bibliográfica debate de certo modo pode-se citar Carolina Maria de Jesus que é um tanto a síntese de toda essa discussão de modo muito sutil.

Mas a delicadeza esculpida na música brasileira diante da brutalidade da própria história do Brasil é também uma das tensões pelas quais pode-se ver a realidade da cordialidade. Tanto que há o documentário *Chico e o país da delicadeza perdida* que menciona uma possível delicadeza que teria se perdido na história do Brasil diante de todas as mazelas que o país guarda em si. Mas essa é a delicadeza perdida, a brutalidade é a delicadeza perdida, a "sede" é a "água" perdida, a "fome" é a "comida" perdida. E esses contrastes entre a avenida paulista e o capão redondo também são uma marca da cordialidade, de pensar a cidade em suas ambivalências, da lembrança e do esquecimento, do visível e do invisibilizado.

Figura 10: Racionais Mc's



Fonte: <http://reporterpopular.com.br/racionais-literatura-e-sociedade/>

Se analisamos o conceito de cordialidade no contexto geral de *Raízes do Brasil* assim como na MPB notadamente sob a ótica da obra de Chico Buarque, então vale ressaltar talvez o mais emblemático grupo de rap do Brasil os Racionais MC's que de certo modo são aqueles que são a personificação daquilo que Chico Buarque (SILVA, 2004) chamaria de "O fim da canção" em entrevista ao jornal Folha de São Paulo nos idos de 2004, entrevista essa que suscitou

vários debates e escritos entre outros autores acerca desse tema, tais quais Arthur Nestrovski e José Miguel Wisnik¹⁵.

Figura 11: Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski



Fonte: <https://www.rockinpress.com.br/luiz-tatit-jose-miguel-wisnik-e-arthur-nestrovski-sesc-sao-paulo-sp-22052011/>

Mas será mesmo que o rap é o fim da canção? Será mesmo que as temáticas de Chico Buarque e Racionais são assim tão distantes? Será que a cordialidade não estaria presente em ambas as obras? Será que a forma mais dura ou seca da canção necessariamente quer dizer que elas são realmente duras e secas sob certos aspectos? Afinal, a contundência esculpida nesses versos abaixo são tão ou mais fortes do que as mais duras letras do rap em qualquer tempo, e por essas e outras a canção permanecerá:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De um palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queira
E anunciar o dia

De certo modo a canção “Sabiá” é tanto uma síntese, um diálogo com esse passado do século XIX, com o romantismo de Gonçalves Dias. Aquele presente de 1968 já antecipa exílios que viriam logo depois e apontaria a utopia de um lugar futuro mais justo de uma terra natal idealizada, ainda que sem

¹⁵ José Miguel Wisnik, Artur Nestrovski e Luiz Tatit apresentaram um show e debatem sobre o tema do fim da canção de uma maneira bastante criativa de lidar com o tema. Exemplo do que eles fizeram pode ser visto nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=2p4bYnvVbTI> ; <https://www.youtube.com/watch?v=FC8KjNwgx-g> ; <https://www.youtube.com/watch?v=gsgi73NQTO4>

ilusões, em um desencantamento encantado. E de certo modo, em virtude dessa utopia “Sabiá” se aproxima dos Racionais MCs em contundência, não só porque “força também é jeito”, mas também o rap se inscreve numa tradição de cantadores, por assim dizer, e isso é tão velho quanto Homero. Mudam-se os cenários, afinal pela primeira vez temos cidades com 10 milhões de pessoas em um mundo hiper-urbanizado, isso posto, a natureza humana ainda é a mesma em seus medos, assombros, desejos e saudades a questão que eu trazemos à reflexão quanto aos Racionais e que tem a ver com a cordialidade é a próprio nome do grupo "*Racionais*", é crucial perceber que eles não se chamam "Emocionais" ou "Sentimentais"...Racionais por influência do disco "Tim Maia Racional", disco em dois volumes, de Tim Maia¹⁶, ou seja é um olhar para a tradição.

Figura 12: Gonçalves Dias



Fonte: <https://www.todoestudo.com.br/literatura/goncalves-dias>

¹⁶ Tim Maia (1942-1998) cantor e compositor brasileiro, introduziu no Brasil a *soul music* e o *funk*. Uma das maiores vozes da MPB. Era amigo de juventude de Jorge Ben Jor, Erasmo Carlos e posteriormente de Roberto Carlos. Tim Maia morou nos EUA entre 1959 e 1964. De volta ao Brasil ele soube mesclar a *black music* com a música brasileira e gravou discos e escreveu canções antológicas. Dele recomendamos entre tantas canções “Você” e “Azul da cor do mar”: <https://www.youtube.com/watch?v=Ubf7gTH7vo> ; <https://www.youtube.com/watch?v=45T6cK94GPQ>

O líder do grupo é Mano Brown, Mano de irmão (o traço familiar), o nome de Mano Brown é Pedro Paulo Soares Pereira (Pedro, Paulo são nomes bíblicos) e a religião cristã perpassa várias das canções dos Racionais, o que também dialoga com a cordialidade.

Walter Garcia (2004) confirma que o grupo já deu informações de que o nome é uma homenagem a Tim Maia. Garcia (2004) também menciona que os integrantes Edy Rock e Mano Brown já expuseram que o grupo tem o nome de Racionais com o intuito de fazer pensar, provocar a reflexão e um contraponto ao *rap* fácil, passageiro. Garcia (2004) sustenta inclusive que o próprio Mano Brown defendia que o nome do grupo musical deveria ser Emocionais (GARCIA, 2004). Para nós outros o nome Emocionais seria mais preciso. Desenvolveremos a visão de Garcia sobre os *Racionais Mc's* mais à frente.

Outra coisa que está presente na música brasileira, que a atravessa desde o maxixe, o choro, o samba, o hip hop, o rap, a saber, a síncope, a batida, a percussão, o ritmo como o pulsar do coração. A nossa música é marcada definitivamente pelo ritmo. Veja-se que quando da explosão da bossa nova nos EUA uma das maiores dificuldades que eles tinham ao tentar tocar as composições era justamente com a bateria, em como repetir aquele ritmo, a sutileza da força.

Chico Buarque em entrevista de 2004¹⁷ chegou a afirmar que haveria um esgotamento da canção e que o rap seria uma espécie de fenômeno novo da juventude. Que de certo modo a geração de compositores desde Noel Rosa a Tom Jobim seriam datados. E que como a indústria lança mais regravações de suas canções do passado estaria bastante difícil concorrer com ele mesmo. O auge de sua geração é difícil de ser superado, afinal não é todo dia que temos

¹⁷ Walter Garcia no programa *Desentendimento* do Instituto Moreira Salles faz uma observação muito pertinente a respeito dessa entrevista para a Folha de São Paulo; ele alerta para o fato de que é importante assistir ao DVD Romance de uma Série sobre a obra de Chico Buarque que estava sendo gravada em Paris onde foi dada a entrevista e que o jornalista da Folha estava acompanhando essa série. Esclarece Garcia que no DVD Romance, de 2006, o argumento de Chico Buarque ficaria mais desenvolvido e deixava claro a intenção do que ele mais especificamente queria dizer, ele não falava da canção em geral, e sim sobre a canção popular, a canção de amor com a qual ele se formou e sobre o tipo de canção de amor que ele fazia, e desse tipo de canção em relação ao que poderia vir. Seguem nos links a entrevista de Walter Garcia e Chico Buarque: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9L7uUPP6sg>; <https://www.youtube.com/watch?v=4QR4dxbEYcw> ;

ao mesmo tempo um compositor como ele mesmo, Tom Jobim e Cartola¹⁸, por exemplo atuando ao mesmo tempo. Todavia nunca em outro momento se fez tanta música, o Spotify, Youtube e Deezer estão aí para provar isso. E talvez a geração de Chico Buarque não tenha a mesma importância porque é realmente muito difícil, para não dizer impossível, fazer música no mesmo nível de excelência por 60 anos seguidos. Se há o surgimento de músicas mais “novas” como funk, rap, hip hop entre outros estilos, ainda permanece com muita força a música sertaneja, o samba, o pagode, a música brega, o arrocha, o axé. E não deixa de ser interessante como são universos que se interpenetram, como se pode ver na presença de artistas de axé music nos carnavais de Rio de Janeiro e São Paulo, no fenômeno da explosão dos blocos de carnaval por todo o país, no fenômeno da banda Calypso, da música gospel que são todos estilos que estão muito mais próximos da canção e que estão muito vivos por sinal.

Figura 13: Noel Rosa



Fonte:<http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/11902-noel-rosa-e-uma-hist%C3%B3ria-que-deu-samba>

¹⁸ Cartola ou Agenor de Oliveira (1908-1980) foi compositor, cantor e violonista. Foi um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, juntamente com Carlos Cachça e outros. Realizou grandes obras, teve vida conturbada sobretudo em sua juventude, fez relativo sucesso nos anos 30 e 40. No final dos anos 40 e início dos anos 50 estava esquecido. Em 1956 após um encontro com o cronista Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) foi como que resgatado do seu ostracismo. Todavia só retomaria com mais solidez sua carreira musical a partir dos anos 60 sobretudo após seu encontro com sua companheira de então para toda a vida, Dona Zica. É autor de clássicos como “Acontece”, “Tive sim”, “As rosas não falam”, “Corra e olhe o céu”: <https://www.youtube.com/watch?v=FK98wRO9Gq4>; <https://www.youtube.com/watch?v=Wm2aDVb1CaA>; <https://www.youtube.com/watch?v=5j3QjEk-6c0>; <https://www.youtube.com/watch?v=OLOqKFAziOM>

Não há estilo de música que venda mais no Brasil do que a música sertaneja, o que no nosso olhar é uma confirmação da força da tradição da cordialidade, da presença do mundo rural (como mito ou não) mesmo diante da hiperurbanização. Afinal o mercado musical se dá mesmo nos grandes centros. Apenas para exemplificar talvez não haja compositor no Brasil mais gravado nos dias atuais do que Marília Mendonça, uma cantora e compositora bastante jovem que em sua música mais conhecida “Infiel” tem 486 milhões de visualizações no You Tube no canal oficial da compositora, para efeito de comparação a canção com maior visualização em uma postagem no You Tube com referência a Chico Buarque é “Construção” com 9,5 milhões de visualizações (FELIPE DIAZ VILA, 2006), podemos citar também a canção recém-lançada “Desconstrução” de Tiago Iorc, jovem cantor e compositor, que dialoga com a mítica canção de Chico Buarque. A “Desconstrução” de Iorc tem em seu canal oficial 8,3 milhões de visualizações em apenas 3 meses de lançamento da canção. Os Racionais Mc’s têm como música mais executada no You Tube a música “A Vida é Desafio” (RSDivulga, 2007) com 165 milhões de visualizações.

Figura 14: Marília Mendonça



Fonte: <https://www.lettras.mus.br/marilia-mendonca/infiel/>

Senão vejamos apenas como amostra de alguns dos artistas da música que fizeram sucesso nos anos 90 Racionais, É o Tchan, Molejo, Zeca Baleiro,

Skank, Chico César, Charlie Brown Jr., Banda Eva, Art Popular, Cidade Negra, Latino, Jota Quest, Daniela Mercury, Natiruts, Raça Negra, Leandro e Leonardo, Carlinhos Brown, Zezé di Camargo e Luciano, Chico Science & Nação Zumbi, Mamonas Assassinas, Grupo Raça, Katinguelê, Só pra contrariar, Gabriel o Pensador, Chitãozinho e Xororó, Ara Ketu, Raimundos.

Figura 15: Carlinhos Brown e Marisa Monte



Fonte: <http://www.carlinhosbrown.com.br/amigos-parceiros/carlinhos-brown-e-marisa-monte/>

Na cena da música brasileira nos anos 2000 poderíamos citar os seguintes artistas que se destacaram em termos de sucesso comercial Los Hermanos, Ana Carolina, Seu Jorge, Vanessa da Mata, Ivete Sangalo, Zezé di Camargo e Luciano, Marisa Monte, Luka, Skank, Jota Quest, NX Zero, Renato Russo, Cássia Eller, Bruno e Marrone, João Bosco e Vinicius, As Meninas, Os Travessos, LS Jack, MC Leozinho, Marlon e Maicon, Victor e Leo, Wanessa Camargo, D'Black, CPM22, Araketu, Cláudia Leite, Papas da Língua, Titãs, Kelly Key, Chimarruts, Pitty, Sandy e Júnior, Pedro e Thiago, Tribalistas entre outros.

Então se analisarmos a lista de artistas da música que fizeram sucesso nos anos 90 e 2000 (época da entrevista de Chico Buarque) parece claro que a canção não acabou e, pelo contrário, está longe de acabar, conforme podemos ver nesse final da década dos anos 10 deste século com Jorge e Matheus, Marcos e Belutti, Michel Teló, Bruno e Marrone, Luan Santana, Gustavo Lima, Paula Fernandes, Henrique e Juliano, Marília Mendonça, Henrique e Diego, Zé Neto e Cristiano, Eduardo Costa, Pollo e Ivo Mozart, Victor e Léo, Zezé di Camargo e Luciano, Maiara e Maraisa, Naldo Benny, Simone e Silmária, João

Neto e Frederico, Wesley Safadão, Naiara Azevedo, Sorriso Maroto, Jads e Jadson, Lucas Lucco.

A maioria esmagadora desses artistas está calcada na canção de vertente mais sertaneja, mas canção ainda assim. Mas não podemos nos esquecer da ascensão da nova MPB, do funk, do rap e do hip hop cada vez mais presente na cena com Anita, Baco Exu do Blues, Cícero, Rubel. Também é curioso notar o renascimento do Choro, estão aí presentes excursionando pelo Brasil e pelo mundo Yamandu Costa, Hamilton de Holanda entre outros.

Figura 16: Yamandu Costa



Fonte: <http://vcfz.blogspot.com/2009/01/158-yamandu-costa.html>

A canção nunca esteve tão forte, a grande questão é que dada a pluralidade de estilos que se tem atualmente há a impressão de que a canção estaria passando por alguma crise. Pelo contrário, a canção é guia, é senhora. Talvez o grande problema seja que nós os intelectuais muitas vezes não ouvimos o que o povo ouve então como nos parece que se ouve menos essa canção que vai de Frank Sinatra a Aldir Blanc ou Eduardo Gudin então nos pareceria que a canção está morrendo, quando em verdade ela está muito viva, mas fora do nosso radar.

Para Chico Buarque o rap seria uma negação da canção tal como a conhecemos, ainda que hesite em afirmar isso categoricamente. Lucidamente ele também coloca essa dúvida, pois quer nos parecer que não se trata de o rap negar a canção e sim caminhar com ela na pista, justamente porque há público para todos e a diversidade forma e aprimora a musicalidade tanto das pessoas em geral quanto dos profissionais da música.

Folha - E o rap? Sem abusar das relações mecânicas, parece que estamos diante de uma música que procura dar conta, ou que reage a uma nova configuração social, muito problemática. Chico - Eu tenho pouco contato com o rap. Na verdade, ouço muito pouca música. O acervo já está completo. Acho difícil que alguma coisa que eu venha a ouvir vá me levar por outro caminho. Já tenho meu caminho mais ou menos traçado. Agora, à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante.

Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de "lata d'água na cabeça" etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí. Eu não seria capaz de escrever um rap e nem acho que deveria. Isso me interessa muito, mas não como artista e criador. O que eu posso é refazer da melhor maneira possível o que já fiz. Não tenho como romper com isso. (SILVA, 2004)

A partir das palavras de Chico Buarque sobre a passagem da canção para o rap etc, sobre o fim da canção, etc ao nosso ver as pessoas confundem muito forma com conteúdo, claro que não são inseparáveis, mas não são o mesmo. Basta lembrar canções de grande força dramática e que musicalmente parecem muito suaves, tais quais "Rosa de Hiroshima" (Vinicius-Secos e Molhados), "Pedaço de mim" (Chico Buarque), "Distantes demais" (Lenine), "Uma canção desnaturada" (Chico Buarque), "Janelas abertas nº 2" (Caetano Veloso), "Milágrimas" (Itamar Assumpção e Alice Ruiz), "Esquinas" (Djavan) entre tantas outras que poderiam ser citadas. Assim como há canções com uma forma aparentemente dura mas que contém grande delicadeza e derramamento na mensagem a exemplo de "Jesus Chorou" (Racionais), "A vida é desafio" (Racionais), "Gratidão" (Rashid), "Não existe amor em SP" (Criollo), "Te amo desgraça" (Baco Exu do blues), "Brasil" (versão de Cassia Eller), "Obrigado" (versão de Cássia Eller), "Faroeste Caboclo" (Legião Urbana).

Justamente pelo que dizem as canções não vemos o rap como uma cordialidade velada ou como uma violência *prima facie*, mesmo porque a delicadeza não é somente uma quantidade de força, ao nosso sentir, mas uma autenticidade, um compromisso, uma cumplicidade, é dizer, a dureza no

momento certo é um gesto de amor muito maior do que um afago no momento errado. Reiteramos o ditado: "força também é jeito". A meiguice pode ser muito mais "violenta" do que a própria violência a depender do contexto. Dito isso tudo, dou um último exemplo de delicadeza, ainda que seja com uma música espanhola, o segundo movimento do "Concierto de Aranjuez" de Joaquim Rodrigo, ouvindo-a em duas versões, uma com a filarmônica de Berlin e outra na gravação de Miles Davis com arranjos de Gil Evans, para os puristas talvez a gravação de Miles seja uma violência de suavidade, para os outros a gravação de Miles é a delicadeza da delicadeza que só foi reconhecida no seu devido tamanho décadas depois (MICUCCI, 2016).

Figura 17: Joaquim Rodrigo



Fonte: <https://www.culturespain.com/2014/01/15/joaquin-rodrigo-spains-best-classical-composer/>

A força dos mitos, como a cordialidade, como diria Fernando Pessoa (ROCHA, 2005), "esse nada que é tudo". Assim como é muito importante ter em mente e tentar imprimir na realidade a dicção de Didi-Huberman no livro *Sobrevivência dos vagalumes*, como um suporte da esperança diante da nervura do real. Esperança essa que deve estar cravada na atuação cotidiana das pessoas para tentar forjar, construir um país através de suas ações, um país

melhor. Pois se ao mesmo tempo o Brasil é dos países mais desiguais do mundo ele também é o país que mais cresceu no século XX. É o país que teve a música popular de maior repercussão mundial fora do eixo anglo-saxão.

É o país dos contrastes, mas também é o país da proximidade. E por isso o contraste é tão marcante porque ele não é escondido, é escancarado. Ou seja, é preciso quebrar os muros reais e imaginários. E os livros e a arte são construções importantes para quebrar tais barreiras.

Antonio Candido está presente em dois momentos iniciais do pensamento sobre essa dissertação. O primeiro foi quando da leitura do livro de Luiz Feldman *Raízes do Brasil: clássico por amadurecimento*; o segundo momento foi quando da leitura do livro de Jerônimo Teixeira *Drummond cordial*. No livro de Feldman ele aponta para o famoso prefácio que Candido escreveu atribuindo ao livro de Sérgio Buarque de Holanda a qualidade de clássico de nascença.

Feldman contesta essa afirmação de Candido e demonstra em seu livro que *Raízes do Brasil* é em verdade um clássico por amadurecimento. Jerônimo Teixeira lia o livro *Vários escritos* de Candido sobre Drummond no qual o crítico se indagava sobre o fato de Drummond escrever tanto sobre a família, a tradição, achando curioso que o maior poeta social da literatura brasileira devotasse tanto de sua poesia àqueles temas. Ao se deparar com esse comentário de Candido, Jerônimo Teixeira não estranhou o fato, lembrou-se de *Raízes do Brasil* e do homem cordial. Em sua pesquisa Jerônimo Teixeira ainda cita o poeta e crítico literário Mario Faustino para quem aqueles que no futuro quisessem compreender em profundidade a sociedade brasileira deveriam se debruçar mais sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade do que sobre as ciências sociais brasileiras.

Esta pesquisa nasce do desejo de dialogar com os principais intérpretes do Brasil, do fascínio pelos grandes intelectuais brasileiros desde Machado de Assis até Lilia Moritz Schwarcz, passando por Euclides da Cunha, Castro Alves, Fagundes Varela, Lima Barreto, Gilberto Freyre, Antonio Candido, Laura Melo e Souza, Jessé Souza, Manuela Carneiro da Cunha, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Raymundo Faoro, Glauber Rocha entre tantos outros pensadores. Mas como não é possível tratar de todos esses autores ao mesmo tempo, escolhemos dialogar com o aspecto da cordialidade em Sergio Buarque de

Holanda e assim o fizemos para tocar em outro ponto de relevo para nós outros, a saber, a música brasileira, a canção popular.

Figura 18: Mário Faustino



Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01818>

A ideia central é ilustrar o aparecimento do conceito de cordialidade em Sérgio Buarque de Holanda, explanar sobre a movência desse conceito, pontuando como ele muda para o próprio Sérgio Buarque a partir de certo momento, bem como aproveitar o conceito para expor o quanto ele está presente na sociedade brasileira através das canções e seus autores e seus intérpretes. Queremos pontuar com isso aquilo que chamamos de *presença do coração*.

Desde a época de Sérgio Buarque de Holanda até os dias atuais, o Brasil se vê como cordial, pacífico, tranquilo, receptível e afável. Neste momento mais do que discutir se essa visão é verdadeira ou não, gostaríamos de assinalar conforme o faz João Cezar de Castro Rocha (2004) quando relembra o Fernando Pessoa de Mensagem:

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo-
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo
(ROCHA, 2004, p. 7).

Ou seja, impressiona que, verdadeiramente ou não, muitas vezes um povo se vê de um modo e essa visão se perpetua através dos séculos para ele mesmo. Mais à frente retomarei essa imagem de Fernando Pessoa.

Figura 19: Fernando Pessoa



Fonte: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/vida/cronologia>

Uma das minhas grandes paixões é a música brasileira, então aproveito a cordialidade para escrever sobre a nossa música que tem no coração um dos seus combustíveis fundamentais, um de seus maiores motivos.

Percorrer a cordialidade entre a formulação de Sérgio Buarque de Holanda até perceber sua presença no cancioneiro brasileiro é uma forma de também mencionar o quanto a obra de seu filho, Chico Buarque de Holanda, um dos principais nomes da MPB (música popular brasileira) está eivada de cordialidade, da presença do coração. E é esta presença que permeará e constituirá todo este escrito, certamente este é um escrito da razão, todavia o é ainda mais do coração.

De certo modo esta dissertação é uma homenagem à música popular brasileira, e assim o é como uma homenagem a um de seus maiores personagens: João Gilberto. Vínhamos lendo, ouvindo e escrevendo sobre João

Gilberto nos últimos meses, então sua morte trouxe um arrebatamento muito profundo, resignificando as canções, as palavras, os sons. Resignificando mesmo a saudade daqueles que com ele erigiram a bossa nova, a exemplo de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. E tudo quanto se disser dessas personalidades ainda será pouco dado o imenso legado que nos deixaram, mesmo porque se lê muito pouco no Brasil e se escreve menos ainda. Machado de Assis já isso denunciava no século XIX.

E não se trata apenas de deixar algo considerado em uma quadra histórica, não. A obra de Tom Jobim, Vinicius de Moraes¹⁹ e João Gilberto mudou a maneira de viver das pessoas. A impressão de um movimento na vida, no mundo, uma ideia que se torna arte e atinge o real cotidiano é um dos ápices do que pode aspirar um artista.

Daqui a 100 anos a obra deles ainda será ouvida, estudada, comentada, resignificada seja pela descoberta das novas gerações, seja pela redescoberta dos que já a conheciam. Como exemplo poderíamos citar a introdução de “Adeus América” que João Gilberto canta em *João Gilberto in Tokyo*, um show ao vivo vertido em CD, de 2004 (BMGMUSIC, 2019). Nessa canção João Gilberto abre com um ôoooooooooooo, e fazendo assim nos revela um dos mais belos cantos de introdução de uma canção de que já tivemos notícia.

Em uma busca na internet em sites de streaming de música, ou de áudio e vídeo como o You Tube é possível ver uma quantidade enorme de postagens que fazem referência à bossa nova, seja diretamente em gravações ou regravações, seja em releituras de músicas de outros estilos sob arranjos característicos de bossa nova. Para exemplificar o quanto a bossa nova ainda é presente no mundo pode-se citar o disco *Bossa'n Adele* com as principais canções da carreira de Adele gravadas com arranjos de bossa nova, esse vídeo tem mais 8 milhões de visualizações no You Tube (MUSIC BROKERS, 2017).

¹⁹ Talvez Vinicius de Moraes tenha sido o maior poeta a atravessar a fronteira da poesia para também fazer música popular e fazer parte daquela que seria a maior revolução da música brasileira: a bossa nova. Dito isso, não deixa de ser surpreendente que quando em sua primeira experiência como crítico de cinema na imprensa do Rio de Janeiro para o jornal *A Manhã* em 1941, Vinicius de Moraes seria bastante ácido contra o cinema falado e o cinema colorido. Na segunda passagem pela imprensa como crítico de cinema, em 1951, ele já estaria mais afinado com as modernidades cinematográficas, afinal já estivera em posto diplomático nos EUA, mais precisamente em Los Angeles em 1946 (CASTRO, 2017).

Portanto, a bossa nova e seus principais atores está presente até os dias atuais influenciando a música mundial e a música brasileira também, para tanto basta ver a obra de Cícero Rosa Lins, que a despeito das mais variadas influências da música pop, rock e MPB, está ligado à bossa nova, basta ver o seu disco *Canções de apartamento* que é bastante bossanovista. Nesse sentido citaríamos a música “Pelo interfone” que no título dialoga com uma das músicas fundadoras do samba gravado no Brasil e em sua temática e estilo musical se aproxima completamente da bossa nova, bem como faz referências diretas ao universo bossanovista ao mencionar “Dindi”.

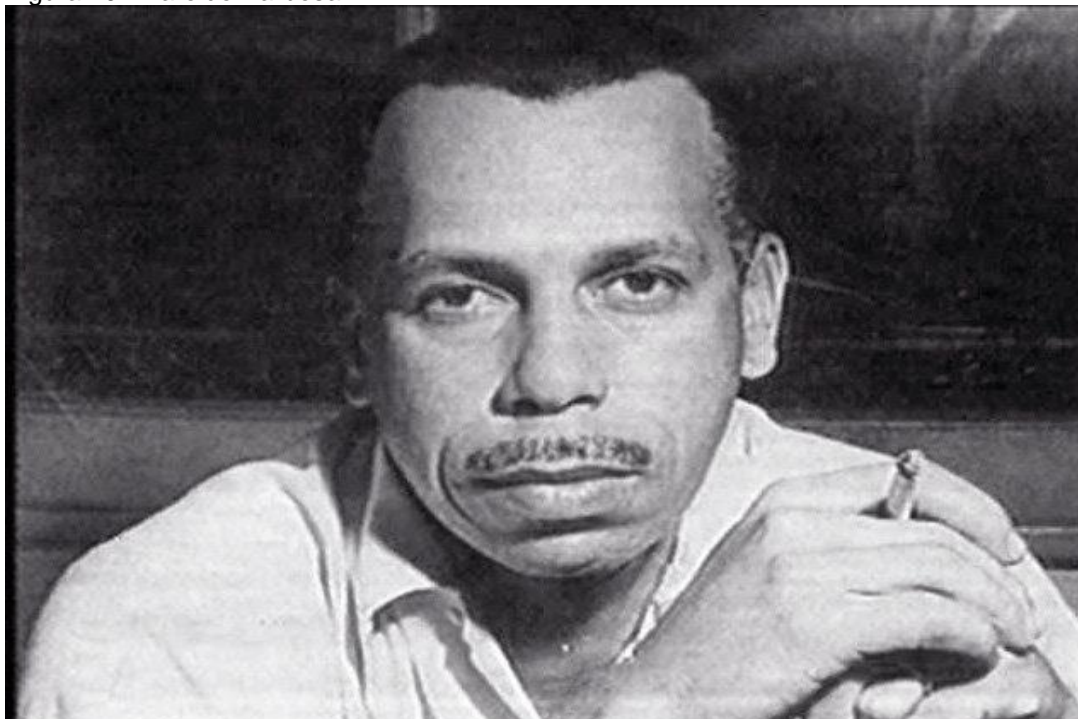
Fala pra ele
Que ele é um sonho bom
Que mudou o tom
Da tua vida
Comprida
Fala pra ele
Do disco do Tom Jobim
Do seu apelido e de mim
E chora
Ah, Dindi
Se tu soubesse como machuca
Não amaria mais ninguém
Fala pra ele
Que a vida é um balão
Pra cuidar do seu coração
E chora
Pra onde elas vão?
Embora
Ah, Dindi
Se tu soubesse como machuca
Não amaria mais ninguém
Ah, Dindi
Se tu soubesses
Ah, se tu soubesses
Não contaria pra ninguém
Fala pra ele o que nunca falou pra ninguém
Pra ele também

Cícero talvez seja um dos cantores e compositores mais buarqueanos de sua geração, conforme pode-se denotar dos seus discos, sobretudo do disco de estreia o já citado *Canções de apartamento* com “Tempo de Pipa” que dialogaria com “A Banda”; “Vagalumes cegos” que dialogaria com “Ela desatinou”. Mais à frente discutiremos sobre Cícero como um buarqueano e a proximidade das canções desses compositores sobretudo quanto confrontadas com a questão da cordialidade.

Vale ressaltar as referências diretas que “Pelo Interfone” faz a Tom Jobim e suas canções, notadamente quanto à “Dindi”, de Tom e Aloísio de Oliveira. Uma construção sagaz de Cícero, acabou realizando uma canção com ecos de bossa nova e ao mesmo tempo com uma sonoridade com elementos modernos, utilizando-se de sonoridades das ondas do mar. Importa-nos dizer também da tentativa de alerta do eu-poético quanto aos cuidados com o coração, e eis então a presença do coração. Assim como vale notar a referência a uma passagem de rara beleza, também quanto à “Dindi” nos seguintes versos “Pra onde elas vão / Embora”, é uma referência de bom gosto e inventividade, afinal em “Dindi” o eu-poético se vale dos seguintes versos: “Céu, tão grande é o céu / E bando de nuvens que passam ligeiras / Pra onde elas vão, ai eu não sei, não sei” (INSTITUTOANTONIOCARLOSJOBIM).

Assim como podemos estabelecer paralelos entre a cordialidade em *Raízes do Brasil* e as temáticas das canções, como por exemplo a questão da democracia conforme podemos ver em “Pra que discutir com Madame?”, música de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, de 1956, imortalizada na voz de João Gilberto, como é possível ver no mesmo *João Gilberto in Tokyo* ou no *João Gilberto Live at Umbria Jazz*.

Figura 20: Haroldo Barbosa



Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/haroldo-barbosa/>

Figura 21: Janet de Almeida



Fonte: <https://immub.org/compositor/janet-de-almeida>

Assim como nos dá a oportunidade de tratar de canções como “Retrato em Branco e Preto”, “Estação Derradeira”, “Ela Desatinou”, “Bye, bye Brasil”, “Coração Vagabundo”, “Sabiá”, “Carinhoso” entre outras tantas que mencionaremos ao longo do trabalho para marcar a presença do coração entre nós.

A presença do coração atravessa toda a nossa cultura, como diria Carlos Drummond de Andrade no icônico “Poema de sete faces” de seu livro de estreia *Alguma poesia* (1930), “Mundo, mundo, vasto mundo, mais vasto é meu coração”; para depois em “Mundo grande” de *Sentimento do Mundo* (1940) se contradizer “Não, meu coração não é maior que o mundo”. É natural a contradição do coração, ainda com Drummond, em “Tarde de Maio” (do monumental *Claro Enigma*, 1951) “O próprio amor se desconhece e maltrata”.

E boa parte da MPB dialogará com a cordialidade, assim como boa parte da poesia brasileira. Basta ver o próprio tema da amizade que é também tão característico do homem cordial quando o mesmo Drummond de Andrade coloca o tema em “Canção Amiga” (poesia que Milton Nascimento colocou música no *Clube da Esquina 2*) poema no qual ele diz “Eu distribuo segredos como quem *ama* ou sorri” (itálico nosso). Chico Buarque lançará o disco *Meus caros amigos* (1976) que abre com a canção cordialíssima “O que será (À flor da terra)” e fecha com “Meu caro amigo”. Chico Buarque também aproximará o amor da amizade de maneira bela em “Porque era ela, porque era eu” (BUARQUE, 2006) ao

parafrasear Montaigne que em seus Ensaios refere-se à sua amizade com La Boétie (célebre autor do Tratado sobre a servidão voluntária) nos seguintes termos ao falar sobre a amizade com Etienne de La Boétie assim se reportou à sua amizade “Na amizade a que me refiro, as almas entrosam-se e se confundem numa única alma, tão unidas uma à outra que não se distinguem, não se lhes percebendo sequer a linha de demarcação. Se insistirem para que eu diga por que o amava, sinto que não o saberia expressar senão respondendo: porque era ele, porque era eu”.

Em tantas outras canções essa temática estará presente, seja em Caetano Veloso com “Língua” ao afirmar “Assim como o amor está para a amizade, e quem há de negar que esta lhe é superior”.

E sob este ponto de vista a amizade e a rivalidade estarão presentes como um motor artístico, intelectual como se pode ver na amizade e rivalidade entre Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre; entre Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo entre outros.

Não deixa de ser curiosa a rivalidade entre Chico Buarque e os tropicalistas pelo fato de serem companheiros de geração, influenciados pela bossa nova (sobretudo por João Gilberto e Tom Jobim) e ao mesmo tempo no momento de amadurecimento de suas capacidades estéticas eles se afastam de maneira um tanto surpreendente visto em retrospecto. A competição dos festivais acaba influenciando em termos de competição estética, assim como a proximidade dos tropicalistas da música pop e rock, dos instrumentos elétricos como a guitarra, de um universo musical que dialogava mais de perto com os Mutantes, por exemplo. Enquanto isso Chico Buarque estava mais próximo da tradição do samba e do “samba-canção”, por assim dizer.

Essas distâncias e proximidades marcam as relações cordiais, sobretudo quanto ao senso estético de competitividade e cumplicidade. Até mesmo pelo respeito e admiração mútuos entre esses artistas.

Diante das muitas narrativas pelas quais se pode optar para estudar a história do Brasil escolhemos olhar para o conceito de cordialidade sob a ótica de Sérgio Buarque de Holanda, caracterizando-o como *a presença do coração*. Presença essa que marca toda a sociedade brasileira em seus mais diversos aspectos. Como exemplo, utilizaremos o aspecto musical para marcar essa

presença na música do filho de Sérgio Buarque de Holanda, o cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda.

Discorreremos sobre as músicas de Chico Buarque e a realidade brasileira, assim como percorreremos alguns aspectos importantes da história da nossa música que vão desaguar nesse compositor, marcando sobretudo a atuação de três personagens fundamentais Pixinguinha pelo pioneirismo, Antonio Carlos Jobim pela autoria musical e João Gilberto pela concepção e execução musical excepcionais que marcariam para sempre a história da cultura brasileira.

Visitaremos determinados pontos da nossa história que vão desaguar no contexto brasileiro que Chico Buarque apresenta no filme, seja a questão da cordialidade, da desigualdade social (ARRETCHE, 2015), do problema educacional, do país de contrastes. Isso tudo sem esquecer a delicadeza perdida, tema aventado no próprio título do filme.

Alguns pontos são fundamentais para nós nesse trabalho, entre eles a cordialidade, cunhado por Sérgio Buarque de Holanda. E nós a trazemos pela lente de Luiz Feldman, de João César de Castro Rocha, Pedro Meira Monteiro que recentemente trataram do assunto com maestria. Também mencionaremos nesta dissertação a construção do samba, o alvorecer da música brasileira no final do século XIX e início do século XX, o amadurecimento dessa canção brasileira sobretudo na conhecida década de ouro (os anos 30 do século passado) que teve compositores como Noel Rosa²⁰, Orestes Barbosa, Vadico, Ismael Silva, Cartola entre outros gigantes de nossa música. Sem esquecer que nessa mesma década de 1930 houve uma intensa efervescência intelectual em busca de uma interpretação do Brasil (efervescência essa que até os dias de

²⁰ Noel Rosa (1910-1937) compositor, cantor, violonista. Talvez ele tenha sido o maior de todos os nossos compositores, dada a sua obra tão bela e sólida diante da pouca idade que tinha e da revolução que realizou na música brasileira. Noel Rosa influenciou a todos e ainda nos dias de hoje influencia. Autor de clássicos que jamais serão esquecidos, tais como, “Coisas nossas”, “Com que roupa?”, “Conversa de botequim”, “Cordiais saudações”, “Feitio de oração”, “Feitio da vila”, “Pra que mentir”: [https://www.youtube.com/watch?v=SUdNt3EvMyw](https://www.youtube.com/watch?v=SUdNt3EvMyw;); [https://www.youtube.com/watch?v=7R_Bosj8pmU](https://www.youtube.com/watch?v=7R_Bosj8pmU;); [https://www.youtube.com/watch?v=in9W6vHyl5k](https://www.youtube.com/watch?v=in9W6vHyl5k;); [https://www.youtube.com/watch?v=xy-iOCUTsYw](https://www.youtube.com/watch?v=xy-iOCUTsYw;); [https://www.youtube.com/watch?v=SHnrHewVLwk](https://www.youtube.com/watch?v=SHnrHewVLwk;); [https://www.youtube.com/watch?v=xLVIIJmYaS8](https://www.youtube.com/watch?v=xLVIIJmYaS8;); [https://www.youtube.com/watch?v=Et4GGvzhE7U](https://www.youtube.com/watch?v=Et4GGvzhE7U;); [https://www.youtube.com/watch?v=mepIkChajLE](https://www.youtube.com/watch?v=mepIkChajLE;); https://www.youtube.com/watch?v=c9_bbJCXlak

hoje não cessou) com o lançamento de obras como *Casa-grande e Senzala* e *Sobrados e mocambos* de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, *Evolução política do Brasil* de Caio Prado Júnior entre outras obras.

Figura 22: Orestes Barbosa



Fonte: <https://radiobatuta.com.br/programa/orestes-barbosa-3/>

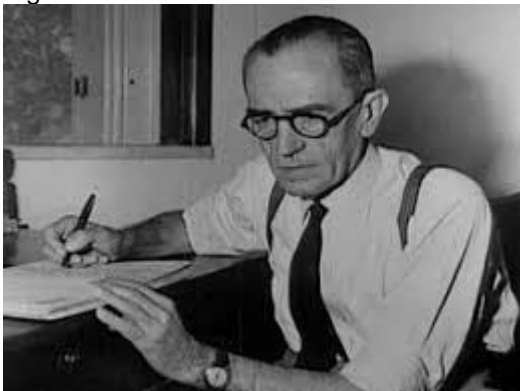
Figura 23: Vadico, Oswaldo de Almeida Gogliano



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917314-biografia-mostra-sambista-vadico-alem-do-parceiro-noel-rosa.shtml?mobile>

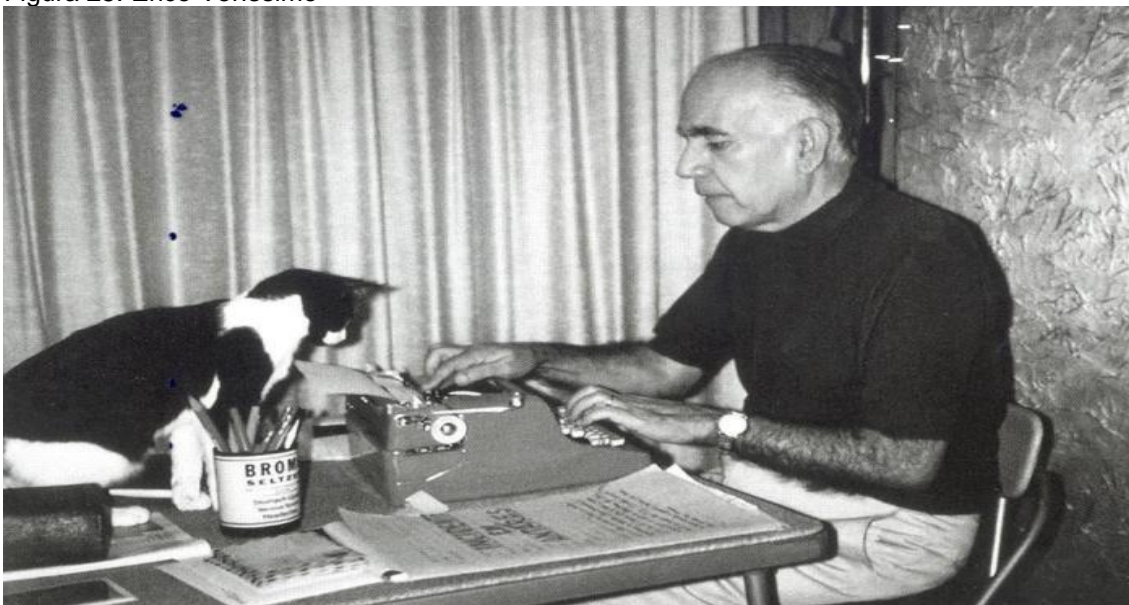
Sem esquecer a própria literatura desse período, *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1930); *São Bernardo* de Graciliano Ramos (1934); *Caminhos Cruzados* de Érico Veríssimo (1935); como as obras de Jorge Amado *Mar Morto* (1936); e *Capitães da Areia* de Jorge Amado (1937); *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1938).

Figura 24: Graciliano Ramos



Fonte: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/10/19/lembrancas-de-graciliano.ghtml>

Figura 25: Érico Veríssimo



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2019/05/acervo-de-erico-verissimo-seguira-no-rio-por-mais-10-anos-cjw6yai5d005s01qtt99ed4a0.html>

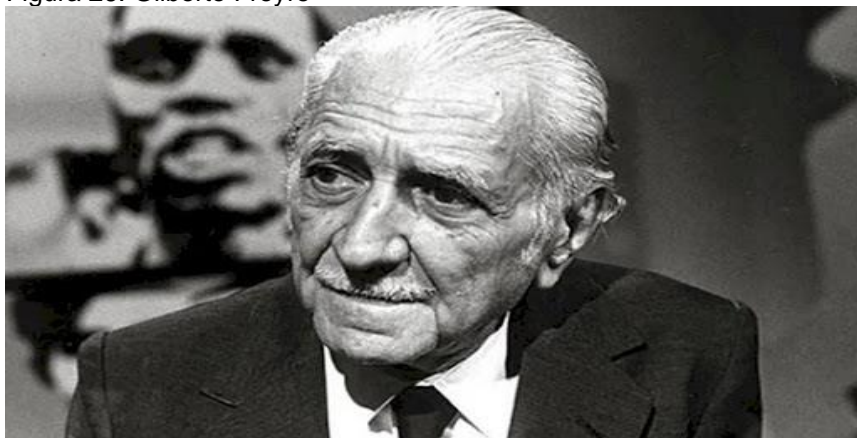
A intenção dessa pesquisa ao tratar da música brasileira para reforçar a marca da cordialidade é de contextualizar social e politicamente o período abordado, ainda que brevemente. Mencionaremos os principais aspectos do contexto sócio-político dos períodos abordados na medida em que eles possuem influência nos acontecimentos da vida cotidiana na formação dos movimentos artísticos, considerando inclusive o *zeitgeist* geral da sociedade.

Em grandes linhas podemos pensar junto com Tavolaro (2005, 2014) em alguns trabalhos seus que analisam o pensamento sociológico brasileiro apenas para contextualizar em um pano de fundo maior o contexto no qual está inserido o conceito de cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda.

Sérgio Tavolaro (2005) aponta para duas tradições na história da sociologia brasileira, uma que segue os caminhos apontados por Gilberto Freyre,

Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Roberto DaMatta e outra vertente com o pensamento de Caio Prado Jr., Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octávio Ianni. O que diferencia fundamentalmente essas duas vertentes, segundo Tavolaro (2005) está no fato da autenticidade, de um certo estar no mundo de maneira mais singular. A tradição freiriana aponta para uma autenticidade que o Brasil teria e que não fica a dever a nenhum dos povos centrais. A tradição caiopradiana veria o Brasil mais dependente dos povos centrais.

Figura 26: Gilberto Freyre



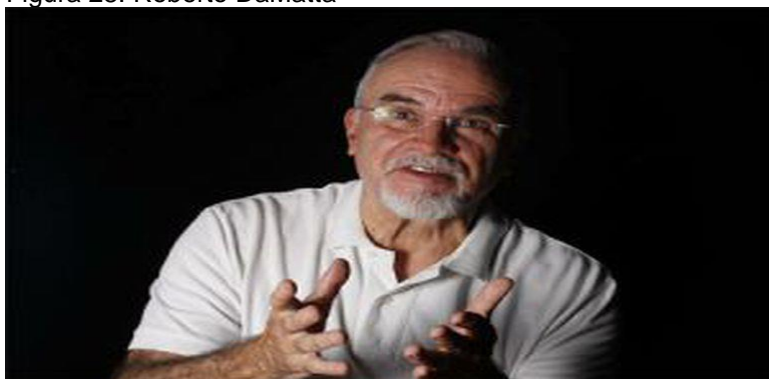
Fonte: <http://editoraunesp.com.br/blog/homenagem-a-gilberto-freyre>

Figura 27: Raymundo Faoro



Fonte: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoar/raymundo-faoro>

Figura 28: Roberto DaMatta



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/09/politica/1391978110_074816.html

Figura 29: Caio Prado Jr.



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/com-documentos-novos-livro-reve-vida-e-obra-de-caio-prado-jr.shtml>

Figura 30: Florestan Fernandes



Cortesia Cia da Memória

Florestan Fernandes (1920-1995)

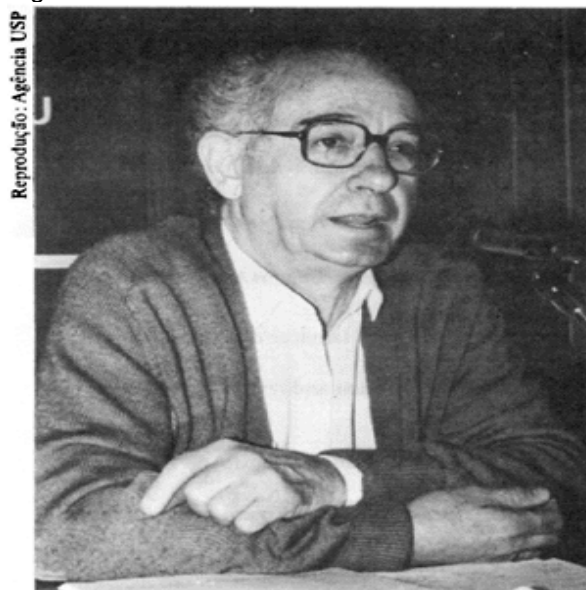
Fonte: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300017

Figura 31: Fernando Henrique Cardoso



Fonte: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoaf/fernando-henrique-cardoso>

Figura 32: Octavio Ianni



Reprodução: Agência USP

Octavio Ianni

Octavio Ianni, 62, sociólogo e cientista político, nasceu em Itu, no estado de São Paulo. Livre-docente na USP em 1964, membro do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento—CEBRAP entre 1969 e 1979, foi professor-convidado em vários centros internacionais (UNAM, Columbia, Oxford) e, a partir de 1983, é professor-titular do Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Um dos mais conhecidos sociólogos brasileiros, realizador de pesquisas clássicas e autor de cerca de 25 livros, entre seus trabalhos encontram-se obras fundamentais da produção intelectual contemporânea como: *As metamorfoses do escravo* (1962), *O colapso do populismo no Brasil* (1968), *Imperialismo e cultura* (1970), *A formação do Estado populista na América Latina* (1975), *El Estado capitalista en la época de Cardenas* (México, 1977), *Escravidão e racismo* (1978), *Revolução e cultura* (1983). Integrante das atividades do Instituto de Estudos Avançados desde os primeiros momentos de existência do IEA, em agosto de 1986, o prof. Octavio Ianni estará desenvolvendo em 1988, como pesquisador-visitante do Instituto, o ensaio *Temas do pensamento latino-americano*.

Fonte: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141988000100003&script=sci_arttext&tlng=pt

Souza (2000) acredita que a tradição freiriana padeceria da sombra da inautenticidade na medida em que o Brasil estaria sempre em débito com e por causa de sua herança ibérica. Tavolaro (2005) estende o selo de inautenticidade também à outra tradição sociológica da vertente de Caio Prado Jr., Fernandes, Cardoso e Ianni. Afinal mesmo estes têm resistência em considerar a sociedade brasileira suficientemente moderna quando comparada a outras sociedades centrais. Será pontuada a crítica de Jessé Souza em *A tolice da inteligência brasileira* (2015) e em *A modernização seletiva* (2000).

Para Freyre (1990, 1996, 2000) e Holanda (1994) *apud* Tavolaro (2005) certos códigos da vida social característicos da família patriarcal²¹

²¹ Há uma passagem no *Grande Sertão: Veredas* que demonstra a força da família entre os paradoxos das relações sociais demonstrando que as coisas não são sempre simples: “Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém, diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois – e Deus, junto. Vi muitas nuvens” (ROSA, 1994, p. 9). Tudo o que se possa dizer deste livro será pouco, mas poderia se chamar *Diadorim* pela presença principal, pela ultrapassagem dos limites. Há uma passagem parecidíssima com essa citada acima, se trata de um trecho do livro *O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “república dos mano” e a estética da violência* de Rafael Lopes de Sousa (2012): “os rappers costumam decantar os caminhos e descaminhos que a vida marginal segue em suas localidades e fazem isso baseados no conhecimento que adquiriram *in loco*. O marginal que age respeitosamente com a sua comunidade é geralmente aceito por ela. Para conseguir esse *status* ele precisa apenas ser um bom filho, um bom irmão e respeitar as tradições da periferia como, por exemplo, não ser truta da polícia e nunca em hipótese alguma, trabalhar para viciar a molecada do lugar. Caso qualquer um desses princípios seja desrespeitado e os vínculos com a vida comunitária forem rompidos, o indivíduo marginal

permaneceram vivos no cotidiano social brasileiro durante o império e a república.

Tavolaro enxerga no pensamento de Freyre uma interpretação do patriarcado como extenso e profundo: escravidão e latifúndio. Nesse contexto, as relações sociais organizaram a vida cotidiana, a vida familiar, sexual, religiosa, política, administrativa, das relações de trabalho.

Quanto a Sérgio Buarque de Holanda, Tavolaro (2005) assegura que esse autor considera que a aversão que o brasileiro teria à ideia de impessoalidade derivaria da herança ibérica. E que a distância do Brasil para aquela ética (muito própria do capitalismo) do trabalho tão presente em países protestantes, conforme Max Weber²². Também adviria dessa herança ibérica com suas características da ética da aventura (HOLANDA, 2016). Os portugueses seriam mais afeitos às aventuras, a uma vida mais ativa, menos pacata, menos caseira, menos estável. Sob esse prisma, a ordem racionalizada não é prioritária entre aqueles da herança ibérica, ainda segundo Tavolaro (2005) ao interpretar Sérgio Buarque de Holanda.

Faoro (2001) tomaria um caminho muito próprio neste panorama de autores acerca desse tema (TAVOLARO, 2005). Para ele o ponto que caracterizaria melhor o Brasil não era a questão patriarcal, rural ou escravocrata e sim o patrimonialismo constituído em Portugal nos primórdios da formação do estado luso. Naquela cena lusitana havia muita porosidade entre os mundos público e privado, a esfera pública e a esfera privada. A relação entre o estado e a sociedade era bastante próxima, umbilical, misturada sob os mais diversos aspectos da vida, a saber, ultrapassando a linha político-administrativa ou militar, chegando mesmo ao campo cultural, social, econômico, religioso. Para o pensamento faoriano, nem mesmo após a independência se conseguiu mudar esse estado de coisas. Desse ponto de vista, nem mesmo a república no longo prazo teria conseguido por fim à força da centralização do poder conforme se

perde o acolhimento e a proteção de seus iguais e fica abandonado à sua própria sorte, podendo passar de predador a presa conforme relata a crônica "Mano na Porta do Bar" (SOUSA, 2012, p. 221).

²² Maximilian Karl Emil Weber, mais conhecido como Max Weber (1864-1920) intelectual alemão, um dos fundadores da sociologia. Recomendamos a biografia escrita por sua esposa Marianne Weber (2003) *Weber: uma biografia*.

depreende sobretudo do governo de Floriano Peixoto²³ (1891-1894), Getúlio Vargas (1930-1945; 1951-1954) e do período da ditadura militar (1964-1985).

Figura 33: Floriano Peixoto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/AfHrYah1SzokMaCB8>

Figura 34: Getúlio Vargas



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Q9jrvXQmWmhbdQD9>

Assim como enfatizamos que nos anos 30 do século XX houve grande efervescência das artes, notadamente da música, também aconteceu a consolidação de um pensamento intelectual de grande impacto na intelectualidade brasileira, na maneira como o Brasil via a si mesmo em uma trajetória de pensamento que conforme lembra Tavolaro (2005) traça um caminho que segue até os dias atuais desde Gilberto Freyre a Roberto Damatta, e Caio Prado Jr. a Fernando Henrique Cardoso, como também pode ser vista em ampla bibliografia desde Carlos Guilherme Mota (1994).

Temos a impressão de que a história do Brasil tem muitas zonas nebulosas, das quais não se tem uma clareza, sobre as quais não se tem um maior debate e muitas vezes as pessoas não se debruçam sobre a bibliografia

²³ Floriano Peixoto (1839-1895) militar, político, primeiro vice-presidente e segundo presidente do Brasil. Enfrentou várias revoltas em seu governo, consolidou a República, ficou conhecido como Marechal de Ferro e seu período de governo juntamente com o do Marechal Deodoro passara à história como A República da Espada.

daquele período. Ao nosso modo de ver é o que acontece com o período que vai da proclamação da República até a Revolução de 1930. Poderíamos citar também como um período nebuloso que vale a pena um aprofundamento bibliográfico o período de 1946 a 1964. Não deixa de ser uma coincidência histórica o fato de que as eleições de 1989 se dão exatamente no centenário da proclamação da República.

Voltando ao aspecto político, 1930 foi, talvez, o ano da maior importância para a formação do Brasil contemporâneo com a Revolução de 30²⁴ e a ascensão de Getúlio Vargas ao centro do poder em uma sucessão de acontecimentos conforme se pode ver, entre outras obras, na biografia de Assis Chateaubriand da lavra de Fernando Morais (1995), *Chatô, O rei do Brasil*.

Figura 35: Assis Chateaubriand



Fonte: <http://www.casadosfocas.com.br/resenha-do-livro-chato-o-rei-do-brasil/>

Luiz Tatit (2004; 2012) em *O século da canção*, bem como em *O cancionista*, analisa a evolução da música brasileira, suas marcações, seus

²⁴ Para maiores informações sobre o movimento de 1930 vale conferir o livro de Boris Fausto (2010) *Revolução de 30: historiografia e história* e de maneira mais resumida num trabalho, também de Boris Fausto, "A vida política" capítulo 2 de *Olhando para dentro 1930-1964* volume 4 da coleção *História do Brasil Nação* dirigida por Lilia Schwarcz e este volume sob a coordenação de Angela Castro Gomes.

principais nomes. É bastante interessante observar essa literatura da história da música brasileira para perceber os caminhos que ela atravessa até chegar ao final dos anos 80, praticamente um século de música saindo dos lundus, das umbigadas, das músicas que eram exercitadas nos quintais do povo pobre da periferia das grandes cidades como Salvador e Rio de Janeiro, assim como a música de câmara ouvida pela elite, até chegar ao rock brasileiro, à música sertaneja, à música brega e à MPB no final dos anos 80.

Para nós, o ponto alto da música brasileira se dá com a bossa nova, sobretudo em seu início e auge criativo, tendo como seu triunvirato máximo Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. Tom Jobim certamente é um dos maiores compositores do século XX, Vinicius de Moraes um de seus maiores poetas, João Gilberto um dos maiores cantores da música popular de todos os tempos. Sem esse trio, não haveria Chico Buarque, sobretudo não o haveria tão qual o conhecemos.

Chico Buarque surge em um momento absolutamente especial do Brasil no qual ascende toda uma geração nova em vários campos do conhecimento e da ação, desde o cinema ao futebol. Os anos 60 do século XX no Brasil formaram uma geração de “Pelés”. Se no futebol, tínhamos o Pelé, no cinema, tínhamos Glauber Rocha²⁵, na música, tínhamos Tom Jobim e João Gilberto (entre tantos outros que poderiam ser citados), na arquitetura, tínhamos Niemeyer, Vilanova Artigas, na literatura, tínhamos Carlos Heitor Cony, Mário Faustino, Ferreira Gullar²⁶, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Néida Piñón, Nelson Rodrigues, no teatro,

²⁵ Glauber Rocha (1939-1981) cineasta e escritor, fez os filmes mais importantes da história do nosso cinema. Mais do que cineasta Glauber Rocha é o que se pode chamar de um agitador cultural, uma dessas figuras que ultrapassam o comum. Cacá Diegues chegou a dizer que Glauber Rocha foi a personalidade mais impressionante que ele conheceu, não obstante tenha conhecido as pessoas mais importantes de seu tempo. Glauber escreveu crítica de cinema, manifestos, poesia, romance, apresentou programa de tv, enfim foi um homem sem paralelo em seu tempo. Mal comparando Glauber Rocha foi o Assis Chateaubriand que deu errado. Recomendamos a biografia de seu colega de geração João Carlos Teixeira Gomes (1997) *Glauber Rocha: esse vulcão*. Também recomendamos fortemente a tese de doutorado da Professora Ana Lígia Leite e Aguiar (2010) *Glauber em crítica e autocrítica* no seguinte endereço <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8391/1/Ana%20L%C3%ADgia%20Leite%20e%20Aguiar.pdf>.

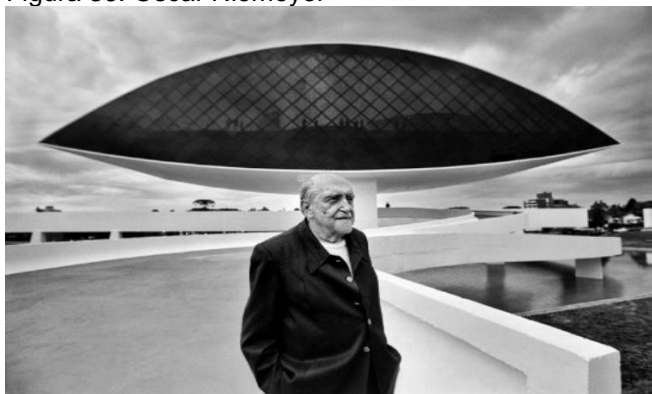
²⁶ José Ribamar Ferreira ou Ferreira Gullar (1930-2016) escritor, sobretudo poeta, também compositor que teve parcerias com Raimundo Fagner. A obra poética de Ferreira Gullar é das mais importantes da literatura brasileira. Vindo do Maranhão para a capital do país Ferreira Gullar faz um movimento que atravessa a nossa temática do homem que vem do lugar remoto para o lugar central, que ousa singularidades, que avança e recua, que caminha. Basta ver sua relação tumultuada com os concretistas, sua presença fundamental no espetáculo *Opinião*, sua intervenção como crítico de arte, sua proximidade com Hélio Oiticica, Ligia Clark, com os centros populares de cultura. Poucos escritores conseguiram de maneira tão sintomática e (im)precisa

havia José Celso Martinez, Oduvaldo Vianna Filho, Fernanda Montenegro e Paulo Autran, na educação havia Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, na economia

presentar a condição humana, e brasileira mesma, e cordial também, do que Gullar em “Traduzir-se” conforme tem-se claro/escuro nos seguintes versos: “Uma parte de mim/ é todo mundo/ outra parte é ninguém/ fundo sem fundo./ Uma parte de mim/ é multidão:/ outra parte estranheza/ e solidão [...] Uma parte de mim/ é permanente/ outra parte/ se sabe de repente./ [...] Traduzir-se uma parte/ na outra parte/ -que é uma questão/ de vida ou morte – será arte?”. Assim como na versão “Borbulhas de amor” que de algum modo toca na presença do coração e repete a questão de “Traduzir-se”, veja-se: “Tenho um coração/ Dividido entre a esperança e a razão/ Tenho um coração/ Bem melhor que não tiveras [...]”. Ou como dirá ainda no poema “Morrer no Rio de Janeiro” que o coração antecede o corpo, “Teu coração/ (que começou a bater quando nem teu corpo existia)/ prossegue/ suga e expele sangue [...]” (GULLAR, 2012, p. 175-177). Ou mesmo como o receptor da singularidade do insondável em “Rainer Maria Rilke e a morte” “[...] O futuro não está fora de nós/ mas dentro/ como a morte/ que só nos vem ao encontro/ depois de amadurecida/ em nosso coração./ E no entanto/ ainda que unicamente nossa/ assustan-nos. [...]” (GULLAR, 2012, p. 187). Mas sobretudo no *Poema Sujo* publicado em 1976 no qual a São Luiz da sua memória, cravada no mais profundo de si eclode como um tufão e solapa o mundo. Pode-se ver nos links a seguir o próprio Gullar recitando para o Instituto Moreira Salles *O Poema Sujo* e também uma pequena série sobre esse grande poeta:
<https://www.youtube.com/watch?v=gQPW15sIf24> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=uXAjiUET674> ;
Assim como recomendamos fortemente a minissérie *Há muitas noites na noite* sobre a vida de Gullar: <https://www.youtube.com/watch?v=i9xpMHC4vbg;>
<https://www.youtube.com/watch?v=WOgTJt3k-G8> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=6LzSXIgVKig> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=f1juvStUUQA> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=UHXVFcGnRTc> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=6Xr8iO-ljLg> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=hPdZ1wX8QN4;>

havia Celso Furtado²⁷ e Eugênio Gudin²⁸, na política tínhamos Juscelino Kubitschek²⁹, San Tiago Dantas³⁰, Leonel Brizola³¹, Tancredo Neves³².

Figura 36: Oscar Niemeyer



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GuABQ4LFx3ng1XrJ7>

²⁷ Celso Furtado (1920-2004) o mais importante economista brasileiro. Escreveu obras clássicas, a mais conhecida delas *Formação econômica do Brasil* de 1959. Teve especial interesse pelas causas do subdesenvolvimento brasileiro; sempre participaria ativamente do debate público. Bastante respeitado nacional e internacionalmente. Integrou a Cepal junto com Raul Prebisch (economista argentino mais destacado da América Latina; recomendamos a biografia de Edgar Dosman sobre ele). Foi Ministro do Planejamento do governo João Goulart (1962-1964) e Ministro da Cultura do governo José Sarney (1986-1988). Recomendamos o documentário *O longo amanhecer*. <https://www.youtube.com/watch?v=COuCEEydsnE>

²⁸ Eugênio Gudin (1886-1986) engenheiro de formação, atuou como economista, foi Ministro da Fazenda (1954-1955) do governo Café Filho, foi dos primeiros economistas brasileiros a destacar a importância da educação para o desenvolvimento. Recomendamos a biografia *Inventário de flores e espinhos* (SCALERCIO, 2011).

²⁹ Juscelino Kubitschek (1902-1976) médico, político, ocupou a presidência da República de 1956 a 1961, construiu Brasília, teve importantes índices de inflação, e transmitiu um senso de otimismo ao país. Foi considerado bastante hábil politicamente em sua época. Era senador à época do golpe civil-militar de 1964, era pré-candidato nas eleições de 1965, certamente teria um grande embate com Carlos Lacerda e Leonel Brizola caso as eleições tivessem se realizado normalmente. Sua história é muito interessante. Morreu de maneira bastante triste, em seus últimos anos de vida esteve bastante depressivo e apagado. Recomendamos as biografias de Claudio Bojunga (2010) *JK: o artista do impossível* e de Ronaldo Costa Couto (2011) *Juscelino Kubitschek*.

³⁰ San Tiago Dantas (1911-1964) advogado, jornalista, professor e político. Homem de grande inteligência e cultura sólida. Foi deputado federal, Ministro das Relações Exteriores (1961-1962) e Ministro da Fazenda (1963). Sobre San Tiago Dantas recomendamos a biografia da lavra de Pedro Dutra (2014) *San Tiago Dantas: a razão vencida*.

³¹ Leonel de Moura Brizola (1922-2004) engenheiro civil e político, governador do Rio Grande do Sul (1959-1963) e do Rio de Janeiro por dois mandatos (1983-1987) (1991-1994), personagem destacado em 1961 pleiteando a legalidade contra qualquer tentativa de golpe de Estado naquele período. Sobre ele recomendamos a biografia de Clóvis Brigadão e Trajano Ribeiro (2015) *Brizola*.

³² Tancredo de Almeida Neves (1910-1985) advogado e político, foi deputado, Ministro da Justiça, primeiro-ministro (1961-1962), deputado (1951-1955; 1963-1979), senador (1979-1983), governador de Minas Gerais (1983-1984) e presidente eleito (1985) cargo que não assumiu por ter adoecido antes da posse e morrendo poucos dias depois em virtude de problemas durante a cirurgia para tratar de uma diverticulite. Dele recomendamos duas biografias *Tancredo Neves* de Plínio Fraga (2017) e *Tancredo Neves: a noite do destino* de José Augusto Ribeiro (2015). Recomendamos também o livro de Luis Mir (2010) *O Paciente*.

Figura 37: João Batista Vilanova Artigas



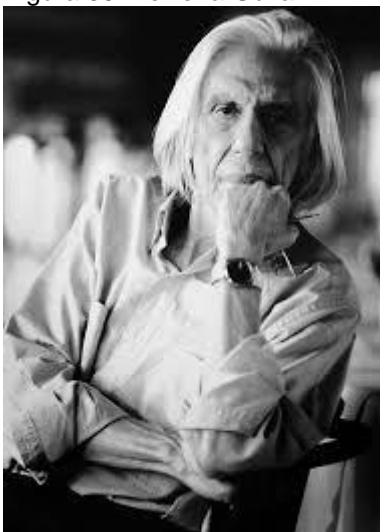
Fonte: <https://images.app.goo.gl/5Muf8bD1CwRbuavN9>

Figura 38: Carlos Heitor Cony



Fonte: <https://images.app.goo.gl/bzeoMHXnkJdbf2y27>

Figura 39: Ferreira Gullar



Fonte: <https://images.app.goo.gl/UYvuMzYG4yKs3Bqm6>

Figura 40: Clarice Lispector



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YKXfomyg4uPfRHMB7>

Figura 41: Hilda Hilst



Fonte: <https://images.app.goo.gl/mi4GcZR1fSgHcR769>

Figura 42: Nélide Piñon



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Yjw7uenXoYbCecfk7>

Figura 43: José Celso Martinez



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KQVMRzbtIUyy718p6>

Figura 44: Oduvaldo Vianna Filho



Fonte: <https://images.app.goo.gl/wAw8UcrZAJdDYgPV6>

Figura 45: Fernanda Montenegro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/fqrUT2nvQVjn4qG18>

Figura 46: Paulo Autran



Fonte: <https://images.app.goo.gl/m2ujZ3jDNu4Fstxh7>

Figura 47: Darcy Ribeiro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/U2HKtDyMRp5NweUr9>

Figura 48: Anísio Teixeira



Fonte: <https://images.app.goo.gl/E3N78J52mbaZS94h6>

Figura 49: Celso Furtado



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YkhAiVpuDQuAW5au5>

Figura 50: Eugênio Gudim



Fonte: <https://images.app.goo.gl/y3Kq23QPbR4FFHYH6>

Figura 51: Juscelino Kubitschek



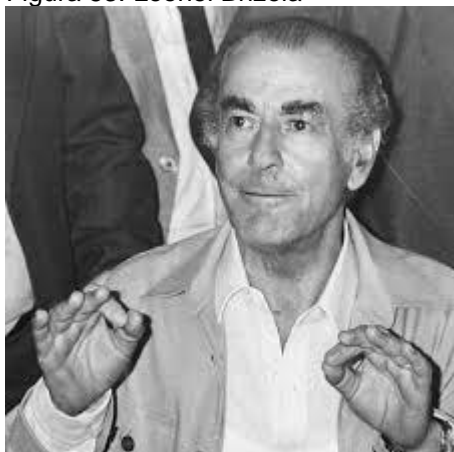
Fonte: <https://images.app.goo.gl/coQWtjXvPtxKDQpb6>

Figura 52: San Tiago Dantas



Fonte: <https://images.app.goo.gl/fU7C7JLR5SE7XYEx6>

Figura 53: Leonel Brizola



Fonte: <https://images.app.goo.gl/qd7Uo3Z1sQcbTbhS8>

Figura 54: Tancredo Neves



Fonte: <https://images.app.goo.gl/TQgcDALZrXM8ShzF9>

O Brasil conseguiu formar uma série de pessoas preparadas em algumas áreas apesar de ter uma grande defasagem educacional em sua história. O país jamais teve de fato um projeto educacional sério entre 1500 e 1990. O Brasil abre o século XX³³ com praticamente 90% de sua população ainda analfabeta, para efeito de comparação com outros países que praticamente já haviam universalizado seus níveis educacionais básicos.

E um dos aspectos mais impressionantes do Brasil é o fato de que pessoas sem maiores acessos à educação formal conseguiram constituir uma música de grande brilho com força peculiar que seria a principal característica brasileira para o mundo: o samba.

O samba é, talvez, a principal identidade brasileira, queira-se ou não, aquilo em que quando se pensa o Brasil é um fator de forte lembrança, de memória avassaladora. Ainda que não se possa dizer que é da mesma forma que sempre foi, afinal há vários estilos de música no país, e também um aumento da presença de outras formas de música desde o funk, o rap, o rock, o axé, o gospel, o arrocha entre outras vertentes musicais. Aquele estilo de música que nasce no alvorecer do século XX.

Em 1916, Donga³⁴ gravaria nosso primeiro samba “Pelo telefone”, nos anos 20 o estilo amadurece e consolida-se nos anos 30 em sua época de ouro, para daí se desdobrar e alçar voos no samba-canção. Isto seria um fator determinante para a criação da bossa nova e estará presente na renovação da música brasileira com Gilberto Gil³⁵, na força apocalíptica dos Novos Baianos e “Brasil Pandeiro” (revelando grande influência de João Gilberto, ver *Filhos de*

³³ Três livros que ajudam a entender o contexto mundial no qual o Brasil estava inserido no século XX, o conhecidíssimo *A Era dos Extremos* de Hobsbawm (1995), *A História do Século XX* de Martin Gilbert e *Pós-Guerra* de Tony Judt (2005).

³⁴ Donga ou Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974) compositor e violonista. Donga registrou a autoria do samba histórico “Pelo telefone”, que seria o primeiro samba gravado no Brasil. Esse samba foi fruto de polêmica na medida em que Donga o registrou somente em seu nome na Biblioteca Nacional em 1916, mas quando de sua composição na casa de Tia Ciata estavam presentes Caninha, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Mauro de Almeida, Buci Moreira, entre outros. Pelo fato de a canção ter surgido nessa roda de samba muitos reivindicavam sua autoria também.

³⁵ Gilberto Gil (1942-) cantor, compositor, violonista, político. Gilberto Gil é um dos maiores nomes da música brasileira. Ao lado de Caetano Veloso esteve entre os fundadores do tropicalismo. Foi Ministro da Cultura do governo de Luiz Inácio Lula da Silva. Gil é autor de inúmeros clássicos de nossa música, tais como, “Drão”, “Vamos fugir”, “Esotérico”, “Lamento Sertanejo”:

<https://www.youtube.com/watch?v=-YAQ8fYqtfw>; <https://www.youtube.com/watch?v=sxmjMwmC8Us>;
<https://www.youtube.com/watch?v=LzJi6S3JwT4>;
<https://www.youtube.com/watch?v=O6CQsOI2qMg>

João), assim como estará em Jorge Benjor³⁶, Chico Buarque, Benito di Paula³⁷, Candeia³⁸, Batatinha³⁹, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro⁴⁰ entre outros.

Figura 55: Novos Baianos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/4Cw18tS4MmyED2227>

³⁶ Jorge Ben Jor (1942-) cantor, compositor, violonista. Dos maiores compositores da música brasileira, autor de canções que marcaram a história da MPB, tais como “Taj Mahal”, “Fio Maravilha”, “Mas que nada”, “País Tropical”: <https://www.youtube.com/watch?v=rfrpOhC6858>; <https://www.youtube.com/watch?v=RXqfj881-p8>; <https://www.youtube.com/watch?v=5vSkHkoF3kU>; <https://www.youtube.com/watch?v=rd3LEsKljNI>; <https://www.youtube.com/watch?v=JzByVhWju88>

³⁷ Benito di Paula (1941-) pianista, cantor e compositor. Fez imenso sucesso nos anos 70, à época vendeu tanto quanto Roberto Carlos, autor de sucessos como “Charlie Brown” e “Retalhos de Cetim”: <https://www.youtube.com/watch?v=RmnsPo5d-u8>; <https://www.youtube.com/watch?v=M2oJRbXLOHq>

³⁸ Candeia ou Antônio Candeia Filho (1935-1978) cantor e compositor. Candeia foi criado desde pequeno em rodas de samba. Esteve bastante ligado à Portela, escola pela qual compôs sambas para competir no carnaval. Autor de clássicos do samba tais como “Preciso me encontrar” e “Paixão segundo eu”: <https://www.youtube.com/watch?v=XB8kk-8nmSw>; <https://www.youtube.com/watch?v=r95qhyeizSk>

³⁹ Batatinha ou Oscar da Penha (1924-1997) compositor e cantor. Batatinha é autor de belos sambas tais como “Hora da Razão” e “Conselheiro”: <https://www.youtube.com/watch?v=o7Tzj5Ox30>; <https://www.youtube.com/watch?v=WM4n5v6W0y8>

⁴⁰ Paulo César Pinheiro (1949-) letrista e poeta. Paulinho Pinheiro é um dos mais importantes letristas do samba e consequentemente da música brasileira, foi casado com Clara Nunes e posteriormente com Luciana Rabello; compôs canções das mais belas em parcerias memoráveis com Eugenio Gudin, Dori Caymmi, Hermínio Bello de Carvalho, Lenine, Baden Powell. Entre clássicos de sua autoria estão “Lapinha”, Canto das três raças”, “Leão do Norte”: <https://www.youtube.com/watch?v=UiQ9MXfLwto>; <https://www.youtube.com/watch?v=dcVKb2ht6BE>; <https://www.youtube.com/watch?v=VnqpgygW808>

Figura 56: Jorge Benjor



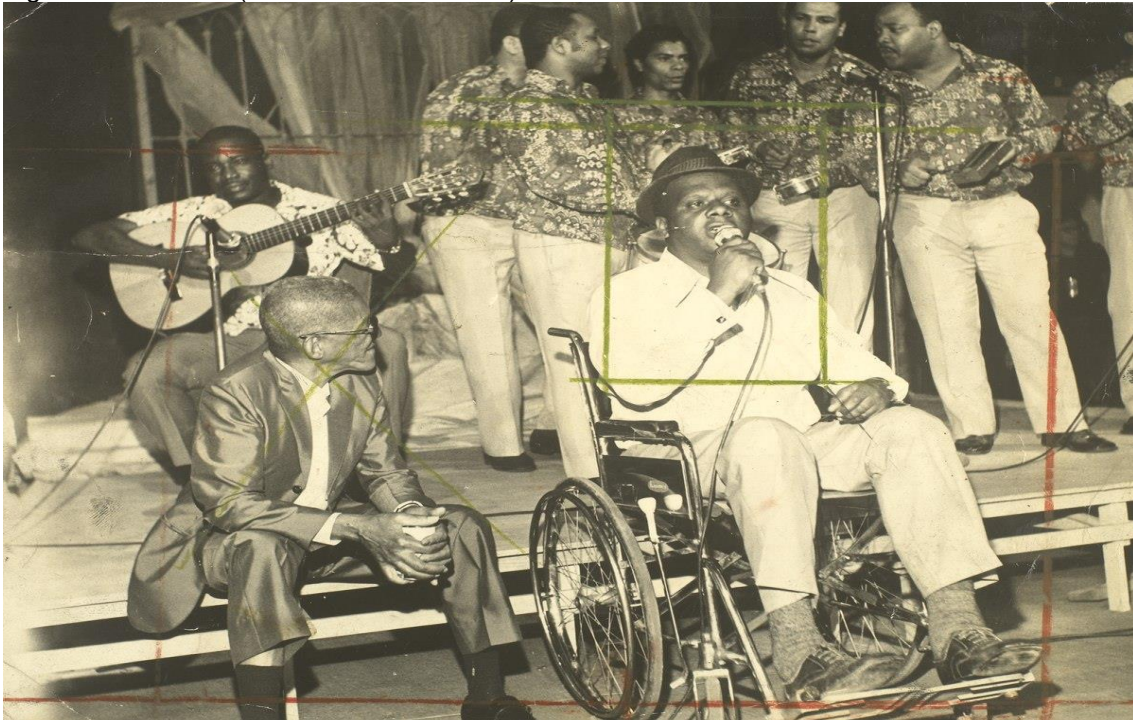
Fonte: <https://images.app.goo.gl/KZ25RszcaUtZeUL16>

Figura 57: Benito di Paula



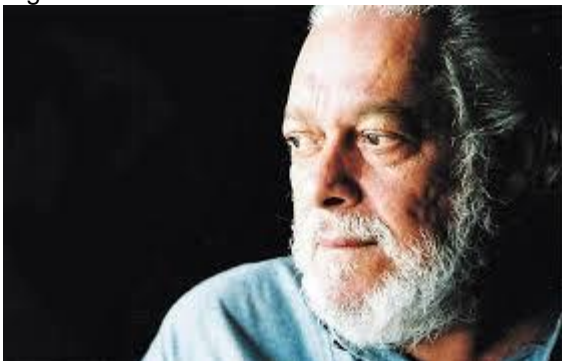
Fonte: <https://images.app.goo.gl/J3mPCimSug7UNbVKA>

Figura 58: Candeia (Antônio Candeia Filho)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KRP2sDpDG41b7pRc9>

Figura 59: Paulo Cesar Pinheiro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/DdyqYhcM8WzUFdYG8>

Figura 60: Batatinha (Oscar da Penha)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/jt712osMQpubVZZD9>

O próprio choro (enquanto música brasileira) é bastante elucidativo do nosso caráter emotivo, na medida da emoção que o próprio choro enquanto lamento possui, que esse nome para esse tipo de música tenha se constituído certamente diz muito da passionalidade da brasilidade, particularmente na música.

Assim como outros gêneros musicais, o choro sofre com as infinitas discussões a respeito da gênese do seu nome. Das várias versões existentes prefiro particularmente a do maestro Batista Siqueira, que diz que o termo “choro” surgiu da “colisão cultural” entre o verbo “chorar” e chorus, “coro” em latim. No início a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam; mas na década de 1910, quando Pixinguinha começa a ser referência máxima do estilo, já se usava o termo para denominar um gênero consolidado. Hoje “choro” tanto pode ser usado nessa acepção como para nomear um repertório de músicas que inclui vários ritmos. Apesar de algumas opiniões depreciativas sobre a palavra chorinho, ela também se popularizou como referência ao gênero, designando um tipo de choro em duas partes, ligeiro, brejeiro, muito comunicativo (DINIZ, 2013, p. 13).

Entre outros, o dado positivo da atualidade do choro é que cada vez mais ele se renova nas novas gerações, o que é relevante para a perenidade desse estilo musical. As rodas de choro têm se espalhado pelo país, e atualmente há virtuosos do violão, entre outros instrumentos, que tocam o choro como Yamandu Costa⁴¹ ou Hamilton de Holanda⁴².

Finalizamos essa introdução com um retorno ao nosso passado musical, apontando segundo Luiz Tatit (2008) que a leitura tradicional dos primórdios da música brasileira é que ela teria sido influenciada decisivamente pela música europeia, quando em verdade se deu o contrário, a música brasileira já estava presente na Europa.

⁴¹ Yamandu Costa (1980-) violonista e compositor. Yamandu é um dos maiores violonistas do mundo contemporâneo, sem sombra de dúvidas um dos maiores da história desse instrumento. Yamandu tem gravações antológicas, entre outras, um disco com Paulo Moura, que lembra o disco que esse gravara com Raphael Rabello, e tem outro disco com Dominginhos. Yamandu tem gravações antológicas e tem tocado pelo mundo afora levando o violão brasileiro aos quatro cantos do planeta.

⁴² Hamilton de Holanda (1976-) bandolinista e compositor. Hamilton de Holanda é dos maiores músicos brasileiros da atualidade, seus discos são impecáveis e tem interpretações belíssimas de vários estilos, sobretudo o choro, no link a seguir Hamilton de Holanda e Yamandu Costa tocam “Lamento Sertanejo” de Dominginhos e Gilberto Gil: <https://www.youtube.com/watch?v=LV09kQIGxHU>

Ainda no começo do Setecentos durante o crescimento das Minas Gerais com suas riquezas minerais que atraíram muita gente para o Brasil, entre 1701 e 1760 vieram 600.000 portugueses, um número completamente fora da curva que somente seria ultrapassado no período de 1901 a 1930 quando imigraram para o Brasil 754.147 portugueses (POUBEL, 2018). Então neste século XVIII entre a corrida pelo ouro, entre a espoliação da metrópole, entre as ordens e irmandades religiosas que cuidavam de alguma formação religiosa, cultural e artística havia um caleidoscópio de influências. Nestas Minas Gerais surgem compositores mestiços a exemplo de Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha e Marcos Coelho Neto que deixaram obra musical de valor.

Nas rodas musicais desse período a força popular era sentida, via-se tornar-se canção os batuques africanos, aquilo que Tatit (2008) chama de “cancionalização” dos batuques africanos que foi potencializada pela elevação da participação dos mestiços e brancos de classes baixas atuando em tais rodas musicais. Desse encontro de culturas vai nascer o *lundu*. Também se começou a introduzir o canto junto aos elementos rítmicos dessa música nascente o que daria vazão a expressão do sentimento amoroso.

Luiz Tatit (2008) aponta que o primeiro momento de influência de um músico brasileiro no cenário da sociedade portuguesa foi oriundo das camadas populares: Domingos Caldas Barbosa. Ele compunha e interpretava *lundus* e *modinhas*, assim como *entremezes* e atingiu algum sucesso na Lisboa de 1775. Em 1968 foi descoberto um caderno chamado *Modinhas do Brasil*, do fim do século XVIII e nele continha músicas da feitura de Domingos Caldas. Por serem descobertas relativamente recentes, justifica-se Mário de Andrade entre outros não terem essa informação e defenderem o oposto.

O importante dessa descoberta está no fato de que as *modinhas* não foram importadas da Europa, não, elas foram do Brasil para lá. Esse fato surpreende sobretudo quando pensado levando em conta que as obras eruditas contemporâneas daquele momento criadas por outros mulatos brasileiros praticamente não saíram da igreja ou da localidade em que foram criadas. Ou seja, o ponto alto do alcance da música brasileira daquele momento já pertencia à manifestação popular.

A música esculpida por Domingos Caldas Barbosa configurou a base sobre a qual se erguerá, duzentos anos depois, a canção popular que atravessaria todas as classes sociais da sociedade brasileira através dos meios de comunicação massivos e que ultrapassaria as fronteiras nacionais a partir dos anos de 1960. Naquelas músicas iniciais já haviam melodias que estavam em harmonia e proximidade com a fala cotidiana, muito ritmo descendente dos batuques africanos, textos graciosos, certo romantismo, abstrações sublimes (“distante do chão”) e ao mesmo tempo próximas do corpo de quem interpretava essas canções, os sentimentos do intérprete acabavam presentes (TATIT, 2008).

Figura 61: Domingos Caldas Barbosa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/2of82mCJLmpCxGUeA>

A música brasileira sempre se associou ao movimento melódico e rítmico das palavras, das frases e mini-narrativas ou pedaços do cotidiano ou do “caostidiano”. Somos marcados pela oralidade musical na qual o sentido maior

resulta da junção de maneiras linguísticas e modos sonoros que figuram o gesto cancional. Tanto a música espera um certo gesto linguístico quanto a letra espera um certo tom musical. A exemplo do “Carinhoso” de Pixinguinha que levou dez anos para receber letra ou de qualquer canção já feita de letra e música imediatas, ou mesmo o “Odeon” de Ernesto Nazareth⁴³ que levou 60 anos para que fosse colocada uma letra por Vinicius de Moraes em 1968 (TATIT, 2008).

A canção do Brasil, como a conhecemos, acompanhando o século XX encontrando a busca de boa parte do povo que distante das letras, da literatura ansiava pela arte para dizer o cotidiano. Então com o surgimento das técnicas de gravação sonora juntou-se um povo em busca da palavra cantada e os instrumentos técnicos que tornassem isso possível para dar conta da vida cotidiana. É dizer, a canção brasileira que se consolida no início do século XX o faz justamente no mesmo momento em que surge a possibilidade do registro musical. Ou seja, é possível gravar a fala musical, o diálogo musical; tamanha ferramenta numa sociedade oral tem força descomunal, como podemos ver até os dias atuais (TATIT, 2008).

Figura 62: Ernesto Nazareth

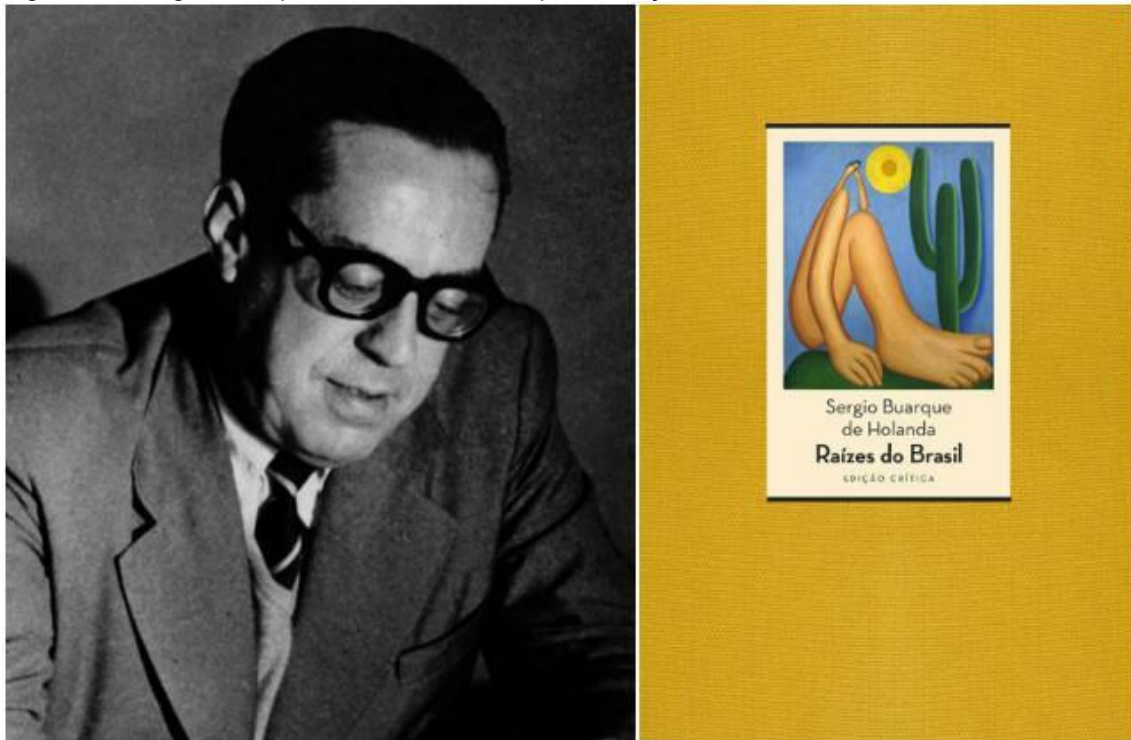


Fonte: <https://images.app.goo.gl/eJVV4snwWcyCqj8R7>

⁴³ Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934) pianista e compositor, um dos mais importantes músicos brasileiros, autor de clássicos como “Brejeiro”, “Odeon”, “Apanhei-te, cavaquinho”:
<https://www.youtube.com/watch?v=LaDh6XUz8Kw> ;
https://www.youtube.com/watch?v=lgxtp_toB6E ;
<https://www.youtube.com/watch?v=l6b1Qbz5Jll>

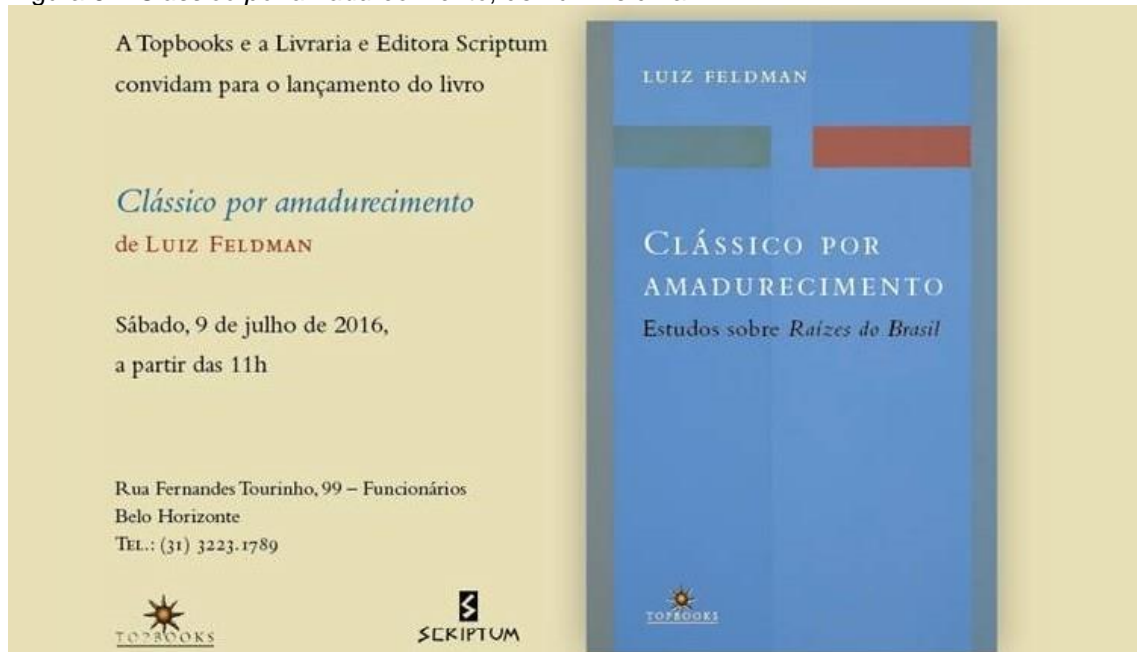
2. RAÍZES DO BRASIL EM RELEITURA

Figura 63: Sérgio Buarque de Holanda e a capa da edição crítica de *Raízes do Brasil*



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2016/08/nova-edicao-de-raizes-do-brasil-expoe-as-alteracoes-do-livro-apos-seu-lancamento-7160000.html>

Figura 64: *Clássico por amadurecimento*, de Luiz Feldman



Fonte: <http://camaramineiradolivro.com.br/noticias/lancamento-classico-por-amadurecimento-de-luiz-feldman-0907/>

Para Pedro Meira Monteiro (2008) *Raízes do Brasil* não se trata de um ensaio, mas de um conjunto de ensaios.

Na medida em que o foco desse capítulo será desenvolvido mais à frente na questão da cordialidade⁴⁴ sob a ótica de Sérgio Buarque de Holanda, começamos situando minimamente *Raízes do Brasil* alguns aspectos das mudanças de edições e algumas considerações de alguns importantes intérpretes dessa obra e de seu contexto.

É possível que o grande apelo que *Raízes do Brasil* sempre tenha tido entre nós seja o fato de que desde *Casa-Grande e Senzala*⁴⁵, quando Gilberto Freyre “inaugurou” a vontade de interpretação do Brasil, o livro de Sérgio Buarque caiu como uma luva neste gosto interpretativo⁴⁶, não somente pelo título magistral, mas pela suficiente subjetividade que seu livro possui. A abertura conceitual e a movência dos conceitos que Sérgio Buarque gesta em seu livro são notáveis porque vão atravessando o tempo e se modificando com ele. A cordialidade, como veremos, da estreia do livro não é a mesma quando da consolidação do livro, assim como a visão da colonização, da democracia entre outros aspectos que se movem no livro. Tamanha maleabilidade diante da elegância e da erudição do escritor que é Sérgio Buarque de Holanda acabaram sendo fundamentais para o sucesso do livro. *Raízes do Brasil* vem se inserir naquela categoria tão conhecida entre nós de livros muito falados e pouco lidos, tais como *Os Sertões*, *Casa-Grande e Senzala*, *Sobrados e Mocambos*, *Grande*

⁴⁴ Talvez, vendo a partir da literatura, a cordialidade que Sérgio Buarque de Holanda desbravará entre o mundo rural, a religiosidade do povo, a família, o mundo privado esteja mais próximo do que pensamos daquele dito de Guimarães Rosa (2001) no *Grande Sertão: Veredas*, a saber, “Porque eu sabia: esse Jazevedão, quando prendia alguém, a primeira quieta coisa que procedia era que vinha entrando, sem ter que dizer, fingia umas pressas, e ia pisava em cima dos pés descalços dos coitados. E que nessas ocasiões dava gargalhadas, dava... Pois, osga! Entreguei a ele a folha de papel, e fui saindo de lá, por ter mão em mim de não destruir a tiros aquele sujeito. Carnes que muito pesavam... E ele umbigava um princípio de barriga barriguda, que me criou desejos... *Com minha brandura, alegre que eu matava*. Mas as barbaridades que esse delegado fez e aconteceu, o senhor nem tem calo em *coração* para poder me escutar. Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. *Deus mesmo, quando vier, que venha armado!*” (itálicos nossos) (p. 34-35).

⁴⁵ Este foi o livro que verdadeiramente nasceu clássico e que renovou o pensamento brasileiro justamente no mesmo ano de ascensão de puristas da raça pelo mundo afora. *Casa-Grande e Senzala* foi lançado em 1933 mesmo ano em que Adolf Hitler consegue obter através do voto o posto de Primeiro Ministro da Alemanha.

⁴⁶ Acreditamos que esse gosto interpretativo não terá fim. O Brasil é vocacionado para se perguntar quem é, mesmo porque não é também muito simples de dizer de onde veio, de como foi sua formação em território tão gigante e com multiplicidade de povos nativos e de tantos outros lugares que o formaram. Todo esse estado de coisas dão o fermento suficiente para uma busca perene do sentido da nossa singularidade.

*Sertão: Veredas*⁴⁷, *O tempo e o vento*, *Os donos do poder* etc. Um livro que passa em revista vários dos intérpretes do Brasil tanto os mais conhecidos quanto outros menos desconhecidos é a obra organizada por Luiz Bernardo Pericás e Lincoln Secco (2014) *Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados*⁴⁸.

Não deixa de ser incomum o fato de que o sucesso de *Raízes do Brasil* até certo ponto incomodava⁴⁹ Sérgio Buarque de Holanda, pelo fato de que ele mesmo tinha consciência de que esse livro era o de estreia, livro em meio ao processo de amadurecimento, livro importante mas ainda um tanto atrás de outros que viria a construir posteriormente. De certo modo é possível dizer que as características apontadas em *Raízes do Brasil* informam porque esse livro se sobressairá diante de toda a obra de Sérgio Buarque, afinal é mais “fácil” caminhar pela narrativa de *Raízes* do que escalar a ambição monumental esculpida em *Visão do Paraíso* (2010).

Luís de Gusmão (2012) em seu livro *O fetichismo do conceito* diz que há muitas presenças de explicações causais, em *Raízes do Brasil*, bem documentados instituídas de base teórica apoiados no conhecimento social de senso comum. Entretanto, ainda que tenha esses momentos de ligação direta com o senso comum, para Gusmão o livro de Sérgio Buarque de Holanda não é o exemplo mais bem acabado daquilo que ele crê ser maior relevância, a saber, descrever a realidade sem se perder em abstrações que nada tem a ver com ela. Luís de Gusmão (2012) cita o próprio Sérgio Buarque de Holanda quando este,

⁴⁷ *Grande Sertão: Veredas* é uma obra de tamanha contundência que, apesar de haver imensa bibliografia a seu respeito, acreditamos que falta uma edição primorosa desta obra, uma edição crítica de excelência. Tencionamos em trabalho futuro escrever uma espécie de edição crítica do *Grande Sertão: Veredas* com uma magnitude obsessiva, construindo um roteiro de leitura, analisando o espírito de seu tempo, a interpretação do Brasil inserida nesse grande romance, além do jogo de espelhos de como o Brasil o interpretou e por ele foi interpretado, como num jogo de espelhos. De certo modo, as edições do *Grande Sertão: Veredas* apenas confirmam o quanto os clássicos brasileiros precisam de uma edição crítica mais rigorosa e extensa.

⁴⁸ Recomendamos um debate da Tv Boitempo (2014) sobre o livro: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ8pt2zwuLk>

⁴⁹ Muito provavelmente o incomodava porque Sérgio Buarque sabia que em termos historiográficos era seu livro mais frágil, Luís de Gusmão (2012) em *O fetichismo do conceito*, também o considera assim. Infelizmente as obras de maior peso de Sérgio Buarque não tiveram o alcance de *Raízes do Brasil*. *Monções* e em *Caminhos e fronteiras*. Veja-se que *Monções*, que foi lançado em 1945, em 2014 ainda estava em sua 4ª edição e *Caminhos e fronteiras* que é um livro de 1957 em 1994 ainda estava em sua 3ª edição. Enquanto *Raízes do Brasil* em 2017 já estava em sua 27ª edição, sem esquecer que mereceu uma edição crítica em 2016 organizada por Lilia Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro. Esses são dados que reforçam a força do livro de Sérgio Buarque em seu labirinto.

em seu livro *Para uma nova história* (2004), trava um diálogo com um determinado historiador norte-americano em 1941, cujo tema travado na conversa era o fato de que os estudiosos brasileiros eram incapazes de unir uma forte imaginação com uma criteriosa pesquisa objetiva e documental. O referido pesquisador norte-americano dava um exemplo de dois intelectuais brasileiros que se fossem uma só pessoa teria sido um grande historiador pois um tinha imaginação fabulosa e o outro de tinha uma capacidade monumental de pesquisa exaustiva diante da base de dados mas lhe faltava uma capacidade maior todos os dados que lhe tinha nas mãos.

Para Gusmão (2012), Sérgio Buarque de Holanda sublinhará, em seu ensaio *Sobre uma doença infantil da historiografia*, o quão decisivo são os termos da linguagem cotidiana - justamente e seus significados mais comuns - para estabelecer um "êxito cognitivo" investigações sociais em contraste com a desqualificação mais teoricista. Sérgio Buarque nesse aspecto lembra a filosofia da linguagem do segundo Wittgenstein⁵⁰, como em sua própria caminhada como historiador; ele constata que o uso dos termos empregados em uma narrativa histórica seria fixado pelo uso histórico dos padrões bem-sucedidos daqueles termos. Sendo assim, esclarecer sobre a significação de muitos termos dependia da compreensão cotidiana, experiência pessoal ou de investigações daqueles usos de fato na vida coletiva. Essa questão estará ligada as próprias mudanças conceituais Sérgio Buarque de Holanda empreende em sua obra, ora utilizando conceitos correntes do uso da língua e com o avançar da sua obra isso vai ficando cada vez mais evidente, conforme Gusmão (2012). E notadamente como diremos mais à frente em termos específicos como em cordialidade que é talvez o ponto central de *Raízes do Brasil*.

Tratando-se da questão da linguagem utilizada por parte dos historiadores, quanto ao significado dessa linguagem não seria algo a ser resolvido por meio de definições precisas e milimétricas, afinal não há como resolver definitivamente a delimitação correta de determinado termo. O próprio

⁵⁰ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) foi um importante filósofo do século XX, austríaco, naturalizado britânico. Um dos principais responsáveis pela filosofia da linguagem no século XX. Sua filosofia é dividida entre o "primeiro" e o "segundo" Wittgenstein do *Tractatus Logico-Philosophicus* e as *Investigações lógicas* respectivamente. Para saber mais sobre a vida desse importante filósofo recomendamos a biografia de Ray Monk *Wittgenstein: o dever do gênio* (1995).

Sérgio Buarque de Holanda citando Wittgenstein dirá que é no uso que as palavras vivem (GUSMÃO, 2012). Então dessa perspectiva é instigante pensar na distância do conceito de cordialidade para a linguagem comum e o sentido dado por Sérgio Buarque ou Cassiano Ricardo. A cordialidade popular está mais próxima de Ribeiro Couto⁵¹. Trataremos disso mais detidamente um pouco mais à frente.

Figura 65: Cassiano Ricardo



Fonte: <https://images.app.goo.gl/kPsbodLNU6UBHkLB6>

Figura 66: Ribeiro Couto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/TenCEpFE9SqFMdeT9>

Os tipos ideais trazidos por Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil* nem sempre conseguem fazer frente completamente ao seu intuito, conforme aponta Gusmão (2012) na obra *Raízes do Brasil*, se pode, achar momentos em que não

⁵¹ Elvia Bezerra escreveu um estudo sobre Ribeiro Couto e a cordialidade que pode ser lido no link seguinte: <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf>

somente o explicar causal realizado se faz miragem, resultado de deduções obtidas de simples substratos conceituais, assim como a mesma realidade dos fenômenos sociais explicados se torna insuficiente ou complicada. Quando isso acontece, o leitor lidará com explanações irrealis de irrealidades, espécie de ficção da ficção, o sonho dentro do sonho.

Muitas vezes estar aferrado a uma interpretação mais generalizante, ou insistir em sua defesa ainda que sob a mais severa adversidade pode levar a efeitos indesejados, a saber: levar o pesquisador a caminhos alucinados, privados de lucidez diante do mundo sustentados em dados insustentáveis na generalidade de suas interpretações gerais, mesmo quando os fatos da vida insistem em apontar diferentemente daquilo em que eles acreditam, quando corre-se o risco de ultrapassar a dúvida razoável. Por vezes convicções conceituais cegam e já não se vê além.

Devemos lembrar que até a consolidação do texto de *Raízes do Brasil* foram 5 edições, a saber, a primeira em 1936; a segunda em 1948; a terceira em 1956; a quarta em 1963; a quinta em 1969.

Raízes do Brasil surge em um momento em que o Brasil passa por estabilizações dentro de uma instabilidade contínua. Essa é a melhor maneira, acreditamos, de caracterizar os anos 30 na história do Brasil. Para nós, os anos 30 estão para a primeira metade do século XX como os anos 60 estão para a segunda metade deste mesmo século. Senão vejamos, em ambas as décadas tivemos “revoluções” e consolidações musicais, literárias, artísticas em geral, golpes de estado e o surgimento de gerações de pensadores que teriam grande influência na cultura brasileira. Gostaríamos de salientar sobretudo o caso da literatura e da música.

Outrossim convém notar que se *Raízes do Brasil* surge em 1936, isto é, naquela década de instabilidade estável; o livro se consolidará enquanto texto praticamente definitivo na 5ª edição de 1969 (a derradeira edição revista por Sérgio Buarque) se dará no fechamento daquela que seria a outra década da estabilidade da instabilidade.

Se na música tivemos nos anos 30 a consolidação do samba, a invenção do samba-canção. A presença marcante de cantores e compositores de Noel

Rosa a Mário Lago, de Orestes Barbosa a Assis Valente⁵². O ano de 1958, que para Joaquim Ferreira dos Santos⁵³ era o ano que não devia terminar foi tão inovador que iniciou os anos 60, afinal nele tivemos o surgimento da bossa nova. Reitere-se que poderíamos dizer que a década de 60⁵⁴ começou em 1958, e ficou eterna, parafraseando Zuenir Ventura e seu belíssimo *1968 o ano que não terminou*, ou pelos menos icônica, em 1968. com a presença absolutamente marcante da poesia de Vinicius de Moraes nas canções de Tom Jobim e toda uma geração de músicos que explodiriam a música brasileira de modo avassalador. Basta percebermos que em 1998, 1999, 2000 e 2001 Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso e João Gilberto, respectivamente, ganham o Grammy de *World Music* em sequência, não é um simples acaso, o voo que eles alcançaram é fruto do impulso daquele momento histórico que catapultaria a cultura popular.

Figura 67: Mario Lago



Fonte: <https://images.app.goo.gl/3mMdNHhJVSQ6tg6v6>

⁵² José de Assis Valente (1911-1958) compositor baiano, autor de clássicos da música brasileira. Valente trabalhou em várias coisas, desde vendedor até farmacêutico, em 1927 se muda para o Rio de Janeiro e começa a trabalhar como protético. Assis Valente é autor de clássicos como: “E o mundo não se acabou”, “Fez bobagem”, “Brasil, pandeiro” entre outros (CRAVO ALBIN, 2019).

⁵³ Autor do livro *1958 o ano que não deveria terminar*

⁵⁴ Há toda uma fortuna bibliográfica sobre este período que vai desde os escritos sobre a ditadura aos escritos sobre a bossa nova, de Elio Gaspari a Ruy Castro. É um período instigante no Brasil e no mundo, note-se que em 1958 Carlos Heitor Cony publicaria *O ventre*, em 1960 será o ano em que Romain Gary publicará *Promesse de L’Aube (Promessa ao amanhecer)* e neste mesmo ano morrerá Albert Camus.

Figura 68: Assis Valente



Fonte: <https://images.app.goo.gl/kAaDEjzXY9HKHMi26>

Em ambas as décadas teremos convulsões políticas, os anos de 1930 irrompem com o golpe liderado por Getúlio Vargas, com a publicação de *Alguma poesia* do ainda desconhecido Carlos Drummond de Andrade, com os sambas de Noel Rosa. Os anos da década de 1960 nascem sob a publicação de *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus⁵⁵, sob o signo imponderável da eleição de Jânio Quadros que renunciaria em apenas sete meses lançando o país em um transe que culminaria com o golpe de 1964. Em 1962 Drummond⁵⁶ publicaria aquele que talvez seria seu último grande livro de poesia: *Lição de coisas*. Em 1964 o ano em que Glauber Rocha lançaria *Deus e o Diabo na terra do sol*, momento em que João Gilberto seria lançado ao mundo com o disco *Getz/Gilberto*⁵⁷, quando da publicação de *A paixão segundo GH*⁵⁸ de Clarice Lispector⁵⁹. Nessa mesma década teríamos o lançamento de *Tutaméia* de

⁵⁵ Carolina Maria de Jesus (1914-1977) grande escritora brasileira, escreveu o célebre *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, obra de grande relevância por demonstrar a visão de mundo através da arte, da literatura de um mundo bastante invisibilizado, sobretudo naquele momento histórico.

⁵⁶ Coincidentemente é o ano em que ele se aposenta como funcionário público (TEIXEIRA, 2004).

⁵⁷ Neste disco monumental, João Gilberto não cantará “Garota de Ipanema” em inglês pelo fato de que não queria cantar em inglês, escolhendo sua então esposa Astrud Gilberto para interpretar a canção. A gravação é antológica e o disco é tão belo que mereceria um livro somente para ele tal como o livro de Ashley Khan (2007) sobre o homônimo disco *Kind of Blue* de Miles Davis.

⁵⁸ Carlos Heitor Cony contava que um dia Clarice Lispector havia lhe perguntado sobre o que estava escrevendo, ele lhe dissera que escrevia um livro chamado *Paixão segundo Mateus*, deriva daí o título desse romance de Clarice, de todo modo conforme o próprio Cony ressalta, Bach já havia escrito uma “Paixão segundo São Mateus” (CONY, 1996).

⁵⁹ Sobre Clarice Lispector recomendamos a monumental biografia de Benjamin Moser (2017).

Guimarães Rosa (um livro com a urgência da sua morte e um autor que carece de uma bela biografia para iluminar sua vida); 1967 teríamos a publicação de *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony e *O Quarup* de Antonio Callado⁶⁰.

Figura 69: Carlos Drummond de Andrade



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9HQGLGmKYm9ttaXm6>

Figura 70: Glauber Rocha



Fonte: <https://images.app.goo.gl/d1ABRmgVCe3jYMoG8>

Figura 71: capa do disco Getz/Gilberto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/TnVCGAijp1bGqMoz8>

⁶⁰ Os livros de Cony e Callado, assim como o filme de Glauber Rocha *Terra em transe* nascem da prisão desses artistas quando protestaram contra a ditadura vaiando o presidente Castello na entrada do Hotel Glória em 1965. Eram Cony, Glauber, Callado, Thiago de Mello, Mário Carneiro, Marcio Moreira Alves, Flávio Rangel, Joaquim Pedro de Andrade e o embaixador Jaime Rodrigues; ficaram conhecidos como “os oito do Glória”. Foram presos e na prisão tiveram a inspiração para vislumbrar as obras que fariam quando fossem libertados.

Figura 72: João Guimarães Rosa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Uonz4BFMH8RLWxZKA>

Figura 73: Antonio Callado



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KdBu8UHtZHodrNVPA>

E se no plano internacional os anos de 1930 começam sob a égide da crise de 1929 e terminam para começar a II Grande Guerra, os anos de 1960 se deram sob a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã e a contracultura.

Talvez a principal coisa que chama a atenção na percepção dos escritos de Luiz Feldman sobre *Raízes do Brasil* está na sua maneira de entendê-lo como clássico, ao estilo de J. M. Coetzee (1991 *apud* FELDMAN, 2016) para quem clássico é por definição aquele que sobrevive. Portanto, interrogar-se sobre o livro de Sérgio Buarque é reforçá-lo enquanto clássico. Nesse viés, Feldman nota que o livro não nasce clássico, como o queria Antonio Candido, que escrevendo sobre o livro o tomou como clássico de nascimento, o texto de Candido seria anexado nas edições sucessivas do livro. E mesmo para Sérgio Buarque o livro não poderia ser assim considerado na medida em que ele mesmo mudou o texto de maneira bastante contundente ao longo das edições sobretudo entre a primeira e segunda edições.

Antonio Candido escreveu um prefácio para a edição de 1963, posteriormente escreveu um novo texto intitulado “O significado de *Raízes do*

Brasil” que seria também prefácio da edição de 1969 e então passa a ser incorporado nas edições subsequentes.

João César de Castro Rocha em “O exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados ou por uma edição crítica de *Raízes do Brasil*” aponta com clareza o paradoxo de encontrar na edição de 1936 um otimismo com o Brasil que surpreende ao leitor da edição consagrada do livro. Reproduzimos a passagem citada por Rocha (2008):

Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira há de destacar o fato verdadeiramente fundamental de constituirmos o único esforço bem-sucedido em larga escala, de transplantação da cultura europeia para uma zona de clima tropical e subtropical. Sobre território que, povoado com a mesma densidade da Bélgica chegaria a comportar um número de habitantes igual ao da população atual do globo, vivemos uma experiência sem símile (HOLANDA, 2016, p.39).

Castro Rocha vê aproximação entre este trecho e o exemplo utilizado por Afonso Celso em *Por que me ufano de meu país*, *apud* Rocha (2008) “Quer isto dizer que se a população do Brasil igualar a densidade da população belga, tornar-se-á superior a que se calcula existir hoje na Terra inteira” (ROCHA, 2008, p. 269).

Note-se o modo que a seguinte passagem da versão definitiva de *Raízes do Brasil*, sendo que houve supressões no particular nas edições seguintes à de 1948 (2ª edição): “A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências” (HOLANDA, 2016, p. 39).

No sentido apresentado na primeira edição parece que o êxito da experiência do Brasil é sem paralelo na experiência humana em termos de transplantação cultural, da acomodação da cultura europeia aos trópicos. Castro Rocha encontra neste trecho uma lembrança do parágrafo de abertura de *Casa-grande e Senzala*, um dos clássicos de Gilberto Freyre (2008, p.247):

Quando em 1532 se organizou econômica e civilmente a sociedade brasileira, já foi depois de um século inteiro de contatos dos portugueses com os trópicos; de demonstrada na Índia e na África sua aptidão para a vida tropical. Mudado em São Vicente e em Pernambuco o rumo da colonização

portuguesa do fácil, mercantil, para o agrícola; organizada a sociedade colonial sobre base mais sólida e em condições mais estáveis que na Índia ou nas feitorias africanas, no Brasil é que se realizaria a prova definitiva daquela aptidão.

Bernardo Ricupero⁶¹ (2011) também pontua a proximidade de pontos de vista sobre a colonização portuguesa por parte de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda em *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil* (em sua primeira edição) respectivamente. Vejamos a passagem em que Ricupero (2011) ressalta essa questão:

Anteriormente, o primeiro ponto da colonização portuguesa da América a ser ressaltado por Sérgio Buarque de Holanda é o fato, já assinalado por Gilberto Freyre “de constituirmos o único esforço bem-sucedido, em larga escala, de transplantação da cultura europeia para uma zona de clima tropical e subtropical”. O motivo principal sugerido por *Raízes do Brasil* para o sucesso do empreendimento colonial português é o mesmo de *Casa-Grande e Senzala*: a colonização ter sido realizada por uma nação ibérica, localizada, portanto numa região indecisa entre a Europa e a África (RICUPERO, 2012, p.107).

Em princípio nas duas passagens estaria presente a bem-sucedida colonização portuguesa. Para Freyre haveria uma abertura para a contribuição do outro, mais presente nos portugueses do que em outros povos. Se há alguma aproximação de conteúdo o mesmo não se pode dizer sobre a forma, afinal os estilos de Freyre e Buarque de Holanda são diversos, o autor pernambucano é mais impressionista, mais narrativo, mais poético em seu texto (CARDOSO⁶², 2013; PALLARES-BURKE, 2009; ROCHA, 2012). Já o texto de Sérgio Buarque é mais seco, menos solto que o de Freyre, ainda que elegante e carinhoso.

Para Monteiro (2008) *Raízes do Brasil* traz um jogo de luz e sombra, ainda que a luz não advenha da idealização de um tempo pretérito, tampouco de dulce mestiçagem. E tal orientação deixa-se entrever também na linguagem de seu

⁶¹ Vale a pena ler o livro *Sete lições de interpretação do Brasil* de Bernardo Ricupero (2011) sobre as principais interpretações do Brasil.

⁶² Nesse livro Cardoso (2013) discorre sobre alguns intérpretes do Brasil, alguns dos quais foram seus professores e amigos, chama a atenção o fato de que a parte dedicada a Gilberto Freyre tem 57 (sendo um autor que ele e Florestan Fernandes combateram) enquanto que a parte dedicada a Sérgio Buarque tem apenas 7 páginas.

autor, que como dito, em uma prosa mais sóbria, diferentemente de Freyre e sua prosa derramada, grandiosa, anti-ruibarbosiana⁶³.

No decorrer do tempo é como se Sérgio Buarque fosse amadurecendo seu olhar mais histórico que sociológico. Ao longo dos anos de reescrita do livro este olhar de historiador foi se impondo na diminuição das generalizações e tomando maior cuidado com as particularidades. A supressão do parágrafo de abertura que há na primeira edição é fruto também desse movimento até mesmo para se afastar do “impressionismo” freiriano. Tanto que Sérgio Buarque chegaria a acusar Gilberto Freyre de impressionismo ao comentar a segunda edição de *Sobrados e mucambos*, em 1951. É como se ele quisesse se afastar das sedutoras formulações de teorias gerais para explicar a sociedade brasileira. Assim o diz Eugênio (1999), *apud* Rocha (2008), “O estilo torna-se mais apurado, com o corte abundante de adjetivos. (...) Nesse processo de depuramento do estilo há um ocultar de marcas da edição anterior que indica um deslizamento no horizonte existencial de Sérgio”. Buarque vai passar a construir um texto muito mais sóbrio calcado na reconstrução de contextos.

Somente entre as duas primeiras edições Sérgio Buarque promoveu mais de 200 mudanças entre adições e supressões do texto (LUCCHESI, 2016).

Castro Rocha enfatiza que a mudança foi muito contundente. Houve a supressão de toda aquela ideia, bem como o aparecimento do raciocínio contrário. A bem-sucedida experiência se transformou no avesso. Para Rocha (2008) é um tanto intrigante o fato de que uma mudança tão forte não tenha sido discutida ao tempo, logo na época da segunda edição, por exemplo. O crítico pontua a interessante observação, como haveria uma experiência bem-feita da construção brasileira e ainda assim sermos desterrados em nossa própria terra? Conforme o trecho a seguir, “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*”, Sérgio Buarque de Holanda *apud* João Cezar de Castro Rocha (2008, p.249).

⁶³ Em *As ideias e as formas* José Guilherme Merquior (1981) classifica Gilberto Freyre como o mais completo anti-Rui Barbosa. “Ciência social e literatura moderna contra o juridicismo parnasiano [...] (p. 271).

Rocha nos indica que Euclides da Cunha já havia utilizado essa construção com palavras ligeiramente outras, a ideia do desterro já constava em *Os Sertões*, para lembrar a colônia, ou como maneira de se referir ao não-saber dos brasileiros litorâneos sobre o interior do Brasil, marcadamente sobre o sertão. “O Brasil era a terra do exílio⁶⁴; basto presídio com que se amedrontavam os heréticos e os relapsos, todos os passíveis do morra *per ello* da sombria justiça daqueles tempos” (ROCHA, 2008, p. 249).

Figura 74: Euclides da Cunha



Fonte: <https://images.app.goo.gl/8Rn6EmYwMU3qaJgq7>

Euclides da Cunha também se referiria à questão do exílio também em um outro trabalho ensaístico posterior “Terra sem história (Amazônia)” ensaio que compõe o livro *À margem da história*, e diz assim “Naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro: e está pisando terras brasileiras” (ROCHA, 2008, 249). E mesmo antes de Euclides, aponta Rocha, a busca pelas raízes e a descoberta de si como exilado em seu país já era uma marca presente na poesia

⁶⁴ Essa tensão dos exilados em sua própria terra e a formulação de Ribeiro Couto em sua carta a Alfonso Reyes que coloca o brasileiro como aquele que canta a sua viola ao luar lembra o ditado popular “quem anda na terra alheia pisa no chão devagar” na canção “Ô minha gente” conjugada com a canção “Determinei” ambas não por acaso de domínio popular tão bem cantado por Monica Salmaso (1998) no disco *Trampolim*. Eis as pequenas letras e o link das canções: “Ô minha gente/Eu vi a nuvem girando/Eu vi o vento ventando/Eu vi a terra girar/Meu figura/A Mestra Virgínia é peia/Quem anda na terra alheia/Pisa no chão devagar.” “Determinei subir no vento/Eu fui o país da lua/Arrecebi uma friagem tua/Eu vi a terra diferente/Mas com o corisco ia passando de repente/Com o corisco eu me abracei/Voltei pra terra, eu plantei/Aplantei pra nascer semente...” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BIKfUMSfQek>

brasileira. “Preocupação constante e originária” (ROCHA, 2008, p.249). Convém assinalar que era assim antes e assim o será depois.

Mesmo Evaldo Cabral de Mello já observava, em 1995, que havia diferenças contundentes entre os textos das edições de 1936 e 1948, esta observação pode ser vista no posfácio que acompanha *Raízes do Brasil*. Talvez Evaldo Cabral de Mello (2017) tenha sido aquele que primeiro levantou essa questão da diferença entre as edições, ressaltada ainda por Pedro Meira Monteiro em *A queda do aventureiro* e João Cézar de Castro Rocha (2008).

Figura 75: Evaldo Cabral de Mello



Fonte: <https://images.app.goo.gl/diSHNXtyW366RAoV9>

As mudanças no texto de Buarque de Holanda, para Rocha (2008), se baseiam no acrescentar de notas para apoiar o que está sendo dito refletindo com isso as fontes, bem como a supressão de passagens que aprovavam o pensamento de Gilberto Freyre. Esta orientação guardava mais coerência com o posicionamento que o livro estava consolidando. E como diz Rocha (2008; 2012) ao ficar mais coerente neste caso a supressão daquele parágrafo de abertura o tornou menos inquietante.

Talvez Sérgio Buarque não seja o único a fazer isso, mesmo Gilberto Freyre fará os seus apagamentos, basta ver o quanto ele vai desaparecendo

com seu colega alemão Rüdiger Bilden⁶⁵, o que demonstra a pequenez dos grandes⁶⁶ (PALLARES-BURKE, 2012) (UNESP, 2013).

Figura 76: Rüdiger Bilden



Fonte: <http://editoraunesp.com.br/blog/saiu-na-midia-19-02-2014-17-34>

João Kennedy Eugênio também nota uma certa diminuição do grau da presença de Gilberto Freyre ao longo das edições do livro, a esse acontecimento assim se refere:

Quem mais sofreu com a retirada de adjetivos elogiosos foi Gilberto Freyre no capítulo 4 da edição de 1936, por exemplo, constava: “apontam-se, segundo *um conhecedor fidedigno*”. Na edição de 1948, o parágrafo, reformulado e deslocado para o capítulo 3, trazia o seguinte: “apontam-se, segundo o *Snr. Gilberto Freyre*”. No capítulo 6 da edição de 1936, constava alusão elogiosa a Freyre (que não vinha nomeado): “Esse imperador, que alguém comparou *finamente* a um pastor protestante oficiando em templo católico”. Sérgio suprimiu o “finamente”. No capítulo 4 da edição de 1936, Sérgio mais uma vez se refere a Freyre, com agrado evidente, em citação explícita[...]” (2010, p.279).

⁶⁵ Sobre Rüdiger Bilden vale conferir sua biografia *O triunfo do fracasso* de Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (2012). Bilden, infelizmente esquecido, é um autor que vale por seu próprio pensamento, não só por ter influenciado seu contemporâneo, colega e amigo Gilberto Freyre. Vale também dizer que Gilberto Freyre menciona Bilden na apresentação de *Raízes do Brasil* na sua primeira edição na coleção Documentos Brasileiros, esse texto de Freyre só consta da primeira edição e foi novamente publicado na edição crítica de 2016; Bilden é citado da seguinte forma “Ainda neste ano, ou no começo do ano próximo, deve aparecer o estudo sobre o Brasil do pesquisador alemão Rüdiger Bilden – trabalho digno de todo o nosso interesse. Digno de tradução imediata” (FREYRE, 2016), como local e data desse escrito, Freyre assinala “Recife, julho de 1936”. Também recomendamos a conferência de Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (TV UFMG, 2017) sobre Gilberto Freyre.

⁶⁶ Lembremo-nos de que Freud costumava dizer que não havia lido muito Nietzsche para não ser influenciado por ele, quando em verdade teria sido um leitor muito atento de Nietzsche (GIACOIA, 2003).

Para Kennedy Eugênio (2010) tais supressões não seriam derivadas apenas de questões de estilo, e sim por razões do coração. Como quer Castro Rocha (2012), a amizade entre os dois autores era também uma rivalidade literária. Ele se refere aos registros dessa disputa entre ambos os intelectuais, quando Sérgio Buarque depois de ler maravilhado o *Ulisses* de Joyce resolveu escrever um artigo na revista *Estética* sobre o livro e eis que se deparou com um texto de um autor pernambucano dele desconhecido à época; Sérgio Buarque assim narra o episódio:

O nome do articulista era tão desconhecido de mim, ou de qualquer de nós como o do próprio missivista. Chamava-se Gilberto Freyre. Não guardo o artigo, mas tenho a nítida lembrança da passagem onde há referência a críticos que, 'à sombra das bananeiras cariocas', já se metem a anunciar artigos sobre o difícil Joyce. Embora a alusão zombeteira tivesse meu endereço, o trabalho deixou-me boa impressão. Era melhor do que tudo quanto eu fosse capaz então de escrever sobre o assunto, por isso aceitei meio esportivamente a direta (ROCHA, 2012, p. 35).

Já Gilberto Freyre se referiria ao historiador paulista com um depoimento bastante revelador do seu próprio estilo e da grandeza intelectual de ambos que se digladiariam elegantemente por todo o século, contemporâneos que eram. Ouçamos as palavras de Freyre quando da morte de Sérgio Buarque em pequeno e relevante texto para a *Revista do Brasil*:

Um como nosso tio intelectual – o avô era o velho João Ribeiro -, o poeta e quase *scholar* Manuel Bandeira teve a ideia, certa vez, de, em Santa Tereza, provocar uma competição entre nós dois, Prudente também presente, para saber quem, se Sérgio, se eu, mais conhecia literatura em língua inglesa. Cada um que fizesse uma pergunta ao outro. Isto? Aquilo? Manuel Bandeira, juiz.(...)

Até que nos defrontaríamos, tacho a tacho, noutra competição: quem, dos dois, mais sociólogo da História na interpretação de passados sociais do Brasil. Se eu emergia com *Casa-grande & Senzala*, Sérgio não tardaria a aparecer, de início, com *Raízes do Brasil*, depois com outros ensaios magnificamente perceptivos, eruditos, *scholarly* (...) (*apud* ROCHA, 2012, p. 35).

São autores que estarão ligados um ao outro para sempre quando mais próximos ou mais afastados, marcaram um tempo, atravessaram o século XX⁶⁷.

O próprio Luiz Feldman em conferências que realizou (2016; 2017) aponta que a cordialidade no sentido buarqueano se aproxima do equilíbrio de antagonismos de Gilberto Freyre. Feldman chega a dizer textualmente ver similaridades entre o equilíbrio de antagonismos e a cordialidade (FELDMAN, 2015).

Castro Rocha se indaga acerca de como entender que Sérgio Buarque tenha realizado aquele corte, a supressão do parágrafo do livro, e também a responde com o estudo de Marcus Vinicius Corrêa de Carvalho, que lê *Raízes do Brasil* a partir da hermenêutica de Wilhelm Dilthey, como contraponto a Max Weber. O próprio Castro Rocha menciona o estudo de Maria Odila Leite da Silva Dias (2002) na introdução a *Raízes do Brasil* em *Intérpretes do Brasil* na conhecida coleção organizada por Silviano Santiago (2002), na qual a autora além de mencionar Vico, adiciona Dilthey e Weber. De certo modo Marcus Vinicius Carvalho está a dizer que, conforme Dilthey, as ciências humanas não descrevem mecanicamente os fenômenos, mas que sua tarefa é compreender os fenômenos. Como se as partes levassem ao todo, e não o contrário. Pode ser que Sérgio Buarque quisesse evitar certo impressionismo na interpretação de sua obra de estreia e por isso tenha suprimido aquele parágrafo inicial. Afinal, o próprio Sérgio Buarque criticaria Gilberto Freyre quando da segunda edição de *Sobrados e mucambos* (ROCHA, 2008).

Castro Rocha (2008) ainda se pergunta pela supressão do parágrafo, e cita o pensamento de João Cruz Costa na *Contribuição à história das ideias no Brasil*, livro de 1956, chamando a atenção para o fato de que este livro retoma aquela citação original de *Raízes do Brasil* e a mistura com uma citação de *Monções*, livro também de Sérgio Buarque publicado em 1945. Cruz Costa dizia que as condições de vida influenciam o pensamento, e citando *Raízes do Brasil* afirma que vivemos uma experiência sem similar, que trazemos de outros países, maneiras de viver, instituições e uma visão de mundo diferente para um outro lugar. Desta interação surgiram também outras formas de vida, havendo

⁶⁷ Sérgio Buarque nasce em 1902, como Drummond, e morrerá em 1982; Gilberto Freyre nascerá em 1900 e morrerá em 1987, como Drummond.

mudanças a partir desses encontros. A lembrança de Castro Rocha é feliz ao citar Cruz Costa, autor importante e pouco lembrado.

Figura 77: João Cruz Costa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/6CBxL5NRfo9zRjtN8>

É curioso notar que Cruz Costa, *apud* Castro Rocha (2008), rejeita a ideia de que tenha havido uma assimilação passiva dos valores alienígenas. Antes o inverso, a ideia que ele defende está mais próxima de Oswald de Andrade, do interesse pelo que é do outro. Havendo então uma contradição entre *Raízes do Brasil* e *Monções*. Afinal, se em *Raízes do Brasil* há uma ideia de que somos desterrados em nossa própria terra, *Monções* traz a ideia de que há uma potência criadora da cultura transplantada.

Nessa metáfora dos desterrados em nossa própria terra, de alguma maneira também encerra a ideia dos povos deslocados, sejam os portugueses que partem da península ibérica, sejam os africanos trazidos à força para a América, sejam os nativos exilados em seu próprio território. E o mais curioso, porque perturbador, povos exilados de sua cultura que por tal condição construíram a nossa cultura. E nesse sentido somos a terra dos exílios, e a terra do encontro dos desencontros.

Observe-se, conforme Rocha (2008), uma citação de Sérgio Buarque na edição de 1948 de *Raízes do Brasil*, “Assim, antes de investigar até que ponto poderemos alimentar em nosso ambiente um tipo próprio de cultura, cumpriria averiguar até onde representamos nele as formas de vida, as instituições e a visão de mundo de que somos herdeiros e de que nos orgulhamos” (ROCHA, 2008, p. 256). Sendo que na versão derradeira desta obra houve uma alteração

significativa, mas no mesmo sentido da supressão anteriormente mencionada neste trabalho, a saber, “Assim, antes de perguntar até que ponto poderá alcançar o bom êxito a tentativa, caberia averiguar até onde temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e ideias de que somos herdeiros” (ROCHA, 2008, p. 256).

Castro Rocha (2008) aponta para tais mudanças como uma tentativa de desgermanização. O mais significativo para nós nesta passagem é a retirada do último trecho “e de que nos orgulhamos”. Esta forma estava presente tanto na edição de 1936 quanto na edição de 1948. A retirada dessa frase está de acordo com a própria mudança de parágrafo mencionada anteriormente. É uma atitude que deixa o texto mais coerente com a ideia mais abrangente do livro de se afastar de uma visão romantizada ou mais ufanista do Brasil ou do brasileiro, de um brasileiro como o ser amável etc.

Estamos pontuando essa questão da mudança das ideias, ou das mudanças do estilo em *Raízes do Brasil* por nos parecer que tal mudança acaba tocando no conteúdo do livro e também, por conseguinte no próprio conteúdo do conceito de cordialidade.

Vale anotar o que diz Luiz Feldman (2016), quanto a três aspectos importantes que são considerados como se estivessem presentes desde a primeira edição em 1936, mas, que somente aparecem a partir da segunda edição, em 1948. Os três aspectos mencionados se constituem na ruptura com o passado; a distância de Sérgio Buarque com relação ao campo do autoritarismo e o terceiro aspecto se configurava no modo, no contexto em que surgiu a questão da democracia popular no livro.

A defesa da ruptura com o passado. Para Feldman, em 1936, Sérgio Buarque está apostando mais em uma reforma gradual da tradição que aproveite o que ela tem de positivo. De certo modo é como se Sérgio Buarque apostasse que a cordialidade lentamente se disciplinaria entrando em uma fase de civilização sem cortar laços com o que tem de essencial. Posteriormente há uma mudança no capítulo sete do livro no tocante à ênfase da noção de revolução, redundando na incompatibilidade entre revolução, modernidade e tradição passem a ser incompatíveis e que o processo histórico desenhado em *Raízes do Brasil* possa se prestar a uma quebra, ainda de acordo com Feldman (2016, p. 50).

Raízes do Brasil dialoga muito com autores brasileiros, a exemplo do próprio Gilberto Freyre, Alberto Torres e Oliveira Vianna. A 3ª consequência, como já dito, as condições em que surgiu o pleito de democracia popular. Havia uma ambiguidade em *Raízes do Brasil*. Uma postura de não fechamento de ideia, deixando o horizonte em aberto para captar o movimento futuro da sociedade brasileira. A edição de 1936 poderia ter sido lida quanto à cordialidade em um viés positivo, “como padrão caloroso de sociabilidade humana que singularizava o Brasil em um mundo crispado” (FELDMAN, 2016, p. 53).

Figura 78: Alberto Torres



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Fbiz4ATtbK2CSDTB7>

Figura 79: Oliveira Vianna



Fonte: <https://images.app.goo.gl/iaA2SmP7kYde5HwW6>

Nesse contexto político-cultural há o livro de Almir Andrade, segundo Feldman, *Força, Cultura e Liberdade*, que foi importante elemento na paisagem

intelectual dos anos 40 para ajudar Sérgio Buarque a refletir sobre algumas questões de *Raízes do Brasil. Força, Cultura e Liberdade* certamente vai além de *Raízes do Brasil* (edição de 1936), mas até certo ponto a temática e o encaminhamento das questões são de um mesmo universo ainda que não comunguem as mesmas posições. Muito embora tenhamos de ter claro que não há nenhuma documentação que indique haver relação entre a obra de Almir de Andrade e *Raízes do Brasil*, em suas mudanças de 1948, da segunda edição.

Entretanto, é bastante razoável pensar que sim, acompanhando o pensamento de Feldman (2016) que há essa influência sobretudo no sentido de mostrar uma distância daquelas posições. É como se ao longo do tempo ficasse um tanto incômodo pensar *Raízes do Brasil* como um sustentáculo de teses ou de situações como o Estado Novo. Vale notar que Sérgio Buarque publica o livro em 1936, certamente tendo escrito nos anos anteriores, a partir de 1928-29, não tinha como adivinhar que surgiria o Estado Novo pela frente. Afinal, o após a II Guerra e após o Estado Novo fica mais difícil ter ideias que mesmo que de leve vislumbrem algum regime de mais força ou que de algum modo dialogue com um pensador alemão controverso como Nietzsche. Vale dizer que Nietzsche teve uma citação e seu nome suprimidos na segunda edição de *Raízes do Brasil*. No capítulo 7 desse livro, “Nossa Revolução”, havia a citação de Nietzsche: “Uma nação se desintegra quando o seu dever com a noção geral de dever” (HOLANDA, 2016, p. 299).

Sérgio Buarque de Holanda em palestra proferida na Escola Superior de Guerra afirmou categoricamente que suas ideias não comungaram com o fascismo ou afins. Diz literalmente, “Em nenhum momento, é verdade, deixara eu transparecer em suas páginas qualquer sedução pelos regimes de força” (FELDMAN, 2016, p.55). De certo modo havia o risco de o governo forte se transformar em despotismo. Segundo Feldman, com as modificações de 1948, “a cordialidade tende ao desaparecimento” (2016, p. 55). Aqui Sérgio Buarque assevera algo que não se verificou. Pode-se mesmo argumentar que o Brasil é menos cordial do que já fora, todavia ainda o é e muito, a cordialidade ainda está viva segundo nossa maneira de ver o tema.

O lema “você sabe com quem está falando?”⁶⁸ de Roberto DaMatta⁶⁹ (1997) uma outra forma de encaminhar a questão que está na base do homem cordial, na percepção sutil e brilhante de DaMatta. No sentido da máxima pessoalidade, no sentido de que as normas impessoais não o atingem ou que se o atingem é porque a elas não pode se opor. O homem cordial não foi feito para a impessoalidade, para o anonimato das relações entre iguais, das relações horizontais, frias, pautadas pelas abstrações.

Sérgio Buarque, que de certo modo, como Gilberto Freyre, tinha uma visão positiva do legado português da colonização, passou a ter uma visão negativa da cordialidade (FELDMAN, 2016) (ROCHA, 2012). As raízes que antes eram algo visto de um ponto de vista positivo, agora passam a ser vistas como entrave e obstáculo.

Bem aponta Feldman que a edição de 1948 é bastante modificada em relação à de 1936, e que Sérgio Buarque não motiva a modificação, apenas modifica. Entre seu surgimento em 1936, a segunda edição em 1948 e a terceira edição em 1956 a cordialidade passou a ser vista com certa negatividade, a tradição ibérica também deixou de ser vista como algo positivo, o desterro passou a ser uma marca presente na interpretação do desencontro da realidade brasileira, as raízes que eram vistas como uma medida de uma herança cultural passam a ser o enraizamento de uma cultura cheia de contradições (FELDMAN, 2016; 2017).

⁶⁸ Para José Guilherme Merquior (1981) a formulação de DaMatta ultrapassa a do próprio homem cordial: “*Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto da Matta (Zahar), tenta uma interpretação do modo de ser brasileiro. A arma empregada, com destreza, é a antropologia cultural; o método, o comparativo. Examinando com real argúcia fenômenos como o carnaval, a malandragem, heróis da nossa gente, feito Pedro Malasartes, ou um conflito caracteristicamente nosso como o ‘Você sabe com quem está falando?’, Matt consegue um rendimento analítico muito superior às generalizações duvidosas do tipo ‘homem cordial’, tão bem criticadas, anos atrás, por Sergio Buarque de Holanda. O ponto algo do livro é de fato o ensaio sobre a ‘apelação’ hierárquica no ‘Você sabe com quem...’ Usando a clássica distinção sociológica entre indivíduo e pessoa, Matt mostra que as colisões sociais dessa espécie acionam ‘um mecanismo de devolução das pessoas aos seus lugares de *pessoas*, isto é, aos seus papéis e posições, naturalmente inferiores, numa sociedade hierárquica, onde oficialmente, todos os indivíduos são iguais, mas na realidade, como na distopia de Orwell, uns são bem mais iguais que os outros” (p.257).

⁶⁹ Roberto DaMatta (1936-) antropólogo, um dos principais intelectuais brasileiros das últimas décadas, contribuiu com a interpretação do Brasil com obras importantes, tais como, *Carnavais, Malandros e Heróis, O que faz o Brasil, Brasil?, A Casa e a Rua, Fé em Deus e pé na tábua: como e porque o trânsito enlouquece o Brasil*. A leitura que ele fez do Brasil a partir de impressões da sua experiência quando de seu doutorado em Harvard nos anos 60 impulsionaram uma série de pesquisas e ideias muito fecundas que seguirão influenciando a análise da sociedade brasileira ainda por muito tempo.

Por isso uma certa resignação com a inviabilidade da democracia entre nós, bem como de um estado construído a partir do patrimonialismo (FELDMAN, 2016, p.64). Na segunda edição o argumento de uma possível incompatibilidade com a democracia se torna mais suave. Sendo que o argumento da tomada do público pelo privado continuar do mesmo modo. É como se houvesse no país uma mentalidade defasada.

Vale notar a oposição que Sérgio Buarque faz, na edição de 1948, entre racional e tradicional, abstrato e o sensível, citadino e o cosmopolita, o regional e o paroquial. O próprio malogro das experiências de independência ao longo da história demonstra a força da colonização portuguesa. Há além do peso da história, uma expectativa de transformações importantes na realidade nacional. Faltava uma mentalidade menos da identidade cordial ou cordialidade; todas estas características juntas recomendavam moderação quanto à modernização da sociedade brasileira, ainda segundo Feldman (2016).

Feldman explica que Sérgio Buarque logo na primeira página do ensaio já expõe a intenção de perceber até que ponto o povo brasileiro representa “as formas de vida, as instituições e a visão de mundo de que somos herdeiros e de que nos orgulhamos” (FELDMAN, 2016, p. 61). A própria ligação com a ibéria é dita aí, por Feldman citando Holanda “a verdade (...) é que ainda nos associa à península ibérica. E a Portugal especialmente, uma tradição longa e vida, bastante viva para nutrir até hoje uma alma comum” (FELDMAN, 2016, p.61).

Sérgio Buarque identificava já em 1936 que o peso da colonização dificultaria a modernização do país. De certo modo a partir de 1948 esta herança se torna algo negativo. Essas questões podem ser vistas nos capítulos 1 e 2. Os capítulos 3 e 4 de 1936 são intitulados “o passado agrário”. Neste primeiro momento as ausências de estruturas “morais” no Brasil em sua formação no sentido, de como lhe chama Feldman, “uma sintaxe da ausência” (2016, p.62), é dizer, não havia moral religiosa em terras brasileiras. Assinala Sérgio Buarque que nosso desenvolvimento se deu à distância da ética protestante ou do ethos do trabalho. A realidade brasileira era assim para essa visão. Nesse ponto vale lembrar a máxima em latim *Ultra aequinoxialem non peccari* que Sérgio Buarque cita em nota de *Raízes do Brasil* e que também está na canção de Chico Buarque de mesmo nome “Não existe pecado ao Sul do Equador”, tão concepção remonta

ao historiador holandês Gaspar Barléu (1647) em sua *História dos feitos recentemente praticados no Brasil* (apud GIANNETTI, 1999).

Mesmo com a chegada da família real, com o fim do tráfico de escravizados no decorrer do século XIX, com a urbanização paulatina da vida brasileira; ainda assim a forma desse cotidiano mais considerado era a formatação da casa-grande (FELDMAN, 2016).

O ambiente brasileiro do século XIX não permitiu um maior desenvolvimento que ultrapassasse ou modificasse radicalmente os nossos costumes. Basta ver o que foi feito do empreendimento do Barão de Mauá⁷⁰, empresário brasileiro do século XIX. O princípio organizador da sociedade brasileira da época, tanto sócio-político-economicamente advinha da esfera rural do país. Poderíamos ter entrado o século XIX abolindo a escravidão, mas não foi possível diante da cosmovisão que prevaleceu no Brasil da época. O mundo rural era o princípio organizador da vida brasileira (e isto resta bem explicitado no *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre).

Havia um ambiente muito voltado para a comunidade particularista, doméstica, antipolítica, de “uma invasão do público pelo privado” (FELDMAN, 2016, p.63) sob um prisma de que a família importa mais que o Estado.

Vale notar a lúcida observação de Pedro Meira Monteiro (2008) no artigo “Uma tragédia familiar”⁷¹ ao dizer que se há conflito entre a Cidade⁷² e a família, por um lado a Cidade vence no sentido que toma sob sua tutela a legitimidade da máquina de violência, o monopólio legal da violência⁷³. Pode-se ver como desdobramento desse monopólio os embates populares com o Estado sobretudo no período regencial e no início da República. Diz Meira Monteiro (2008):

O conflito, em *Raízes do Brasil*, parece ser o embate jamais solucionável do coração da jovem e bela Antígona contra a violência daquele que é o supremo guia do Estado, e que como tal será julgado. Mas Antígona não fraqueja e ao ser perguntada

⁷⁰ Sobre Irineu Evangelista de Souza, O Barão de Mauá recomendamos a biografia de Jorge Caldeira (1995) *Mauá: empresário do Império* a ser lida de preferência junto com a biografia do Imperador Dom Pedro II, *As barbas do Imperador*, escrita por Lilia Moritz Schwarcz (1998). Há também o filme que foi realizado sobre a história do Barão de Mauá denominado *Mauá – O Imperador e o Rei*, dirigido por Sérgio Rezende, de 1999.

⁷¹ Artigo constante do livro *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas* organizado por Monteiro e Eugênio (2008).

⁷² Cidade aqui até mais no sentido de Estado, conforme a própria utilização por Sérgio Buarque no livro da figura de Antígona e sua luta para enterrar seu irmão Polinice diante da proibição derivada das leis da Cidade sob o governo de Creonte.

⁷³ Em uma outra chave vale a leitura de Mir (2004) *Guerra civil: estado e trauma*.

sobre o motivo de haver devolvido à terra o irmão traidor, responde, belissimamente, que ele morrera como *irmão*, não como *escravo* (p. 355).

Um dos aspectos dessa mudança entre as edições é sem sombra de dúvidas a questão ibérica. Há alterações nas edições de *Raízes do Brasil* em alguns temas. Um destes temas é por exemplo a questão da herança ibérica. Na 1ª edição há também uma reflexão acerca da resiliência da tradição em frente ao processo modernizador. Feldman crê que se tratava de perceber em que medida a mudança era obstaculizada pelo peso do passado. A partir da segunda edição, a questão é saber o que é necessário para efetivar essa modernização, mesmo correndo o risco de destruir a tradição mesmo por romper com ela.

O *Raízes do Brasil* de 1936 traz considerações a respeito da herança ibérica, um olhar sobre o legado de nossa colonização ibérica assentada na cultura da personalidade, no espírito da aventura, no ruralismo, desleixo, condensado da casa-grande e uma classe média que formasse novos quadros na sociedade.

Sérgio Buarque informa que as agitações sociais do pré e pós independência se deram em virtude da colonização portuguesa. Na edição de 1936 a colonização não é vista com todo esse peso. A nossa visão econômica com o Visconde de Cairu, por exemplo, é de uma maneira que pudesse diminuir os trabalhos manuais. Essa visão, segundo Sérgio Buarque, é o oposto à visão da Revolução Industrial (FELDMAN, 2016, p.67).

Sérgio Buarque aponta uma certa incapacidade do povo ibérico de constituir alguma prevalência de ordem impessoal que se sobrepusesse ao pessoal, familiar, avizinado, afim. Observando a constatação feita em 1948 neste sentido, pode-se supor que à edição de 1936 cabe uma visão de concertação com o mundo em volta, já a edição de 48 aponta para a necessidade de um rompimento com este estado de coisas, com vistas à modernização.

Na edição de 1936 (FELDMAN, 2016) está uma visão em princípio positivas para com o homem cordial, que também se desdobrava em uma confusão entre o público e o privado. Já em 1948 que marca neste ponto é nossa porção ibérica como obstáculo à racionalização e despersonalização. Nesta edição se configura a busca do aniquilamento do homem cordial (FELDMAN, 2016).

Há o fato de que Sérgio Buarque realmente ligou a bondade à cordialidade na primeira edição do livro. “Com a cordialidade, a bondade, não se criam bons princípios”, goste-se ou não, estão colocados como sinônimos na frase anterior a cordialidade e a bondade, uma ligação semântica entre elas. E do embate entre eles ambos erram. Na primeira edição do livro o trecho está escrito conforme transcrevemos acima, já na edição de 1948 esse trecho seria modificado e ficaria da seguinte forma: “Com a simples cordialidade não se criam os bons princípios” (HOLANDA, 2016, p. 327). Esse trecho encontra-se também no capítulo 7, “Nossa Revolução”. Nele pode-se ver que há uma certa proximidade, uma relação de sinonímia entre cordialidade e bondade que depois seria modificada.

Uma impressão desolante

É possível verificar encontro de interpretações entre Sergio Buarque, Oliveira Vianna⁷⁴ e Gilberto Freyre. Sobre o encontro de interpretações Feldman remete ao livro de Virgínio Santa Rosa (1932), a saber, *A desordem: ensaio de interpretação do momento* citado por Feldman (2016)

Em *Raízes do Brasil* há duas referências mais abertas a Oliveira Vianna, sem que nelas se vislumbre algo de maior no diálogo entre os autores. A primeira citação se dá no 7º capítulo, a saber: “No Brasil, e não só no Brasil, iberismo e agrarismo confundem-se, apesar do que têm dito em contrário alguns estudiosos eminentes, entre outros o sr. Oliveira Vianna”. A segunda referência está em uma nota do capítulo 3 (FELDMAN, 2016, p.137), Sérgio Buarque está a tratar do ruralismo como uma característica da projeção ultramarina portuguesa, daí vem a discussão. Diz Sérgio Buarque “[...] certa misteriosa força centrífuga própria ao meio americano e que tivesse compelido nossa aristocracia rural a abandonar a cidade pelo isolamento dos engenhos e pela vida rústica das terras de criação”. A nota diz: “Ao Snr. F. J. Oliveira Vianna teoria artificiosa e extravagante da força centrífuga” (FELDMAN, 2016).

No *Raízes do Brasil* esta citação a que Feldman faz referência é longa e só consta da primeira edição (p. 156, 2016). Feldman não deixa de ver que há divergências entre estes autores, porém não esquece que também há

⁷⁴ Oliveira Vianna (1883-1951) foi jurista, etnólogo, historiador e sociólogo. Vianna publicaria estudos importantes sobre o Brasil, tais como, *Populações Meridionais do Brasil, Evolução do Povo Brasileiro, Instituições Políticas Brasileiras*.

convergências importantes. A exemplo da vocação privatista no passado rural brasileiro e o obstáculo que ela era na construção de uma ordem pública moderna. Estes são aspectos tanto presentes em *Raízes do Brasil* quanto em *Populações Meridionais do Brasil* de Oliveira Vianna⁷⁵. Ambos os livros partem de questões semelhantes para dizer do Brasil. Feldman (2016) enumera esses pontos:

- a fragmentação da população colonial em fazendas isoladas;
- o caráter absorvente das relações familiares aí desenvolvidas;
- a formação de uma socialidade baseada eminentemente em afetos;
- a configuração de uma sociedade infensa à impessoalidade e carente de solidariedade em nível nacional.

Se de um lado Oliveira Vianna diz que o português teve de abandonar seu lado ibérico e inventar-se rústico para sobreviver durante o processo de colonização, por outro lado Sérgio Buarque afirma que a herança ibérica facilitou o enfrentamento das dificuldades do processo colonizador. Em ambos os raciocínios, há o caráter mais adaptativo da cultura portuguesa daquele período, seja por um ou outro motivo (FELDMAN, 2016, p.141).

Para Oliveira Vianna, o português vai se modificando com sua vida rural marcada pela imensidão da terra como latifúndio. Nunca houve extensões assim na experiência anterior peninsular. Havendo aproximações e diferenças entre as obras de Sergio Buarque e Oliveira Vianna sobretudo entre *Populações Meridionais do Brasil* e *Raízes do Brasil* (FELDMAN, 2016, p.140). A visão de Sergio Buarque se aproxima do isolamento rural da população no mundo rural no sentido de que também por isso reconheciam sua própria autonomia de comandar suas próprias vidas. Sendo a família o epicentro desse sistema. Estamos falando de uma sociedade familiar calcada em uma ética de fundo emocional.

Raízes do Brasil é um livro em aberto sobre um povo em formação.

⁷⁵ Para André Botelho e Antonio Brasil Jr. (2016) Oliveira Vianna veria com certo temperamento a eventual influência da urbanização industrial do Brasil nos anos 40 tanto em *Populações meridionais do Brasil*, em *Instituições políticas Brasileiras* quanto em *História social da economia capitalista no Brasil*. Sérgio Buarque, *apud* Botelho e Brasil Jr. (2016), criticaria bastante *Instituições políticas Brasileiras* quando lançado em 1949.

2.1 A CORDIALIDADE ATRAVÉS DAS EDIÇÕES DE RAÍZES DO BRASIL

Muitos autores, mais próximos de nosso tempo, apontam para as mudanças que ocorreram entre as edições de *Raízes do Brasil*, desde Evaldo Cabral de Mello (1995) a João Kennedy Eugênio (2010), perpassando por Castro Rocha (1998) ou Luiz Feldman (2013).

João Kennedy Eugênio (2010) até elaborou um quadro em que elenca o número de parágrafos acrescentados entre as edições, o qual reproduziremos logo a seguir. Entre as mudanças apresentadas, observa-se que, no capítulo 1 foram acrescentados dois parágrafos; no capítulo 2, foram acrescentados 34 parágrafos; capítulo 3, 33 parágrafos; o capítulo 4 recebeu mais 28 parágrafos; o capítulo 5 teve mais quatro parágrafos acrescentados; no capítulo 6 foram incorporados outros quatro parágrafos; ao capítulo 7 somaram-se mais onze parágrafos. O total de parágrafos acrescentados foi de 116 de um livro que, na edição corrente, há 347 parágrafos. Bem aponta Eugênio (2010) que, praticamente, 1/3 do livro foi acrescentado na edição de 1948⁷⁶, ou seja, em número aproximado de parágrafos, foram efetivadas vinte e cinco mudanças; capítulo 2 sofreu trinta e três mudanças; ao capítulo 3 foram efetuadas vinte e seis mudanças; no capítulo 4, houve quarenta mudanças; ao capítulo 5, foram incorporadas 28 mudanças; o capítulo 6 recebeu vinte e cinco mudanças; o capítulo 7 foi modificado trinta e nove vezes.

Além dos acréscimos, houve também mudanças nos parágrafos. Em levantamento feito por Eugênio (2010), tais mudanças efetuadas entre as edições chegam ao número total de 216.

Tanto Gilberto Freyre, quanto Sérgio Buarque de Holanda tiveram a ideia de escrever suas revolucionárias obras sobre o Brasil justamente quando estavam fora do Brasil. Sérgio Buarque de Holanda começou a conceber uma espécie de teoria da América que viria a se tornar *Raízes do Brasil* quando estava na Alemanha entre junho de 1929 e dezembro de 1930. Gilberto Freyre, que já vinha gestando suas ideias sobre o Brasil desde sua estadia nos EUA, teve o impulso fundamental para começar a escrever *Casa-Grande & Senzala*

⁷⁶ Vale notar que neste mesmo ano de 1948, Florestan Fernandes lançaria *Organização Social dos Tupinambá*.

quando devido à Revolução de 1930, precisou se exilar em Portugal.⁷⁷ É como se a distância de nossa própria terra a pusesse mais próxima de nós⁷⁸, contraditoriamente a distância pode nos aproximar.

Outra coisa que aproxima Freyre e Buarque de Holanda, do lançamento de *Raízes do Brasil* é o fato de que eles estavam entre os poucos que viam como um fato positivo a colonização portuguesa, ou ao menos como não negativo de todo. Segundo Eugênio (2010), entre os intelectuais que comungavam dessa visão podem ser citados Varnhagen, Afonso Celso e Eduardo Prado. Há um trecho bastante contundente a que Eugênio (2010) se refere que esteve presente na primeira e segunda edições até 1956, retirado na terceira edição, (em itálico a parte suprimida): “antes de *investigar* até que ponto *poderemos alimentar no nosso ambiente um tipo próprio de cultura, cumpriria averiguar até onde representamos nele as formas de vida, as instituições e a visão do mundo* de que somos herdeiros e de que nos orgulhamos” (HOLANDA, 2016).

Figura 80: Francisco Adolfo de Varnhagen



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Nef2DxUsE1sVjpUu6>

⁷⁷ Diz Gilberto Freyre: “Em outubro de 1930 ocorreu-me a aventura do exílio. Levou-me primeiro à Bahia; depois a Portugal, com escala pela África. O tipo de viagem ideal para os estudos e as preocupações que este ensaio reflete” (2002, p. 5).

⁷⁸ Apenas como exemplo é possível lembrar que Itabira está mais presente na obra de Carlos Drummond de Andrade do que o Rio de Janeiro onde ele viveu a maior parte da vida.

Figura 81: Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior (Conde de Afonso Celso)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KNhFYfZxmmsxNwUbA>

Figura 82: Eduardo Prado



Fonte: <https://images.app.goo.gl/h98jfGQ4XBH7vVDa8>

São mudanças que vão aparecendo entre as edições como um elogio a Raposo Tavares, que em 1936, aparece como uma figura monumental e, em 1948, simplesmente desaparece. Para João Kennedy Eugênio essas mudanças se efetuam por questões de estilo, linguagem, aspectos declamatórios ou, justamente para não revelar o que de fato pensa o autor?

Segundo Antonio Candido (1989) e Castro Rocha (2005), Sérgio Buarque, quando retornou da Alemanha, reuniu seus escritos e publicou artigos, entre eles, um dos mais importantes foi um ensaio denominado “Corpo e alma do Brasil”, na revista *Espelho* em 1935. O primeiro conceito tratado nesse ensaio

seria justamente a noção de homem cordial, inclusive com referência ao poeta Ribeiro Couto.⁷⁹

Figura 83: Antonio Candido



Fonte: <https://images.app.goo.gl/n4zVmmkX5v79QduDA>

Segundo Castro Rocha (2005), o ensaio “Corpo e alma do Brasil” era um relevante esforço de condensação do livro futuro. A conclusão que se teria chegado nesse ensaio, e que fora abandonada em *Raízes do Brasil*, era a de pensar um cenário de um mundo global, que até certo ponto seria atual e daria o que pensar, mesmo nos dias que correm, argumentava Sérgio Buarque (1935 *apud* ROCHA, 2005, p. 13): “Hoje somos um povo endomingado⁸⁰. Uma periferia sem um centro”. Ou seja, é como se tivesse ocorrido a queda da espontaneidade cordial, e com isso tivesse havido o comprometimento das intenções e gestos em uma ritualística avessa à construção histórica do Brasil. “Dessa forma, delineou-se uma geografia incerta, habitada por homens cordiais, desterrados num país-continente” (ROCHA, 2005, p. 13).

Sérgio Buarque concedera entrevista a Richard Graham, historiador, e nela expôs significativa elucidação acerca do processo de preparação de *Raízes do Brasil*, a saber:

⁷⁹ O ensaio “Corpo e alma do Brasil” já abre com um dos parágrafos mais conhecidos do capítulo 5 de *Raízes do Brasil*, são praticamente as mesmas palavras daquele parágrafo 16 na versão definitiva. Em “Corpo e alma do Brasil” Sérgio Buarque inicia com as seguintes palavras “O Sr. Ribeiro Couto teve uma fórmula feliz quando disse que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas pelos estrangeiros que nos visitam, formam um aspecto bem definido do caráter nacional”(HOLANDA, 1982, p. 32). O “mesmo” trecho ficaria assim em 1936: “O escritor Ribeiro Couto teve uma expressão feliz quando disse que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro [...]” (HOLANDA, 2016, p. 254).

⁸⁰ Nesse ponto faz lembrar a crônica “Sem amar, nem odiar” de Nelson Rodrigues inserida em *O óbvio ululante* na qual ele dizia que o brasileiro tinha alma de feriado. Esse livro foi lançado, em 1968, a partir de crônicas reunidas entre 1967 e 1968.

[...] eu escrevi artigos tentando explicar o Brasil para os alemães. Só quando você está longe é que consegue ver seu próprio país como um todo. [...] eu voltei para o Brasil em fins de 1930, trouxe comigo um caderno de anotações antigo, de mais ou menos 400 páginas, que eu pretendia transformar em livro, e o título seria *Teoria da América*. Eu nunca o publiquei, mas dois capítulos que, eventualmente, deram origem a *Raízes do Brasil* (1936), foram tirados praticamente sem modificações daquelas páginas em desordem (ROCHA, 2005, p. 14).

Nesse ponto o conceito de cordialidade era um modo que tentava ser suficiente para sustentar uma imagem que sintetizasse a formação da sociedade brasileira, e já estava desdobrada nesses textos. O homem cordial vivia ao sabor das paixões exageradas, um homem escravo do coração. Em um contexto atrelado ao da família patriarcal, eis o seu cenário. Para Sérgio Buarque, esse homem cordial estaria desbussolado, em um mundo da impessoalidade da esfera pública, o afeto, as amizades, a família, a esfera privada são os referenciais que lhes dão sentido em *ultima ratio*. Sua relação com o mundo é filtrada pelo afeto, é este que lhe (de)codifica o mundo; o afeto é a partitura do seu som. Vejamos um recorte dessa ideia no próprio Sérgio Buarque:

Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. A indistinção fundamental entre as duas formas é prejuízo romântico que teve os seus adeptos mais entusiastas durante o século dezenove. De acordo com esses doutrinadores, o Estado e as suas instituições descenderiam em linha reta, e por simples evolução, da família. A verdade, bem outra, é que pertencem a ordens diferentes em essência. Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade (HOLANDA, 2016, p. 245).

Essa maneira de se relacionar encurtando distâncias que se manifesta desde a maneira de usar a linguagem até ao modo de se relacionar com as figuras religiosas, afinal mesmo os santos e deuses serão tratados por apelidos ou diminutivos⁸¹ (SCHLEGEL, 2017), u se destaca também entre as edições de 1936 e 1948, transcrita no seguinte trecho:

Nada mais significativo dessa aversão ao ritualismo social, que exige, por vezes, uma personalidade fortemente homogênea e

⁸¹ O próprio Vinicius de Moraes ficaria conhecido como Poetinha, porque era bastante comum que ele utilizasse reiteradamente o diminutivo para se referir a coisas, pessoas e situações.

equilibrada em todas as suas partes, do que a dificuldade em que se sentem, geralmente, os brasileiros, de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimira de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade. E isso é tanto mais específico, quanto se sabe do apego frequente dos portugueses, tão próximos de nós em tantos aspectos, aos títulos e sinais de reverência (HOLANDA, 2016, p. 256).

Esse trecho, em 1936, havia sido escrito do modo a seguir, com a parte que seria suprimida ou modificada em itálico:

Nada mais significativo dessa aversão ao ritualismo social, que exige, por vezes, uma personalidade fortemente homogênea e equilibrada em todas as suas partes, do que a dificuldade em que *se sente*, geralmente, *o brasileiro*, de uma reverência prolongada ante um superior. Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente *conquanto* não suprimira de todo a possibilidade de convívio mais familiar. *A generalização do tratamento por “você”, que perdeu, aliás a tonalidade cerimoniosa e substituiu, praticamente, o tratamento pela segunda pessoa, poderia ser explicado por motivos especiais: limitemo-nos a lembrar, por enquanto, que não foi, talvez, simples casualidade o que fez coincidir a extensão geográfica entre nós do uso dessa forma de tratamento como parte do território brasileiro em que teve maior força a escravidão africana: o extremo norte e sobretudo, o extremo sul utilizam-na menos que o centro.* A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade. E isso é tanto mais específico, quanto se sabe do apego frequente dos portugueses, tão próximos de nós em tantos aspectos, aos títulos e sinais de reverência (HOLANDA, 2016, p. 256).

A transformação da vossa mercê em vosmecê, que posteriormente acabaria virando você, demonstra de maneira categórica essa mudança linguística que é um processo social cotidiano, a engrenagem social se movimentando em função de um encurtamento de distâncias, uma aproximação pela linguagem. Talvez, esse movimento de aproximação também esteja ligado a própria aproximação física que o brasileiro tem, do toque, do abraço, do beijo, do contato físico mais efetivo e menos formal.

Não custa reiterar que uma das primeiras menções ao termo cordialidade foi ainda anterior a Ribeiro Couto e, segundo Castro Rocha (2005), foi da lavra

de Manoel Bomfim quem falou inicialmente a expressão no texto “A cordialidade da taba”, do livro *O Brasil na América*. Manoel Bomfim teria dito que a cordialidade remontaria à carta de Pero Vaz de Caminha, pelo fato de que está ali documentada a cordialidade dos indígenas que teriam acolhido os portugueses. Entretanto para Castro Rocha (2005), a cordialidade em Ribeiro Couto tinha uma feição de metonímia do processo de miscigenação ao longo da história, isto é, o homem cordial nessa acepção não estaria adstrito a um tipo étnico pré-determinado.

Figura 84: Manoel Bomfim



Fonte: <https://images.app.goo.gl/NTy4uezh2MuVPFyD9>

Gostaríamos de destacar o conceito de cordialidade que Sérgio Buarque apresenta na edição definitiva de *Raízes do Brasil*. Dada a importância do que o autor assevera, vamos transcrever seu conceito de cordialidade:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros eu nos visitam representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro na medida, ao menos, que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças. Entre os japoneses, onde, como se sabe, a polidez envolve os aspectos mais ordinários do convívio social, chega a ponto de confundir-se, por vezes, com a reverência religiosa. Já houve quem notasse esse fato significativo, de que as formas exteriores de veneração à divindade, no cerimonial

xintoísta, não diferem essencialmente das maneiras sociais de demonstrar respeito.

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida constituir precisamente uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas do “homem cordial”: e a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade. No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver comigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes de um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativo” (BUARQUE, 2016, p. 254-255).

Feldman (2016) aponta que haveria duas razões para uma análise específica da cordialidade. A primeira razão estaria no fato de que a cordialidade não seria propriamente uma herança da Península Ibérica, e sim, resultante do seu enraizamento no Brasil. A cordialidade seria uma síntese da tradição brasileira, de seu tradicionalismo, discutido por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Ao verificar a questão da redefinição das qualidades do homem cordial o que se estava a tocar seria como a ideia de uma identidade nacional. No balanço que Feldman faz do livro, ele detecta que a revisão feita por Sérgio Buarque no quinto capítulo de seu livro está de acordo com o movimento realizado tanto nos capítulos anteriores como no livro como um todo. A revisão desse capítulo realiza um aprofundamento que também é sentido nos outros capítulos, ou seja, aponta uma limitação do peso do passado e de dinamização do processo de modernização.

A segunda razão apontada por Feldman (2016) se centra na questão da discussão das modificações realizadas por Sérgio Buarque quanto à noção de cordialidade. Tal noção na edição de 1948 estava ligada à sua polêmica com o poeta Cassiano Ricardo. Feldman se detém nesta questão desde o mal-

entendido entre os autores e não somente a partir do próprio texto de Sérgio Buarque. Para Feldman, na recapitulação do enfrentamento entre Cassiano Ricardo e Sérgio Buarque é que as modificações realizadas no texto mais se revelam. Sérgio Buarque faz referência a essa questão tanto no texto, quanto em notas de rodapé da edição de 1948. Já na edição de 1956 a polêmica é incorporada como apêndice do livro, com os textos dos autores acerca do debate nas suas últimas páginas.

Dentro de um conjunto de alterações das edições, é fundamental perceber que um dos pontos modificados foi o do homem cordial. Cordialidade não é uma herança exclusivamente ibérica, é a resultante do aprofundamento do ser ibérico no Brasil. A cordialidade é um produto desse (des)encontro. A cordialidade é a síntese da tradição brasileira em debate no Brasil. Ao redefinir as qualidades do homem cordial, coloca-se em debate o próprio ideário de identidade nacional. As mudanças efetuadas por Sérgio Buarque nessa noção do homem cordial estão inexoravelmente ligadas à sua discussão com Cassiano Ricardo, e, observando a polêmica entre ambos debatedores é que percebemos o sentido das mudanças quanto ao conceito de cordialidade.

Cassiano Ricardo não compartilhava da terminologia de Sérgio Buarque. Ele não abraçava o termo cordialidade na mesma acepção de Holanda, entretanto fazia a assimilação de sua definição com um conteúdo de mais largo alcance. A ampliação desse conteúdo se fundamenta também na questão da fusão racial e do cristianismo enquanto bases da bondade da população do Brasil. Assim a visão de Cassiano Ricardo era mais ligada à interpretação mais direta e cotidiana do termo cordialidade (FELDMAN, 2016, p.74).

Em termos de fundo, as ideias de Cassiano Ricardo e Sérgio Buarque são parecidas em um primeiro momento, sobretudo quando se constata a cordialidade na primeira edição *Raízes do Brasil: Civilidade em Raízes do Brasil*; Individualismo no discurso de posse na ABL. Somente em 1948 aparece a réplica de Sérgio Buarque às palavras de Cassiano Ricardo de 1937 e 1940. Na edição de 1948 Sérgio Buarque modifica o conceito de cordialidade da edição de 1936, na qual afirma:

O escritor Ribeiro Couto teve uma expressão feliz, quando disse que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o homem cordial. A Ihanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas

pelos estrangeiros que nos visitam, formam um aspecto bem definido do caráter nacional, seria na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que, no caso brasileiro, essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emocional extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças entre os japoneses, onde como se sabe, a polidez envolve os aspectos mais ordinários do convívio social, chega a ponto de confundir-se por vezes, com a reverência religiosa (HOLANDA, 2016, p. 254).

Já a edição definitiva traz algumas mudanças sutis, como a supressão da nomenclatura direta do escritor Ribeiro Couto⁸², a mudança de um ou outro termo, conforme a seguir:

Já se disse, em uma expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças. Entre os japoneses, onde, como se sabe, a polidez envolve os aspectos mais ordinários do convívio social, chega a

⁸² Vejamos a passagem da Carta de Ribeiro Couto a Alfonso Reyes, datada de 07 de março de 1931, que é interessante sob a perspectiva do pioneirismo assim como no que tange a uma sensibilidade poético-musical que está em sua mensagem: “O verdadeiro americanismo repele a ideia de um indianismo, de um purismo étnico local, de um primitivismo, mas chama a contribuição das raças primitivas ao homem ibérico; de modo que o homem ibérico puro é um erro (classicismo) tão grande como o primitivismo puro (incultura, desconhecimento da marcha do espírito humano em outras idades e outros continentes). É da fusão do homem ibérico com a terra nova e as raças primitivas que deve sair o “sentido americano” (latino), a raça nova, o homem cordial. Nossa América, a meu ver, está dando ao mundo isto: o homem cordial. O egoísmo europeu batido de perseguições religiosas e de catástrofes econômicas, tocado pela intolerância e pela fome atravessou os mares e fundou ali, no leito das mulheres primitivas e em toda a vastidão generosa daquela terra a família dos homens cordiais, esses que se distinguem do resto da humanidade por duas características essencialmente americanas: o espírito hospitaleiro e a tendência à credulidade. Numa palavra, o homem cordial. Atitude oposta do europeu: a suspicácia e o egoísmo do lar fechado a quem passa. [...] [...] somos *qualquer coisa* de muito diferente pelo espírito e pelo senso da vida quotidiana. Somos povos que gostam de conversar, de fumar parados, de ouvir viola, de cantar modinhas, de amar com pudor, de convidar o estrangeiro a entrar para tomar café, de exclamar para o luar em noites claras, à janela[...] Observável do nada, nas pequeninas insignificâncias da vida de todos os dias, ela toma vulto aos olhos do crítico, pois são índices dessa civilização cordial que eu considero a contribuição da América Latina ao mundo.”

ponto de confundir-se, por vezes, com a reverência religiosa (HOLANDA, 2016, p.254).

Feldman (2016) chama a atenção para a exclusão da referência a Ribeiro Couto que reaparece em uma nota de rodapé, ao final do trecho. Sérgio Buarque avisa que jamais havia utilizado o termo no sentido de polidez. Na nota de rodapé, que Sérgio Buarque abre para se contrapor a Cassiano Ricardo, não se sustenta completamente no ponto de algum tom elogioso dado ao termo cordialidade. Houve uma visão positiva da cordialidade na edição de 1936, na medida em que Sérgio Buarque afirma que a cordialidade “era uma contribuição brasileira para civilização” (BUARQUE, 1936 *apud* FELDMAN, 2016, p.76).

Mas, vejamos um parágrafo crucial de Ribeiro Couto, *apud* Rocha (2005) sobre o homem cordial:

Nossa América, a meu ver, está dando ao mundo isto: o homem cordial o egóismo europeu batido de perseguições religiosas e de catástrofes econômicas, tocado pela intolerância e pela fome, atravessou os mares e fundou ali, no leito das mulheres primitivas e em toda a vastidão generosa daquela terra, a família dos homens cordiais, esses que se distinguem do resto da humanidade por duas características essencialmente americanas: o espírito hospitaleiro e a tendência à incredulidade. Numa palavra, o homem cordial (COUTO, 1987, p.30 *apud* ROCHA, 2005, p. 10).

A ideia inicial e inspiradora de Ribeiro Couto, que havia influenciado Sérgio Buarque, era de franca positividade diante de uma imagem de egoísmo europeu. Sérgio Buarque rebate Cassiano Ricardo para dizer que, desde a primeira edição, já se encontrava lá a ideia da chave amizade/inimizade ainda que de maneira menos ampla (FELDMAN, 2016).

A primeira edição traz a ideia de que há uma contribuição original do Brasil à civilização. Na resposta final que dá a Cassiano Ricardo⁸³, em seu derradeiro

⁸³ Luiz Feldman recortou o seguinte trecho de discurso de Cassiano Ricardo na Academia Brasileira de Letras em 1937: “Claro que não me refiro à bondade (é indispensável frisar este ponto) no seu sentido de cordialidade. Não me refiro ao ‘homem cordial’ de Ribeiro Couto e de Sérgio Buarque de Holanda. Refiro-me a uma bondade mais envolvente, mais política, mais assimiladora; uma bondade que nada tem que ver com o ‘homem cordial’ dos aperitivos nem com as ‘cordiais saudações’ que são fechos de cartas tanto amáveis como agressivas. Força secreta e invisível que tudo domina, e que tudo submete com doçura. Fazendo mais do que todas as técnicas de violência, que dividem os homens e que só os submetem à custa de sangue. Poder-se-ia dizer que se trata (...) de uma bondade que se defende sempre, mesmo quando parece submeter-se. A função desse material afetivo difere muito da que cabe à bondade em

parágrafo, Sérgio Buarque nos proclama que a cordialidade estava associada ao nosso passado colonial marcado pela vida rural. Na medida em que se desse o processo de urbanização, naturalmente essa cordialidade, a médio-longo prazo, iria desaparecer (FELDMAN, 2016). Esse fator, ao nosso ver, não se confirmou; pelo contrário, com a urbanização, há um maior contato social e maior proximidade social e, portanto, um maior estímulo à cordialidade, em ambas as chaves. Não parece que a urbanização mude radicalmente um modo de ser, nem se nega que há mudança, mas não tanto e não necessariamente quanto à cordialidade.

Em resumo, Sérgio Buarque, em 1936, ainda estava tratando de uma urbanização lenta, que vinha ocorrendo no Brasil desde o século XIX, então ele vinha perpassando em sua obra os efeitos desses avanços. Já na edição de 1948, a urbanização é muito mais acentuada, de modo que ele teria sentido a necessidade, diante dessa realidade que assim lhe pareceu, de afirmar, sobretudo a partir da edição de 1956, mais propriamente no apêndice do livro, que havia uma rápida evolução para uma situação urbana no Brasil. Na virada dos anos de 1950 para os anos de 1960, a população das cidades começa a superar a população rural, o que estará de acordo com a revolução vertical que ele vislumbra no sétimo capítulo⁸⁴ de seu livro. Também para Sérgio Buarque é possível perceber que as mudanças que ocorriam mudavam, inclusive, o próprio caráter do brasileiro, sua identidade nacional diante do novo contexto socioeconômico. Dessa forma, Sérgio Buarque traça aí um movimento menos ensaístico e mais sociológico, no dizer de Robert Wegner *apud* Luiz Feldman (2016).

Feldman (2016) aponta, ainda, um texto de 1948, no jornal *Diário de Notícias*, no qual Sérgio Buarque discorria sobre temas áridos da sociologia moderna, quando acabará falando sobre *Raízes do Brasil*, afirmando que o livro trazia consigo um vício originário do *zeitgeist* em que vivia quando fora escrito. Nos anos 30, havia a noção de que cada povo tinha de discernir e cuidar com ternura de sua personalidade mais essencial e inarredável, portadora de

sua acepção hospitaleira, liberal ou lírica” (FELDMAN, 2016, p.71). Vale conferir toda o discurso de Cassiano Ricardo e seus escritos sobre o tema, mas boa parte do que escreveu parece datado: <http://www.academia.org.br/academicos/cassiano-ricardo/discurso-de-posse>

⁸⁴ Nossa revolução.

tradições que lhe são bastante “naturais”, intrínsecas, imiscíveis, particulares. Tal concepção organicista do mundo ⁸⁵fizera muitos mitos naquele período, conforme se viu no mundo dos fascismos de então. Para as jovens nações latino-americanas sedentas de singularidade aquele tipo de noção foi bastante sedutor e atrativo. Os autores daquele período estavam numa corrida para descobrir a identidade maior de seus respectivos povos, como se fossem romancistas que tentavam escrever o livro do século.

Segundo Feldman (2016), esse artigo é muito valioso para esclarecer o projeto do livro em sua primeira edição, bem como as motivações das alterações da edição de 1948. É como se ele mesmo assumisse o fracasso de seu projeto, pois reconhecia o fator de apologia que estava presente no livro, assim como enxergava-o como primo pobre de uma grande família de ensaístas de história social daquele período, sobretudo no que se refere à obra de Gilberto Freyre e Oliveira Vianna. E mais, advertia que não apagara da obra toda a marca de origem para não ter de refazê-la inteira. Sob esse prisma é interessante perceber que Cassiano Ricardo bem apontou as “indecisões” da obra. Observemos o que nos certifica Feldman (2016, p.84) sobre essa questão:

O mal-entendido superficial sobre o emprego da expressão “cordial” em chave etimológica ou semântica encobria a concordância de fundo do autor de *Marcha para Oeste* com o projeto ensaístico de identificação de um caráter nacional, aliás eminentemente positivo, em *Raízes do Brasil*. O incômodo de Cassiano Ricardo após o lançamento da segunda edição teria menos a ver com o teor da cordialidade do que com “o abandono do terreno da disputa por parte de Sérgio Buarque”. Sob essa ótica, toda a controvérsia acerca da cordialidade pode ser lida como uma evidência das dificuldades que a revisão criou para a compreensão dos propósitos de *Raízes do Brasil* de 1948 em diante. A cordialidade constituirá, a partir daí, como propõe Alfredo Cesar Melo, “um dos termos mais instáveis do pensamento social brasileiro”.

Chega a ser algo primoroso a dificuldade pela qual Sérgio Buarque vai passando com seu livro e seus conceitos tanto por parte da crítica mais dura como a que pronunciou Cassiano Ricardo, quanto pelo aplauso que, muitas vezes, não ajuda tanto como a dicção apologética de Antonio Candido. De todo

⁸⁵ Conferir, também, sobre o organicismo em Sérgio Buarque de Holanda, o trabalho de João Kennedy Eugênio (2010) *Ritmo espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*.

modo, a abertura e os desencontros que o conceito trouxe ao pensamento brasileiro, se, até certo ponto, pode revelar alguma instabilidade, por outro lado, propicia um levantamento de ideias bastante contundente e poderoso. Certamente, alguns desdobramentos são mais poderosos que outros, mas todos fazem parte de um manancial que tenta perguntar-se sobre o país. Mesmo os comentaristas de *Raízes do Brasil* produziram livros preciosos que são um convite à reflexão profunda e ao gosto pela palavra, pesquisa, imaginação e argumentação. Nesse diapasão, estão os livros de Feldman (2016) e João Kennedy Eugênio (2010), entre muitos outros.

2.2 EM TORNO DA CORDIALIDADE SOB A ÓTICA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

Começemos com a crítica de Jessé Souza⁸⁶(2015) que sustente em sua grande obra *A Tolice da Inteligência Brasileira*, que:

Na realidade, Buarque assume todos os pressupostos metateóricos e teóricos da tese de uma sociedade pré-moderna e dominada pela emotividade e pessoalidade como formulada por Freyre. O que Buarque acrescenta de (aparentemente) novo é a transformação da ênfase no personalismo – a emotividade como um dado psicossocial que guia as relações interpessoais de favor/proteção – típica da interpretação freyriana em ênfase no aspecto institucional e político, ou seja, supostamente patrimonial. O patrimonialismo é uma espécie de amálgama institucional do personalismo, de resto compartilhando com efeito todos os seus duvidosos pressupostos inseridos para fins pragmáticos na construção do “mito” freyriano. É isso que confere o aparente “charminho crítico” de sua tese. Afinal, o “homem cordial” é emotivo e particularista e tende a dividir o mundo entre “amigos”, que merecem todos os privilégios, e “inimigos”, que merecem a letra dura da Lei. Quem exerce a crítica patrimonialista no Brasil o faz com “ar de denúncia”, fazendo pose de “intelectual crítico”. O interessante no argumento de Buarque é que, apesar de o “homem cordial” estar presente em todas as dimensões da vida, sua atenção se concentra apenas na ação do “homem cordial” no Estado.

⁸⁶ Jessé Souza é um intelectual de grande envergadura no país que nas últimas duas décadas ganhou bastante visibilidade e publicou livros importantes, como *A Tolice da Inteligência Brasileira*; *A elite do atraso*; *A ralé brasileira: quem é e como vive* entre outras obras de escol. Ele foi presidente do Ipea (2015-2016).

Portanto, vê-se que, para Souza, sob sua ótica, Sérgio Buarque, até certo ponto era alguém que estaria fazendo pose de “intelectual crítico”, também estranha o fato de Buarque concentrar a atenção da crítica da cordialidade em função das relações com o Estado. A tese de uma emotividade vívida, construída por uma sociedade pré-moderna seria para Souza (2015) oriunda da formulação de Gilberto Freyre (provavelmente ele se refere ao Freyre de *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*) e Sérgio Buarque teria se aproximado de tal formulação. O autor afirma ainda que *Raízes do Brasil* seria o principal livro de Buarque, ainda que este não pense dessa forma, bem como outros tantos intelectuais também assim não o veem. Mas, não há como não perceber que *Raízes do Brasil* é o livro de Sérgio Buarque de maior repercussão. Na linha da construção desse mito Souza dirá que o homem cordial deriva dessa mítica nacional do indivíduo emocional que prefere a afetividade e a personalidade, nada comparado ao protestante inquebrantável, espartano, racional.

Outro aspecto para o qual Souza (2015) nos atenta é o fato de que o homem cordial não teria classe social, seria uma característica de todos os brasileiros sem maiores distinções, e que formulada assim, essa cordialidade faria esquecer os conflitos e desigualdades históricas que atravessam a sociedade. Esse questionamento é bastante pertinente, no entanto, para o autor, Sérgio Buarque teria sido um tanto simples ao analisar uma abstração como o homem cordial (SOUZA, 2015).

Para Jessé Souza (2017) em *A elite do atraso* Sérgio Buarque construiu uma narrativa totalizadora, parecida com a das religiões que não podem padecer de questionamentos, de fragilidades, de furos. Ainda o autor essa tradição iniciada por Sérgio Buarque tem influências nos dias atuais e tem como seu “calcanhar de Aquiles” o fato de não perceber a ação das classes sociais, por isso esse pensamento criou o brasileiro padrão, o homem cordial, que poderia ser o homem do “jeitinho brasileiro” para Roberto DaMatta. Souza (2017) desdobra seu pensamento da seguinte forma:

O conflito de classes também é distorcido e tornado irreconhecível, sendo substituído por um falso conflito entre Estado corrupto e patrimonial e mercado virtuoso. Ainda que todo o noticiário atual milite contra essa percepção, sem uma desconstrução do sentido velho e de uma reconstrução explícita de um sentido novo, seremos feitos de todos indefinidamente. É por conta dessa inércia provocada pela força de concepções

passadas que pensamos os problemas brasileiros sob a chave do patrimonialismo e do populismo, dois espantalhos criados para tornar possível a aliança antipopular que caracteriza o Brasil moderno desde 1930 (SOUZA, 2017, p. 10).

É notável um aspecto da dura crítica que Jessé Souza desfere contra Sérgio Buarque, ou seja, o fato de que ambos concordam que o “homem cordial” não existe ou que restaria morto. Sérgio Buarque, na labuta com Cassiano Ricardo praticamente passou a considerar o homem cordial como morto, e, em seu discurso da Escola Superior de Guerra, também faz críticas ao seu livro inicial do qual já estava mais afastado. Se muito bem pensarmos, a crítica de Souza é mais à leitura que outros tantos fazem da cordialidade do que ao próprio Sérgio Buarque em si.

Outro ponto bastante relevante dessa questão é que mesmo um crítico duríssimo do homem cordial pode perceber o quanto essa “narrativa” é atual entre nós outros. E já veremos que Castro Rocha (2005) revelará justamente isso, gostemos ou não, o homem cordial está bastante vivo. Afinal, intelectuais de alta monta jamais gastariam sua pena com mortos ou meros fantasmas. Como se verá adiante é incrível a perenidade que parece ter o homem cordial.

87

Para quem lê o debate entre Cassiano Ricardo e Sérgio Buarque de Holanda, nos dias atuais, recordemos o chamamento que o primeiro faz das questões conceituais, da linguagem e da transmissão do sentido das palavras pela oralidade, pela tradição. Vale o registro de que Cassiano Ricardo está ao lado do sentido comum do termo cordial. Isso tem lá o seu valor, e não é pouco, entretanto não é todo alcance que se possa ter de um sentido, sobretudo quando visto sob óticas mais estritas e específicas. De igual modo, também é notável que o intelectual Sérgio Buarque de Holanda marque um conceito contra o senso já estabelecido caminhando com Ribeiro Couto, e marcando ainda mais claramente, o sentido estrito da cordialidade. Ressalte-se essa marcação principalmente por um detalhe, uma vez que ela vai de encontro ao pensamento

⁸⁷ Essa tensão entre autores nos fez lembrar do que Darcy Ribeiro (1977) em um prefácio para a edição venezuelana do livro *Casa-Grande & Senzala*, dizia que para ele era o livro mais importante já escrito no Brasil. Para Darcy, o livro que seria lido no próximo milênio, e ele estava certo, é um livro lido até hoje, e as duras críticas de Jessé Souza, Fernando Henrique Cardoso (2003; 2013), Carlos Guilherme Mota (1994) entre tantos outros confirmam isso.

geral, da sociedade, do senso comum sobre a cordialidade. Esse por si só já é um fato notável, sobretudo quando se vê que Sérgio Buarque se movimentou entre as edições de uma perspectiva mais próxima ao senso comum para uma perspectiva mais distante daquela outra.

Uma parte da crítica feita por Cassiano Ricardo vale a pena ser absorvida, ou ao menos, entendida como uma evolução do conceito, ou um outro olhar sobre a cordialidade. Reiterando o comentário, acreditamos, até inclusive, que Cassiano Ricardo tenha forçado Sérgio Buarque a tornar mais claro para ele mesmo o alcance do conceito. Afinal, Cassiano Ricardo indica primeiro a maneira como Sérgio Buarque se utiliza do termo na edição de 1936, depois reclama que ele mudou o conteúdo do conceito, dando um suporte mais etimológico do que semântico à palavra cordial. Cassiano chega a argumentar em termos de funções bioquímicas de hormônios e glândulas do corpo que influenciam nossas ações e sentimentos, o que é um ponto relevante, consistindo, ainda nos dias atuais, um grande debate que cada vez mais está em pauta.

João Cezar de Castro Rocha vem tratando da questão da cordialidade em vários trabalhos, desde sua dissertação de Mestrado assim como outros autores como João Kennedy Eugênio, Pedro Meira Monteiro entre outros.

Para Cassiano Ricardo, um termo possível de ser usado seria a *simpathy* dos ingleses ao invés de cordialidade. Ele também alega que ao substituir homem cordial por homem de coração, ficaria mais evidente a distância entre o que se quer dizer, contrapondo bondade e cordialidade. O autor passará em revista alguns aspectos dessa cordialidade, como a visão dos antigos viajantes sobre a hospitalidade brasileira. Além disso, afirma que, mesmo na conquista, o brasileiro seria o menos cruel dos conquistadores, dando como exemplo a relação entre bandeirantes e nativos. Posteriormente, ele apontará o caráter mediador do brasileiro, assegurando que não há preconceito racial no Brasil, o que existe é um Brasil imaginário, feito de cordura, tolerância e amor ao próximo. Nesse sentido, comungará com Gilberto Freyre da ideia de que o português é alguém quase que totalmente despido de preconceitos. Cassiano Ricardo encadeia uma série de equívocos que culminará em uma visão de bondade, no plano político e em uma imagem de uma democracia social. Não por acaso,

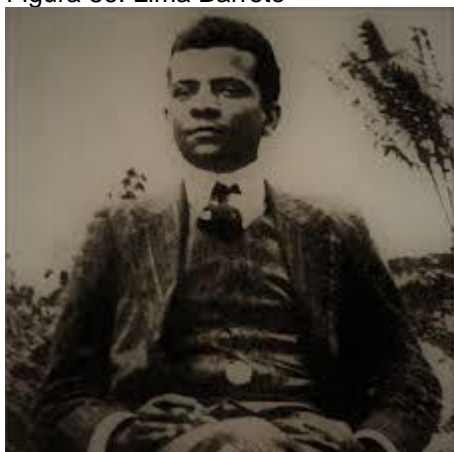
Cassiano Ricardo, assim como tantos outros contemporâneos seus, é um intelectual esquecido nos dias atuais, enquanto o pensamento de autores como Sérgio Buarque, Lima Barreto⁸⁸, Machado de Assis⁸⁹, Manoel Bonfim⁹⁰, Euclides da Cunha⁹¹, ainda hoje provocam intensos debates.

Figura 85: Machado de Assis



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YqaBpsnQnNFts1Qn8>

Figura 86: Lima Barreto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/ejKRAYp5hMztyJBp7>

Em sua resposta a Cassiano Ricardo, por meio de uma carta publicada na mesma Revista Colégio, na qual aquele autor havia publicado sua réplica,

⁸⁸ Recomendamos as biografias da lavra de Lilia Moritz Schwarcz (2016) *Triste visionário* e de Francisco de Assis Barbosa (1952) *A vida de Lima Barreto*.

⁸⁹ Para conhecer melhor a vida desse grande autor, recomendamos as biografias de Lúcia Miguel Pereira (1955) *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*; de R. Magalhães Júnior (1981) em 4 volumes *Machado de Assis: vida e obra*.

⁹⁰ Para conhecer com mais profundidade esse autor, recomendamos a biografia de Ronaldo Conde Aguiar (2000) *O rebelde esquecido: tempo, vida e obra de Manoel Bomfim*.

⁹¹ Para maior aprofundamento acerca da história desse importante autor, recomendamos as biografias do saudoso Roberto Ventura (2003) *Euclides da Cunha: esboço biográfico*; de Frederic Amory (2009) *Euclides da Cunha: uma odisseia nos trópicos*.

Sérgio Buarque responde de maneira breve, provocativa, porém densa. Uma frase marca de maneira capital a carta de Sérgio: “[...] acredito que a nossa divergência se reduz em parte a uma questão de palavra”, e cabe-nos complementar, reforçando que numa palavra pode estar contido todo um universo⁹².

Por fim quero frisar, ainda uma vez, que a própria cordialidade não me parece virtude definitiva e cabal que tenha de prevalecer independentemente das circunstâncias mutáveis de nossa existência. Acredito que, ao menos na segunda edição de meu livro, tenha deixado este ponto bastante claro. Associa-a antes a condições particulares de nossa vida rural e colonial, que vamos rapidamente superando. Com a progressiva urbanização, que não consiste apenas no desenvolvimento das metrópoles, mas ainda e sobretudo na incorporação de áreas cada vez mais extensas à esfera da influência metropolitana, o homem cordial se acha fadado provavelmente a desaparecer, onde ainda não desapareceu de todo. E às vezes receio sinceramente que já tenha gasto muita cera com esse pobre defunto. Cordialmente. (HOLANDA, 2016, p. 401)

Assim, finaliza Sérgio Buarque de Holanda sua carta a Cassiano Ricardo, afirmando não ver a *cordialidade* como virtude definitiva, à revelia dos contextos nos quais estão inseridas as pessoas. Ele esclarece que a cordialidade está associada a aspectos peculiares da vida rural e colonial, condições essas que vão sendo ultrapassadas nos tempos novecentistas. Como elementos propulsores dessa mudança o autor elenca a progressividade da urbanização, por si, consiste em algo que é muito mais que o simples crescimento das cidades está ligada à metropolização da vida. Esses fatores seriam suficientes para minar as condições de existência do homem cordial, se é que já não o teriam minado, segundo Sérgio Buarque deixa entrever em seu raciocínio.

O próprio Sérgio Buarque (2016) assegura em seu livro *Raízes do Brasil* a respeito do homem cordial: “No ‘homem cordial’, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo em apoiar-se sobre si próprio[...]” (2016, posição kindle 6005). O sentido

⁹² Exemplificando poeticamente as possibilidades do alcance de uma palavra recomendamos a leitura da poesia “Especulações em torno da palavra homem”, de Carlos Drummond de Andrade, em *A vida passada a limpo* de 1959. Aproveitando o ensejo, surpreendentemente não há uma biografia suficiente para o tamanho de Carlos Drummond de Andrade, há *Os sapatos de Orfeu* de José Maria Cançado (1993). De todo modo vale ressaltar que Humberto Werneck está escrevendo uma biografia de Drummond que deve ser lançada em breve pela Companhia das Letras.

social da cordialidade é um de seus fundamentos, na medida em que, somente na extensão, o olhar do outro é que o homem cordial consegue dar por si e sustentar-se. Castro Rocha comenta que, nesse ponto relacionado à dificuldade que teria o homem cordial de viver consigo mesmo, haveria uma grande proximidade, ou mesmo um fundamento, em Machado de Assis, no conto “O espelho”⁹³. Castro Rocha aproxima o jogo de espelhos da cordialidade, na sociedade brasileira, à formulação mítica de Fernando Pessoa⁹⁴, em *Mensagem*:

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

É importante pensar esses versos de Pessoa no contexto do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda, sobretudo na medida em que ele próprio põe em dúvida a existência de sua própria criação conceitual, se já não se trataria de um defunto. “Defunto”, este que suscita debates até os dias atuais, portanto, conforme Pessoa esse mesmo sol que escancara no horizonte do dia, posto que brilhante, além de mito é mudo; o cadáver de Deus tão vivo, quanto nu. Se mito⁹⁵, o homem cordial é esse nada-tudo; é esse vivo, morto, nu, nada, tudo.

⁹³ Nesse conto Machado de Assis narra a história do alferes Jacobina que era muito habituado em ser conhecido e reconhecido. Certa vez o alferes se viu em uma fazenda sozinho, acompanhado somente dos escravos, e essa solidão do olhar do outro lhe fez duvidar mesmo de sua existência. Diria Machado de Assis que “o alferes eliminou o homem”. Essa formulação quer indicar que afastados do olhar do outro ficamos mais invisíveis ao nosso próprio olhar (ROCHA, 2005).

⁹⁴ Recomendamos a biografia da pena de José Paulo Cavalcanti Filho (2010) *Fernando Pessoa – uma quase autobiografia*.

⁹⁵ Sobre o tema do mito vale conferir o poema de Carlos Drummond de Andrade “O mito” constante no livro *A Rosa do Povo*. Esse poema pode ser ouvido na voz do próprio poeta no link: <https://www.youtube.com/watch?v=TOCVknuSulQ>

O homem cordial é um sobrevivente de um passado agrário, patriarcal aos olhos buarqueanos, e não seria uma marca atemporal. Essa marca seria relevante, enquanto relevantes fossem aquelas características no contexto da sociedade brasileira. Basta para isso, a quantidade de trabalhos que hodiernamente são escritos sobre a obra de Sérgio Buarque de Holanda, sobretudo com foco em *Raízes do Brasil*, para perceber o quanto esse tema ainda é bastante vivo entre nós outros. Tal interesse ocorre, mesmo que a população brasileira, que vive na zona rural esteja em torno de 15%, segundo dados do IBGE (2015). Castro Rocha (2005) chega a afirmar que Sérgio Buarque talvez se admirasse de ainda, em nossos dias, o homem cordial suscitar coletâneas, debates, estudos, conferências, artigos, teses, dissertações, filmes enfim produtos de toda a ordem.

Não custa relembrar uma das primeiras menções ao homem cordial da lavra de Ribeiro Couto, em correspondência com Alfonso Reyes, por sinal referida pelo próprio Sérgio Buarque, na edição de 1936:

Nossa América, a meu ver, está dando ao mundo isto: o homem cordial. O egoísmo europeu, batido de perseguições religiosas e de catástrofes econômicas, tocado pela intolerância e pela fome, atravessou os mares e fundou ali, no leito das mulheres primitivas e em toda a vastidão generosa daquela terra, a família dos homens cordiais, esses que se distinguem do resto da humanidade por duas características essencialmente americanas: o espírito hospitaleiro e a tendência à incredulidade. Numa palavra, o homem cordial (ROCHA, 2005, p. 10).

Ao final do livro, em “Nossa revolução” ao analisar o liberalismo, por exemplo, frente aos valores cordiais, Sérgio Buarque vê dificuldades de aproximação.

Em *Literatura e cordialidade*, no capítulo “O homem cordial: um equívoco é um equívoco é um sintoma” ele caminha com Sergio Buarque de Holanda e Jorge Luís Borges⁹⁶ na ideia de que o sentimento do homem da cordialidade, da pessoa cordial em relação ao entendimento acerca do Estado, das ideias

⁹⁶ Jorge Luis Borges (1899-1986) um dos maiores escritores do século XX, talvez o mais importante da literatura hispano-americana. Borges tinha uma imaginação extremamente fértil e maestria sobre a escrita, conhecia profundamente a literatura mundial, sobretudo a literatura inglesa clássica. Uma coincidência interessante sobre a vida dele é o fato de este autor nascer um ano antes de Gilberto Freyre (1900-1987) e morrer também exatamente um ano antes de Freyre. Sobre Borges vale ler as biografias de María Esther Vázquez (1999) *Jorge Luis Borges esplendor e derrota: uma biografia* e de Edwin Williamson (2011) *Borges: uma vida*.

universais da esfera pública, assim como o impulso do homem argentino (Borges), é o de uma certa distância, e mesmo de uma oposição.

Os princípios que regem o Estado estão pautados por marcante impessoalidade, distância, serenidade, por um nível de profissionalismo e frieza que, muitas vezes encontra dificuldade de ser absorvido por sociedades fortemente patriarcais, familiares, religiosas, arcaicas, rurais. Nessas sociedades os domínios do privado e do público se confundem (ROCHA, 1998). A hipertrofia do mundo privado é uma marca do Brasil e da própria América Latina. Todavia, o foco deste trabalho é a experiência brasileira e é sobre ela que se analisará. João Cezar de Castro Rocha⁹⁷ (2005) afirma que na história do Brasil poucos conceitos causaram tanta confusão quanto o de homem cordial. Para ele, tal confusão permanece até os dias atuais. Sobre isso, ele cita Cassiano Ricardo, asseverando que este havia evidenciado o mal-entendido que seria predominante até os dias atuais. Assim para Cassiano Ricardo, a palavra bondade seria o traço definidor do brasileiro, porque no Brasil tudo seria feito a partir de mediações (ROCHA, 1998).

Dessa forma como Luiz Feldman (2016), Castro Rocha aponta diferenças importantes entre as edições de *Raízes do Brasil*. Na edição de 1936, ele aponta que Sergio Buarque havia associado os termos cordialidade e bondade sem lhes fazer maiores distinções, podendo-se depreender isso na famosa passagem dessa edição: “É claro que um amor humano que se asfixia e morre fora de seu círculo restrito, não pode servir de cimento a nenhuma organização humana concebida em escala mais ampla. Com a cordialidade, a bondade, não se criam bons princípios” (HOLANDA, 2016, p.). Esse trecho encontra-se no último capítulo de *Raízes do Brasil*, “Nossa Revolução”. Cumpre entender como naquela primeira edição Sérgio Buarque havia aproximado a noção de cordialidade à de bondade. Para Luiz Feldman (2016) seria precipitação dizer que afirmar isso seria uma distorção do pensamento de Sérgio Buarque, afinal o emprego da palavra cordial como bondade não necessariamente é uma interpretação somente de Cassiano Ricardo. Feldman nesse ponto, vai de

⁹⁷O autor também atenta para o fato de que o capítulo 6 de *Raízes do Brasil*, vem imediatamente depois do capítulo do “O homem cordial”, e se chama “Novos tempos”.

encontro ao pensamento de Bolivar Lamounier⁹⁸, Ronaldo Vainfas⁹⁹, Francisco Weffort¹⁰⁰.

Cassiano Ricardo, de fato, deixou de mencionar, em seu discurso na ABL, a cordialidade na acepção do encurtar de distâncias, além de sua ligação com a bondade. Os conceitos de Cassiano Ricardo e de Sérgio Buarque para a cordialidade vão se afastando e se tornando opostos.

Com a cordialidade transformada em mera polidez, o caminho ficava livre para que a bondade discutida por Ricardo pudesse assumir o significado de riqueza emocional – que era justamente o significado atribuído por *Raízes do Brasil* à cordialidade. Essa manobra ficaria evidente em *Marcha para o Oeste*. Lançado em 1940 pela editora José Olympio, o livro de Cassiano Ricardo incorporava trechos de seu discurso de posse na ABL, inclusive a passagem em que citara nominalmente Sérgio Buarque. Expandindo um deles, o autor asseverava que “O ‘homem bom’ não se esconde por trás do que diz, como *homem cordial*. É mais sincero, mais tosco, mais brasileiro. Naquele há uma grande riqueza de seiva, perfídia, morceguismo. Ao fim e ao cabo a bondade ficava sendo a riqueza emocional, enquanto a cordialidade passava por desfaçatez sob a capa da polidez (FELDMAN, 2016, p.74).

Cassiano Ricardo ao mesmo tempo rejeita o termo cordialidade e dá-lhe um substrato de maior alcance se comparado a Sérgio Buarque. Para Feldman (2016), tal expansão está caracterizada no fato de Ricardo defender a fusão racial com o cristianismo, como fontes da bondade dos brasileiros, e esse viés não é encontrado em *Raízes do Brasil*. De todo modo, havia, de fato, alguma similaridade na base do argumento de ambos autores, proximidade esta que pode ser vista no fato de ambos acreditarem que a sociabilidade brasileira continha uma singularidade que proporcionava uma experiência humana da modernização, que consistia para Ricardo, na bondade e que, em Buarque, seria a cordialidade. Essas características se confrontavam com a civilidade e o individualismo de outros tantos povos. Buarque fará referência ao contraste entre

⁹⁸ Bolivar Lamounier (2014) faz referência a essa polêmica criticando Cassiano Ricardo em “Sérgio Buarque e os ‘grilhões do passado’”.

⁹⁹ Vainfas (2002) se refere ao tema em “Gilberto e Sérgio”.

¹⁰⁰ Weffort (2006) tratará do assunto em *Formação do pensamento político brasileiro: ideias e personagens*.

a cordialidade e a civilidade em *Raízes do Brasil*, enquanto Ricardo contrastará a bondade ao individualismo em seu discurso na ABL.

Então, a partir dessas divergências conceituais, Sérgio Buarque excluiria a referência a Ribeiro Couto na edição de 1948, e o mencionaria apenas em uma nota de rodapé. E atenua a marca da cordialidade na formação nacional ao mudar a própria construção do texto entre as edições. Vejamos as diferenças entre as edições, neste trecho da edição de 1936 da seguinte forma:

O escritor Ribeiro Couto teve uma expressão feliz quando disse que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade — daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, formam um aspecto bem definido do caráter nacional.

Para ficar da seguinte forma, na edição de 1948:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade — daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal (HOLANDA, 2016, p. 254)

Feldman (2016) verifica que, ao abandonar o verbo “formar” pelo verbo “representar” e a expressão “caráter nacional” por “caráter brasileiro”, houve uma tentativa de atenuação, sobretudo quando acrescenta a ressalva de que a cordialidade não é mais um aspecto bem definido e sim, um mero traço definido que, para se sustentar, dependeria das condições de possibilidade do mundo rural e patriarcal. O que antes era um aspecto da “brasilidade” agora é um aspecto calcado em um contexto de condicionantes.

Além disso, Sérgio Buarque insere uma nota de rodapé¹⁰¹ para esclarecer o sentido etimológico da palavra cordial, procurando esclarecer que a

¹⁰¹ A expressão é do escritor Ribeiro Couto, em carta dirigida a Alfonso Reyes e por este inserta em sua publicação Monterey. Não pareceria necessário reiterar o que já está implícito no texto, isto é, que a palavra “cordial” há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico, se não tivesse sido contrariamente interpretada em obra recente de autoria do sr. Cassiano Ricardo onde se fala no homem cordial dos aperitivos e das “cordiais saudações”, “que são fechos de cartas tanto amáveis como agressivas”, e se antepõe à cordialidade assim entendida o “capital sentimento” dos brasileiros, que será a bondade e até mesmo certa “técnica da bondade”, “uma bondade mais envolvente, mais política, mais assimiladora”. Feito este

cordialidade pode ser tanto positiva, quanto negativa, amizade, ou inimizade do coração.

De todo modo, é um tanto difícil ler que a cordialidade era uma contribuição do Brasil para a civilização e não pensar que há uma apologia nesse recorte. De maneira cristalina não há na primeira edição do livro alguma referência à cordialidade como inimizade. As virtudes manejadas por Buarque na primeira edição são a generosidade, hospitalidade, lhanza, para não dizer da mencionada associação entre cordialidade de bondade que Buarque fizera nessa primeira edição, o que, por sinal, seria suprimido na segunda edição. Dessarte, na edição de 1936, Buarque se referia ao fato de que “com a cordialidade, a bondade, não se criam bons princípios”, e na edição de 1948 esse trecho ficaria assim: “Com a simples cordialidade não se criam bons princípios” (HOLANDA, 2016, posição Kindle 7628).

Na primeira edição, Sérgio Buarque fala do amor, de que amar alguém é amar mais àquela pessoa do que aos outros. É possível até pensar que, desde essa edição, o homem cordial, além de amar, também odiasse, mas isso não estava dito nela; ao contrário, só seria dito claramente a partir da segunda edição, conforme nota citada acima, em que consta menção a Carl Schmitt, que cita, por sua vez, a questão do inimigo.

Cassiano Ricardo, quando treplica Sérgio Buarque, dirá que esta via a cordialidade sobretudo pelo prisma da concórdia. Para ele, a incorporação da

esclarecimento e para melhor frisar a diferença, em verdade fundamental, entre as ideias sustentadas na referida obra e as sugestões que propõe o presente trabalho, cabe dizer que, pela expressão “cordialidade”, se eliminam aqui, deliberadamente, os juízos éticos e as intenções apologéticas a que parece inclinar-se o sr. Cassiano Ricardo, quando prefere falar em “bondade” ou em “homem bom”. Cumpre ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado. Pertencem, efetivamente, para recorrer a termo consagrado pela moderna sociologia, ao domínio dos “grupos primários”, cuja unidade, segundo observa o próprio elaborador do conceito, “não é somente de harmonia e amor”. A amizade, desde que abandona o âmbito circunscrito pelos sentimentos privados ou íntimos, passa a ser, quando muito, benevolência, posto que a imprecisão vocabular admita maior extensão do conceito. Assim como a inimizade, sendo pública ou política, não cordial, se chamará mais precisamente hostilidade. A distinção entre inimizade e hostilidade, formulou-a de modo claro Carl Schmitt recorrendo ao léxico latino: “Hostis is est cum quo publice bellum habemus [...] in quo ab inimico differt, qui est is, quocum habemus privata odia [...]”. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Hamburgo, s. d. [1933], p. II, n. (HOLANDA, 2016, posição Kindle 6190).

inimizade no conceito de cordialidade resultara na diminuição do que há de singular no caráter brasileiro proposto pelo livro de Buarque.

A crítica de Cassiano Ricardo tinha fundamento, na medida em que a singularidade do Brasil estava fundada naquelas qualidades positivas do caráter nacional. Portanto, não fazia sentido imaginar, por exemplo, que estrangeiros viessem ao Brasil e falassem bem dos aspectos marcantes dos brasileiros como um ódio generalizado que compunha o país. Afinal, um dos motes dessa cordialidade se dava justamente na percepção que os estrangeiros tinham dos brasileiros. Desde Ribeiro Couto, o fato diferenciador do brasileiro frente a outros povos de culturas mais egoístas estava, justamente na hospitalidade e credulidade.¹⁰²

Como já referido, Sérgio Buarque escreverá uma “Carta a Cassiano Ricardo” dando combate à sua tréplica, para afirmar a dupla chave amizade/inimizade. Nesse texto, e ele informa que, no máximo, ampliou o conceito, mas que não se trata de uma retratação ou nada parecido, o livro apenas tinha sido aprimorado.

Vale notar que, na parte final da Carta, o autor chega a dizer que não vê a cordialidade como virtude definitiva e cabal do brasileiro. Esse dado é importante porque, na primeira edição, foi justamente isso que Sérgio Buarque havia assegurado, ou seja, a cordialidade como aspecto definitivo do Brasil. Essa mudança também aponta para as transformações da sociedade que estavam se acelerando, pois o Brasil do início dos anos 30 era bastante diverso do Brasil do final dos anos 40, assim como o mundo também. O cenário de 1936, tanto interno quanto externo, é completamente diverso da cena de 1948, sobretudo, por exemplo, quanto ao ritmo de urbanização do país, de maneira mais clara ainda em São Paulo.

Já no artigo “Um conceito ou um baixo contínuo? Venturas e desventuras do homem cordial”, publicado junto à edição crítica de *Raízes do Brasil*, João Cezar de Castro Rocha (2016) busca reconstruir a cordialidade como uma noção

¹⁰² Em sua autobiografia, Charles Darwin, ao relatar sua passagem pelo Brasil, ficaria espantado com o fato de as pessoas serem bastante hospitaleiras e religiosas, mas ficou notadamente chocado com a violência da escravidão. Algumas cenas o marcaram, sobretudo as agressões por coisas bastante pequenas. Também houve um fato que chamou-lhe a atenção, quando ao levantar o seu braço, diante de seu gesto um escravizado imediatamente se pôs em uma posição de quem iria apanhar, era como se seus reflexos já esperassem o golpe.

chave no livro de Sérgio Buarque. Ele se pergunta se o homem cordial será um anjo vingador capturando leitores em *Raízes do Brasil*? Ao que responde ser o homem cordial uma espécie de tsunami teórico, como linha condutora de interpretação do ensaio, no qual o conceito foi sendo trabalhado direta ou indiretamente ao longo de todo o livro, notadamente no capítulo 5, que trata mais incisivamente sobre o homem cordial.

Nesse sentido, é como se Sérgio Buarque se apropriasse desse homem cordial, já referido por Sarmiento ou Ribeiro Couto, e o aprofundasse, lendo o país a partir dele e de sua própria caracterização desse personagem-lente, para, em seguida, um universo brasileiro. Dessa forma, ele seria mais um personagem do que uma abstração sociológica. Afinal, mesmo aqueles que não conhecem o conceito de maneira mais aprofundada sabem que o brasileiro “é” o homem cordial, uma relação sinonímica. É como se o homem cordial acabasse por ter se transformado no retrato do Brasil (ROCHA, 2016).

O cordial e o bom certamente seriam algo a que “qualquer” brasileiro aderiria se indagado fosse a respeito da sua própria visão do Brasil e do brasileiro, sobretudo do brasileiro em si como pessoa de si, para si mesmo¹⁰³, em função do próprio retrato do Brasil. Nesse caso o que diferenciaria ambos seria o alcance e as especificidades entre o olhar de senso comum e a diferença entre os próprios conceitos dos autores sobre o tema.

Tomemos, então, um trecho da 2ª edição de *Raízes do Brasil* utilizado por Castro Rocha:

[...] a própria *cordialidade* não me parece virtude definitiva e cabal que tenha de prevalecer independentemente das

¹⁰³ Neste ponto pode-se lembrar do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Hino Nacional”, João Cezar de Castro Rocha faz referência a essa poesia em artigo da coletânea *Brasil nenhum existe*. Importa mencionar que o questionamento de Drummond é importante, pois assim como em “O Mito” ele vai dissecar, questionar uma construção, uma abstração, uma idealização. Se em “O Mito” a idealização era mais particular e pessoal do eu-lírico em relação à mulher desejada, em “Hino Nacional” o olhar de Drummond será sobre a idealização do nacional, do brasileiro, da nação, do Brasil, da identidade. Nessa poesia Drummond também dialogará com o mundo tocando questões que também atravessam *Raízes do Brasil*. E a pergunta sobre se existem os brasileiros pode dialogar com a pergunta pela figura idealizada em “O Mito” quando o poema pergunta: “E eu insonte, pervagando/em ruas de peixe e lágrima/Aos operários: a vistes?/Não, dizem os operários./ Aos boiadeiros./Acaso a vistes, doutores?/ Mas eles respondem: Não!”. A pergunta de Drummond aos boiadeiros, operários e aos doutores nos faz pensar no quanto seria interessante fazer essa pergunta também sobre a cordialidade, perguntar aos passantes no cotidiano sobre a cordialidade, será que eles a viram? Será que eles a compreendem? E se compreendem, o que compreendem do que compreendem? E que nos lembrará também o verso da canção de Caetano Veloso, “O tempo não para”, quando diz assim: “E assim nos tornamos brasileiros”.

circunstâncias mutáveis de nossa existência. [...] Associa antes a condições particulares de nossa vida rural e colonial, que vamos rapidamente superando. Com a progressiva urbanização, que não consiste apenas no desenvolvimento das metrópoles, mas ainda e sobretudo na incorporação de áreas cada vez mais extensas à esfera da influência metropolitana, o homem cordial se acha fadado provavelmente a desaparecer, onde ainda não desapareceu de todo (HOLANDA, edição Kindle, posição 10345, 2016).¹⁰⁴

Para Castro Rocha (2016), Sérgio Buarque intuía que o homem cordial seria um feixe de relações sociais que em verdade eram baseadas em um alto nível de centramento próprio. É como a leitura do cotidiano das mais variadas relações sociais se desse na vida mesma, medida e mediada pelo coração, por comportamento corolário-corção.

O questionamento que Cassiano Ricardo faz a Sérgio Buarque, entre as duas edições diante do distanciamento entre as duas, quanto ao quesito da cordialidade, não quer parecer que seja infundado, realmente a proximidade que o conceito inicial de Sérgio Buarque vendo como positivo a característica da cordialidade entre nós. A resposta contundente, porém enigmática, sem ir mesmo ao cerne da questão, com todas as letras na carta em resposta a Cassiano Ricardo, pode não resolver de todo a questão da positividade inicial, contudo, de todo modo, o que temos é que o conceito de cordialidade ficou mais claro e mais preciso, inclusive para o próprio Sérgio Buarque que no mínimo, na primeira edição não soube dizê-lo com a clareza que eventualmente tencionava.

Bem o disse Robert Wegner (2016) em “Doze anos que abalaram as *Raízes do Brasil*”:

As mudanças no texto não passaram despercebidas, especialmente para o poeta e ensaísta Cassiano Ricardo (1895-1974), que considerou que elas teriam transformado o sentido original do “homem cordial”, o qual, na primeira versão, de 1936, lhe parecia estar próximo da “bondade”. A resposta de Sérgio Buarque é que cordial vem do latim *cor*, *cordis* e, portanto, remete ao que brota diretamente do coração, pouco importando se o sentimento é de amizade ou de inimizade (WEGNER, edição Kindle, posição 10572, 2016).

¹⁰⁴ “Carta a Cassiano Ricardo”, de Sérgio Buarque de Holanda (2016).

A cobrança de Cassiano Ricardo acaba sendo “providencial”, sobretudo porque o debate foi tão importante, que chegou a ser incorporado ao livro, constando, inclusive, na edição crítica de *Raízes do Brasil*, organizada por Schwarcz e Monteiro (2016), tanto a provocação de Cassiano Ricardo, quanto a resposta de Sérgio Buarque. Um dos aspectos mais fundamentais Sérgio Buarque nessa discussão é quando afirma que o homem cordial talvez já seja um defunto, apontando para sua morte, dadas as condições do avanço da industrialização, urbanização e modernização do país que ainda naquele momento, era majoritariamente agrário.

É curial ter sempre em mente a diferença de ambiente entre 1936 e 1948: são dois mundos muito diversos. Em julho de 1936 eclodira a Guerra Civil espanhola, em outubro daquele mesmo ano seria publicado *Raízes do Brasil* e, quando da segunda edição do livro, em 1948, já estávamos no ano da Declaração Universal dos Direitos Humanos. É importante destacar que entre esses dois períodos houve a II Grande Guerra. Portanto, esse era um ambiente demasiadamente modificado. Feldman (2016) chega a dizer que entre as duas edições, o livro se tornara progressista, e cumpre dizermos sem temer que, não somente o livro se tornara progressista, não seria temerário dizer que o mundo se tornara progressista diante dos acontecimentos de 39 a 45. Naturalmente, Sérgio Buarque caminhou com o espírito do seu tempo tanto em 1936, quanto em 1948.

Voltando mais detidamente à cordialidade, bem aponta Cassiano Ricardo que teria Sérgio Buarque abandonado a tentativa de definição de cordialidade, e, de certo modo é isso que a carta de Sérgio Buarque traduz, é como se, de fato, ele tivesse realmente abandonado esse projeto de formulação total, acompanhando o movimento mais científico dos paulistas que vão erigir a USP e vão dar combate ao caminho percorrido por Gilberto Freyre. Há um abandono da intuição erudita e uma busca mais “modesta” e mais fundamentada que se desdobrará em sua obra posterior. Para Wegner (2016), essa seria uma primeira possível explicação para a resposta que Sérgio Buarque dá a Cassiano Ricardo; a outra possível interpretação dessa resposta seria a de que para a compreensão dessa outra interpretação plausível, seria importante verificar o contexto das ideias, no qual estavam inseridos no final dos anos 40, ainda

segundo Wegner, sobretudo com o avanço do ensino universitário das ciências sociais.

Em 1948, Sérgio Buarque faria considerações sobre o que, na época, se conhecia como “estudos de comunidade”, marcados pela ideia da “mudança social” e também do antagonismo entre “tradição” e “modernização”. Se aplicadas às sociedades tradicionais o ideário antropológico de análise das sociedades tribais, esses estudos de comunidade as tinham como estáticas, sendo que só poderiam se modificar provocações externas, isto é, só poderiam sofrer modernizações que viessem de alhures. Entretanto, para Sérgio Buarque, acontecia o inverso, ou seja, parte considerável das comunidades não era estática e, dessa forma, as populações tradicionais poderiam se ligar às ditas sociedades da civilização em lugar das sociedades primitivas (WEGNER, 2016).

Essa mesma crítica pode ser aplicada à formulação original de *Raízes do Brasil*, na qual a cordialidade se encarada como o ato de condensar uma sociedade que não possuía história, advogando que a tradição brasileira só fosse sofrer mudanças através de ações mais genéricas e modernas do capitalismo. Sérgio Buarque, então, chega a considerar que, para incorporar essa forma de ver a questão e aplicá-la a *Raízes do Brasil*, seria necessária a escritura de nova obra. Ele não escreveu um livro novo, mas marcaria nas edições posteriores o argumento das ciências sociais sobre a mudança estrutural da sociedade brasileira, sendo que a diluição da cordialidade seria fruto dessa mudança estrutural. Pode-se ver essa mudança de maneira clara no contraste entre uma mesma passagem das duas edições, a de 1936: “a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas pelos estrangeiros que nos visitam, formam um aspecto bem definido do caráter nacional”; e a que acabou sendo reescrita do seguinte modo em 1948:

A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal (HOLANDA, p. 256, 2016).

Fora do seio social que a gerou, a cordialidade não subsistiria. Para Wegner (2016), essa forma de “sociologização” da argumentação será estendida

para outros pontos do ensaio. Para tanto, basta um olhar atento na direção do momento em que Sérgio Buarque discorre sobre a agricultura como base da economia e da sociedade, quando da época da colônia. Ele considerava, então, que a agricultura e os modos rurais de produzir eram, de certo modo, um atraso grande, quando comparados aos modos europeus¹⁰⁵. O arado teria sido abandonado pela enxada e pelas práticas indígenas, a exemplo da cavadeira feita de madeira, assim como o ato de recorrer a queimadas para melhorar o manejo da terra.

Na edição de 1936, *Raízes do Brasil* trazia a colonização portuguesa como derivada do espírito de aventura do povo lusitano, da distância que o português teria para com o trabalho, da vontade do lucro fácil, buscando tirar da terra até secá-la como se não houvesse amanhã. Para Wegner (2016), na década seguinte à publicação de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque continuará atento à intelectualidade alemã que havia sido relevante para ele quando esteve na Alemanha em 1929 e 1930, tendo conhecido a vida cultural da República de Weimar, antes da ascensão do nazismo. Depois da II Grande Guerra, Sérgio Buarque teria conhecido o artigo do geógrafo Herbert Wilhelmy, publicado em 1940. Esse estudo o motivou para que revisasse significativamente sua interpretação das práticas agrícolas da colônia (WEGNER, 2016).

Wilhelmy, segundo Wegner (2016), havia realizado pesquisas na América Latina, nos idos de 1936 e 1937, onde esteve no norte do Paraguai e no sul do Brasil, pesquisando técnicas agrícolas e conversando com agricultores. Em suas pesquisas, ele percebeu que determinadas práticas “arcaicas” eram mais adaptadas ao solo da região em determinados lugares, pois em razão de aspectos específicos, o uso do arado seria inviável e prejudicial. A partir de então Sérgio Buarque, muda o argumento passando a considerar que houvera uma adaptação às técnicas indígenas, mais como estratégia do que por plasticidade portuguesa. Desse modo, *Raízes do Brasil* acaba sendo um livro que está entre o ensaio que busca caracterizar, até certo ponto, um aspecto nacional, e ao mesmo tempo, um ensaio que visa explicar certas nuances histórico-sociológicas, sobretudo quando se olha ao longo das edições e é possível ver que é ela uma obra em progresso, tanto pela mudança do objeto, o Brasil,

¹⁰⁵ Luís de Gusmão (2012) em *O fetichismo do conceito* dirá que esse é um dos momentos nos quais Sérgio Buarque se contradiz em sua formulação.

quando pela mudança do próprio autor. O país é o teatro de operação desse livro, mormente porque ele se interroga, ao mesmo tempo em que tenta explicar o passado, presente e futuro sem esquecer que o livro mesmo é objeto da ideia que defende. A própria movimentação de Sérgio Buarque é cordial, seja nas relações intelectuais, seja nos apagamentos, nas mudanças. Ao explicar a cordialidade brasileira, sendo brasileiro esse é um livro que explica a si mesmo em boa medida, num jogo de espelhos nos quais estão livro, autor e leitor(es).

Feldman (2016) identifica, de maneira bastante inteligente, que em *Raízes do Brasil* a cordialidade não é de todo uma herança ibérica, e sim especialmente o enraizamento dessa cultura ibérica no Brasil. A cordialidade sintetizaria a tradição brasileira pensada em *Raízes do Brasil*.

Mesmo os desencontros da cordialidade para Sérgio Buarque na medida da evolução do seu pensamento, da imprecisão que o conceito acabou tendo na medida em que com o passar das edições o conceito ia mudando dentro de um livro que ainda estava muito próximo de um outro contexto. Ainda com todas essas questões os conceitos de cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda são poderosos. Poderíamos até fazer o que fazem os wittgensteinianos com a separação do 1º Wittgenstein (do *Tractatus*) e do 2º Wittgenstein (das *Investigações filosóficas*), afirmando que há o 1º e o 2º Sérgio Buarque. O 1º Sérgio seria mais próximo ao ensaio, aos conceitos mais abrangentes, a uma perspectiva de busca de uma identidade nacional pela qual o ideário de seu tempo ansiava, daí então a própria proximidade entre alguns pontos de suas ideias com as de Gilberto Freyre (tanto de *Casa-Grande & Senzala* quanto de *Sobrados e Mucambos*). Sérgio Buarque mudará muito seu pensamento, mas nem todos os seus contemporâneos notarão tais mudanças com a mesma clarividência com que se pode ver hoje em dia. Entre *Raízes do Brasil* e *Do Império à República* ou *Tentativas de Mitologia* Sérgio Buarque mudaria muito e para melhor. É como se estivéssemos diante de dois autores quase diversos. Não por acaso, *Raízes do Brasil* causaria um certo incômodo a Sérgio Buarque.

2.3 INSTABILIDADES-ESTÁVEIS. ANOS 30: AMADURECIMENTO DO PENSAMENTO HISTÓRICO E DA MÚSICA POPULAR

A presença do coração é como estopim para a Revolução de 1930¹⁰⁶ e para o desfecho da crise de 1954. Esse contexto dos anos 30 é de tal modo importante para o desencadear de acontecimentos, que terão profunda repercussão na história do Brasil em todas as searas em que podemos citar a revolução de 1930¹⁰⁷ capitaneada por Getúlio Dornelles Vargas¹⁰⁸. O que queremos citar é o aspecto passional da revolução de 30 em um episódio que foi fundamental para seu início, ou seja, o assassinato de João Pessoa que havia sido o candidato a vice-presidente na chapa de Getúlio Vargas. João Pessoa foi morto por João Dantas, seu desafeto das contendas paraibanas¹⁰⁹, em virtude deste haver publicado cartas íntimas de João Dantas trocadas com uma namorada. A partir desse fato houve um desencadear de outros que culminariam com o auto-exílio de João Dantas da Paraíba para Recife (Pernambuco), onde ele mataria João Pessoa à queima-roupa.

Figura 87: João Dantas

¹⁰⁶ Sobre os acontecimentos do que ficou conhecido como República de Princesa ver o documentário *Princesa do Sertão*, Tv Senado, que atravessa os temas da cordialidade, da amizade, violência, história do Brasil: https://www.youtube.com/watch?v=kQB_Le9E5zI&list=PLGM-75g0dXa96NQB0Y64IU1JtxVyd73&index=3

¹⁰⁷ Reiteramos que os acontecimentos dessa época podem ser acompanhados também como pano de fundo da monumental biografia de Fernando Morais (1994) sobre Assis Chateaubriand *Chatô, O Rei do Brasil*.

¹⁰⁸ Recomendamos a leitura da biografia da lavra de Lira Neto (2012; 2013; 2014) em 3 volumes sobre a vida de Getúlio Vargas.

¹⁰⁹ Nesse cenário de disputas políticas vários personagens importantes estarão presentes desde Epitácio Pessoa, Coronel José Pereira, João Suassuna entre outros. Vale registrar que João Suassuna era deputado federal quando seria morto pouco tempo depois da morte de João Pessoa; João Suassuna havia sido governador da Paraíba (1924-1928), a bem da verdade à época os hoje chamados estados eram denominados províncias, e seus mandatários eram chamados de presidentes de província. João Suassuna foi das maiores inspirações para a obra de seu filho Ariano Suassuna. Até certo ponto o romance maior de Ariano Suassuna *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* é uma obra do homem cordial, do mundo rural, sertanejo, ibérico, e até certo ponto messiânico. Entre tamanha obra de Ariano Suassuna, também destaca-se, pela Presença do Coração o imprescindível soneto "Aqui morava um Rei": "Aqui morava um Rei quando eu menino/Vestia outro e castanho no gibão/Pedra da Sorte sobre meu Destino,/Pulsava junto ao meu, seu coração./Para mim, o seu cantar era Divino,/Quando ao som da viola e do bordão,/Cantava com voz rouca, o Desatino,/O Sangue, o riso e as mortes do Sertão./Mas mataram meu pai. Desde esse dia/Eu me vi, como cego sem meu guia/Que se foi para o Sol, transfigurado,/Sua efígie me queima./Eu sou a presa./Ele, a brasa que impele ao Fogo acesa/Espada de Ouro em pasto ensanguentado." Para quem quiser saber mais sobre Ariano Suassuna recomendamos o documentário de Douglas Machado (2003) *O sertão mundo de Suassuna*: <https://www.youtube.com/watch?v=Xgfu4eDuzE0>



Fonte: <https://images.app.goo.gl/jreUjVfEirAFL7PK7>

Figura 88: João Pessoa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/N1PDMqiV5nrxzE2R6>

Cumprir observar que, se a ascensão de Getúlio Vargas à presidência se dá com um fato originário de um crime passional, ligado ao coração assim também se deu o seu suicídio em 24 agosto de 1954, com um tiro no coração.

Getúlio Vargas é, ao nosso ver, o além-do-homem-cordial, por sua capacidade para tratar das coisas mais difíceis com temperança e rara diplomacia, homem experimentado, de habilidade política inigualável na história do Brasil. Para seu biógrafo Lira Neto, ele foi a personalidade mais importante da nossa história, para o bem e para o mal (RODA VIVA, 2015). Há um “causo” contado por Lira Neto que ilustra bem o que queremos dizer, ao considerarmos Getúlio Vargas o além-do-homem-cordial: certa feita, os adversários de Vargas tramavam algo contra ele, uma espécie de conspiração que deveria ser costurada no mais absoluto sigilo, pois, caso Vargas descobrisse as manobras

era capaz dele aderir aos movimentos que estavam ocorrendo contra ele próprio. Vargas ultrapassava o raciocínio político comum, parafraseando Bruno Batista¹¹⁰ em “Rosa dos Ventos”, Vargas “era feito de outro material”.

Mas, como se daria a ligação entre a cordialidade e a música brasileira? Nos parece que o pensamento brasileiro que afirmará seus principais intelectuais tomará todo o século XX eclodindo, sobretudo, nos anos 30, assim como a nossa música também afirmará a sua dita época de ouro, também nos anos 30. A criação de aparatos técnicos e institucionais proporcionará essa construção. No caso da música, a entrada em cena de gravadoras, novos instrumentos, como o saxofone e a bateria, e principalmente, a chegada dos meios de gravação elétricos que proporcionaram a obsolescência dos meios de gravação acústico-mecânicos, puderam dar um salto qualitativo na produção musical.

É admirável a percepção de Antonio Candido, de maneira bastante condensada fez reflexões invulgares acerca desse período, no livro *Literatura e Sociedade* (2000). Ele diz que a geração desse período tinha uma característica, uma tendência para o ensaio. Forma que nas mãos dos próceres dessa geração era utilizada tanto para polêmicas em artigos de jornais quanto para longos ensaios históricos e sociológicos. Esse pensamento mobilizou o país com uma sorte de autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda etc. A década de 1930 foi fundamental com experiências profundas de autores que farão grandes obras, do conto ao romance, passando pelos ensaios de Freyre, Holanda e Caio Prado (CANDIDO, 2000).

Figura 89: Mário de Andrade



Fonte: <https://images.app.goo.gl/6wX4UWvXobMm4E27A>

¹¹⁰ Para ouvir a imorredoura e cordial canção “Rosa dos Ventos”, de Bruno Batista basta acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=zAHE7ud4nqo>

Quanto à intelectualidade, ela foi beneficiada por experiências internacionais vividas por alguns de seus expoentes, como Gilberto Freyre que passou alguns anos nos EUA e pode ter com vários intelectuais de proa, como Boas e Pater, entre outros. Sérgio Buarque de Holanda teve experiências formidáveis na Alemanha, que muito o ajudaram na formulação de seu pensamento.

Ademais nos anos 30 temos a construção das primeiras universidades¹¹¹ brasileiras, muito embora já houvesse há praticamente um século, alguns cursos de ensino superior, a primeira delas e um pouco anterior foi a Universidade Livre de Manaós, criada em 1909; pouco depois foi fundada a Universidade de São Paulo, em novembro de 1911; logo mais, viria a Universidade do Paraná, em 1912¹¹², a Universidade do Rio de Janeiro, criada em 1920; posteriormente, foi instituída a Universidade de São Paulo, em 1935.

A primeira gravadora a se instalar no Brasil foi a Casa Edison¹¹³ em 1900. Em 1913, teríamos a primeira fábrica de discos no Brasil, que, a Odeon ao lado da RCA Victor e Columbia Records, dominariam o mercado fonográfico, e entre 1930 e 1960 havia mais de 150 fábricas de discos. O amadurecimento do mercado fonográfico, juntamente com equipamentos mais sofisticados de captação e difusão sonora, facilitaria para que surgisse toda uma geração de cantores que não tinham uma potência vocal comparável à de Vicente Celestino. Se nos Estados Unidos, o ícone dessa geração de cantores dos anos 30 seria Bing Crosby, no Brasil, teríamos o cantor das multidões: Orlando Silva (CASTRO, 2001).

¹¹¹ Não estamos nos referindo aos cursos superiores simplesmente, afinal o Brasil tem cursos de nível superior desde 1808, sendo pioneira a Escola de Cirurgia da Bahia. Em 1827 tiveram vez as faculdades de Direito de São Paulo e de Olinda.

¹¹² Essas universidades surgem no contexto da então recente Lei Rivadávia Corrêa ou Reforma Rivadávia Corrêa, que foi a Lei Orgânica do Ensino Superior e Fundamental, implementada em 5 de abril de 1911 pelo decreto nº 8.659. Essa lei abria o ambiente do ensino no país proporcionando a criação de instituições de ensino superior. Em 18 de março de 1915, com o advento do decreto federal nº11.530, da Reforma Maximiliano Pereira dos Santos, que novamente trazia a exigência de as instituições de ensino superior fossem equiparadas a estabelecimentos oficiais e tivessem cinco anos de funcionamento, em locais com população de mais de cem mil habitantes, a obrigatoriedade de equiparação fez com que a Universidade de São Paulo fosse fechada em 1917. A Universidade do Paraná usou a estratégia de desmembrar seus cursos para poder continuar a funcionar, e voltaria a funcionar como universidade em 1946 (UFPR).

¹¹³ Em clara referência ao inventor do fonógrafo, Thomas Edison (1847-1931).

Figura 90: Vicente Celestino



Fonte: <https://images.app.goo.gl/BrDXtnXPDHmqdCfWA>

Figura 91: Orlando Silva



Fonte: <https://images.app.goo.gl/SkMGric8FmduBQm66>

Portanto, essas instituições e mudanças técnicas se consolidaram nos anos de 1930 de maneira importante para o campo do pensamento histórico e sociológico brasileiro, assim como para o campo da música. É natural que nos anos 30 fosse o início de uma modernização maior, que teria uma força muito grande nos anos 60, entretanto é manifesto reconhecer que nessa quadra o país ainda é majoritariamente agrário.

Nos anos de 1960, podemos reiterar o argumento de que ter-se-á um período também de renovação do pensamento intelectual, assim como na seara tecnológica. Neste momento histórico, o país virou sua distribuição populacional, que passou a ser majoritariamente urbana, e essa mudança terá influências em vários aspectos da sociedade, sobremaneira, na formação de toda uma geração de intelectuais que chegam tanto ao debate público, quanto à cena musical brasileira, que, naquele momento terá elementos que marcarão definitivamente a nossa música até os dias atuais.

É disso que trataremos nos capítulos seguintes, isto é, mais propriamente sobre a música brasileira com foco em Chico Buarque de Holanda e, através desse diálogo com esse cancionista, tentar perceber a sobrevida ou não do homem cordial. Seria possível entrever o homem cordial, de acordo com a acepção de Sérgio Buarque, na obra de seu filho Chico Buarque de Hollanda?

3. PRESENÇA DO CORAÇÃO: DO HOMEM CORDIAL AO ALÉM-DO-HOMEM-CORDIAL NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

3.1 CARACTERIZANDO A PRESENÇA DO CORAÇÃO

A outra chave para se pensar os desterrados em sua própria terra, de maneira associada à formação cultural que desembocará tanto em Chico Buarque por um lado e na situação social do país nos anos 80, é perceber que a formação da nossa música, sobretudo o samba, mas também o choro e outros estilos, se estruturou de maneira mais consolidada nos anos 30, assim como boa parte dos clássicos da interpretação do Brasil foram escritos nos anos 30. Nesse sentido, pode-se mencionar Ismael Silva e Noel Rosa, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre entre outros.

Pode-se mesmo observar essa confluência no encontro entre Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, entre outros, com Pixinguinha, Donga e Patrício Texeira etc. Trata-se de um encontro de intelectuais com os sambistas no Rio de Janeiro, nos anos 20, conforme o livro de Hermano Vianna *O mistério do samba* (VIANNA, 2002).

Figura 92: Prudente de Moraes Neto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/HuGDSFCGDvsk6Mda7>

Figura 93: Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/E9qELm7MAj5d6jz96>

Figura 94: Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Skhne9hi9AGAg8rY7>

Figura 95: Patrício Teixeira



Fonte: <https://images.app.goo.gl/iWijf4VzTHJQmHRT8>

Esse momento da música brasileira foi marcado pela proximidade entre pessoas de estratos sociais diferentes como pode-se ver na própria história da nossa música, dos encontros entre Mário Reis e Sinhô¹¹⁴ (MAMMI, 2012).

Figura 96: Mário Reis



Fonte: <https://images.app.goo.gl/RGguW1VyoxahxRRn7>

¹¹⁴ José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô (1888-1930) um dos maiores sambistas brasileiros. Sinhô foi compositor, violonista, cavaquinho, pianista, flautista (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM, 2019). Noel Rosa, entre tantos outros, tinha a maior admiração por Sinhô. Na biografia de Noel Rosa (MÁXIMO; DIDIER, 1990), os autores narram o encontro de Noel Rosa com Sinhô, este vivia em condições muito precárias, com pouco dinheiro, acometido de tuberculose. À época, Sinhô compunha apenas com um velho violão, quando queria usar o piano, desenhava-o numa cartolina as teclas brancas e pretas (MÁXIMO; DIDIER, 1990). Lenine, no álbum *Lenine MTV acústico*, na canção “Lá e cá” faz referência a sambistas cariocas e baianos, um deles é Sinhô: <https://www.youtube.com/watch?v=w0cVRsZkQQw>

Figura 97: Sinhô (José Barbosa da Silva)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/PjcJ17ws5LnbpWRTA>

Hermano Vianna, em seu livro, faz um apontamento bastante interessante, válido para o passado e ainda para o presente, quando discorre sobre o Rio de Janeiro como capital cultural do Brasil, um polo de atração cultural, celeiro cultural em alguma medida.

Mesmo tendo deixado de ser capital da República, o Rio de Janeiro continuou durante os últimos 60 anos como capital cultural, ainda que seguida com mais proximidade por São Paulo, mesmo sem esquecer que, com o advento das novas tecnológicas de comunicação, é mais fácil produzir cultura, fazer arte dos mais distantes lugares do país. Nesse sentido, tanto Salvador, quanto Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, entre outras cidades têm se destacado em sua exposição da cultura, desde a música, teatro, cinema, pintura etc.

3.2 A GRANDEZA DE PIXINGUINHA

Pixinguinha¹¹⁵, Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), foi um dos formuladores, por assim dizer, da música brasileira, um de seus principais arranjadores, para além do choro, mas, sobretudo, deste. Certamente, estar em um meio musical influenciou Pixinguinha. Seu pai e seu irmão eram músicos e tal proximidade o aprimorou, sobremaneira, para que pudesse dar vazão ao talento de que dispunha. Muito jovem ele já tocava profissionalmente, tendo

¹¹⁵ Recomendamos a biografia *Pixinguinha: vida e obra* escrita por Sérgio Cabral (2007).

começado aos 13 anos. Precocemente, aos 19 anos compôs canções das mais belas do repertório musical brasileiro, canções que entraram para a significação da brasilidade, tais como “Carinhoso” e “Rosa”¹¹⁶. “Rosa” quando foi lançada pela primeira vez, ainda sem letra, se chamava “Invocação”.

Figura 98: Pixinguinha



Fonte: <https://images.app.goo.gl/nBDvXSnQszCknBjU7>

Pixinguinha era um moço e já havia conquistado o respeito de muitos músicos, mesmo aqueles que eram mais velhos do que ele. Sua virtuosidade como flautista passa a ser conhecida e reconhecida. Assim, fez parte do conjunto Os Oito Batutas¹¹⁷ que, além de fazer sucesso, sofria de algum preconceito por parte de parcela da elite. Apesar disso, outra parte da elite os considerava bastante, a ponto de Ruy Barbosa¹¹⁸, Afonso Arinos¹¹⁹, entre outros, irem pessoalmente ao Cine Palais assistir aos músicos dos Oito Batutas¹²⁰ se

¹¹⁶ Ainda em seu período áureo Orlando Silva gravaria ambas as canções de Pixinguinha em um mesmo compacto simples com capacidade para duas músicas (CASTRO, 2001). Eis os links das canções na gravação original de Orlando Silva: <https://www.youtube.com/watch?v=s3ACY3eBgkc> ; <https://www.youtube.com/watch?v=vXJIN6cu7HE>

¹¹⁷ Oito Batutas, conjunto musical, esteve em atividade entre 1919 a 1927. O grupo teve algumas formações diferentes. A primeira delas foi com Pixinguinha, China, Donga, Raul Palmieri, Nelson Alves, José Alves, Jacó Palmieri, J. Thomaz. Em 1922, teve início a segunda formação com Pixinguinha, China, Donga, José Monteiro, Nelson Alves, José Alves, Feniano. A terceira formação, ainda em 1922, teve a participação de Pixinguinha, China, Donga, J. Ribas e Nelson Alves (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM).

¹¹⁸ Luiz Viana Filho (1949) escreveu sua biografia *A vida de Rui Barbosa*.

¹¹⁹ A reunião de escritos de Afonso Arinos de Melo Franco (2018), em *A alma do tempo*, é um documento importante de uma pessoa que viveu importantes acontecimentos do século XX.

¹²⁰ Além de outros tantos fatos importantes sobre os Oito Batutas, um músico que havia tocado com eles, Patrício Teixeira seria professor de violão de Nara Leão, quando ela tinha apenas 12 anos. Para Ruy Castro (2017), Patrício Teixeira teria feito parte de Os Oito Batutas, entretanto seu nome não aparece no Dicionário Cravo Albin, mas na biografia de Pixinguinha, de Sérgio Cabral, ele é referido como músico que já foi contratado para apresentações com o grupo. Se não fez parte do conjunto oficialmente, pelo menos, trabalhou em espetáculos com eles. É um dado importante que ele tenha ensinado violão à Nara Leão, um encontro entre a tradição e aquela que seria uma das pessoas mais influentes, como intérprete, da bossa nova e da MPB. Nara Leão também se casaria com Cacá Diegues, o cineasta que faria *Bye, bye Brasil*, filme cuja canção homônima viria do convite feito por Diegues a Chico Buarque e Roberto Menescal para fazerem uma música para o filme. Patrício Teixeira seria um dos participantes do encontro entre

apresentarem no Café do Cinema, atraindo as pessoas que iam assistir aos filmes. As apresentações desses músicos eram tão impressionantes que muitas pessoas iam apenas para vê-las, como espetáculos musicais sem adentrar a sala de cinema para ver os filmes.

Figura 99: Oito Batutas



Fonte: <https://images.app.goo.gl/axdALBxpTLb2SuQ47>

Figura 100: Ruy Barbosa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/nMuy3iFcG3hffGf17>

Figura 101: Afonso Arinos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/ALLjv7FJLGeCwTNg9>

Villa-Lobos, os chorões Donga e Pixinguinha e os intelectuais Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Gilberto Freyre (VIANNA, 2000) (CASTRO, 2001).

Figura 102: Radamés Gnattali



Fonte: <https://images.app.goo.gl/xEictxCbFqxLx6kUA>

Talvez somente Radamés Gnattali¹²¹ tenha sido tão presente como arranjador na música brasileira. Chegaram inclusive a trabalhar juntos. Ele tinha formação musical sólida e formal, fizera curso de piano na Escola Nacional de Música. Pixinguinha não teria essa formação musical formal, muito embora seu talento e dedicação tivessem suprido essa falta. Infelizmente, ele não foi valorizado como arranjador no nível que poderia ter sido. Talvez por não possuir formação musical de instituições formais, ele não era chamado para fazer arranjos para orquestras de música erudita, mas, certamente, sua força musical era sólida o suficiente para que desse conta de qualquer nível musical (CABRAL, 2007).

Pixinguinha influenciará a todos, tanto que muitos o reverenciarão em várias gerações, desde seus contemporâneos até aos músicos do século XXI. Mesmo atualmente músicos como Yamandu Costa e Hamilton de Holanda¹²² tocam Pixinguinha e Ernesto Nazareth, e com a renovação do choro ele vem

¹²¹ Radamés Gnattali (1906-1988), compositor, arranjador e pianista, nasceu no Rio Grande do Sul. Gnattali foi um dos maiores arranjadores da história da música brasileira que influenciou gerações. Ele substituiu Pixinguinha como arranjador da RCA Victor, também trabalhou como arranjador na Rádio Nacional entre outros lugares. Sua presença é tão marcante que pode ser vista desde o tempo de Orlando Silva até nas gravações de músicos mais jovens como Yamandu Costa.

¹²² Nos links seguintes Yamandu Costa e/ou Hamilton de Holanda tocam canções de Pixinguinha e Ernesto Nazareth (“1x0”; “Naquele tempo” e “Brejeiro” respectivamente): <https://www.youtube.com/watch?v=MU4ttNU03YQ> ; <https://www.youtube.com/watch?v=wI0gD5dwbQY> ; <https://www.youtube.com/watch?v=4-DA68hIKO4> ; <https://www.youtube.com/watch?v=EtoEpxSMfSc> ; <https://www.youtube.com/watch?v=eyQhTsbY-g>

sendo cada vez mais recuperado e tocado, merecidamente, como podemos ver em grupos de choro atuais como o espetacular conjunto Choro das 3¹²³.

Caso se quisesse marcar outros compositores que foram importantes nesse processo poderíamos reiterar os nomes de Noel Rosa, Ismael Silva, Cartola. Mesmo em momentos trágicos, sobretudo naqueles diante da perda, não se pode sofrer ou se deprimir indefinidamente, nem se desesperar: é o que a história da tradição musical brasileira nos ensina também. Diante da perda é preciso ter a confiança e capacidades suficientes para levantar e superar as dificuldades, parafraseando o belo samba de Paulo Vanzolini, “Volta por cima”¹²⁴.

Figura 102: Ismael Silva



Fonte: <https://images.app.goo.gl/7HsmNDMzDnMzJPLcA>

Figura 103: Cartola

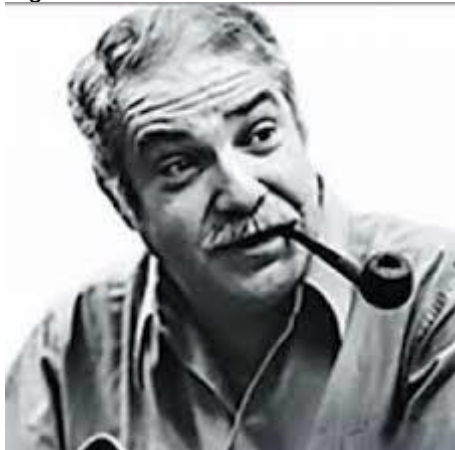


Fonte: <https://images.app.goo.gl/KE5o1qmCs8A9QK8h9>

¹²³ Recomendamos o conjunto familiar Choro das 3, são três irmãs jovens que tocam divinamente, elas são acompanhadas pelo pai delas, e fazem um som magnífico. Neste link segue o canal do conjunto no You Tube: <https://www.youtube.com/user/dicciateo>

¹²⁴ Para ouvir o clássico de Paulo Vanzolini, “Volta por cima”, na voz de Maria Bethânia em gravação do disco, *Drama*, produzido por Caetano Veloso, do antológico ano de 1972, no link a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=AXIXY13L_-o

Figura 104: Paulo Vanzolini



Fonte: <https://images.app.goo.gl/EyJYXbm8643MsE3S9>

A própria história da música brasileira é uma forma de lidar com os encontros e desencontros da vida, seja na aparição, no esquecimento e na “ressurreição” de compositores como Ismael Silva e Cartola. Ninguém imaginaria que, depois de tanto tempo, Ismael Silva ressurgiria com uma canção tão fantástica quanto, “Antonico”¹²⁵, em 1950, canção que foi regravada por Gal Costa no explosivo ano 1972, uma canção de além fronteiras que acaba de ser gravada pela jovem revelação espanhola Andrea Motis¹²⁶ *Do outro lado do azul*¹²⁷ (MOTIS, 2019).

É interessante perceber o ressurgimento de *Antonico*, de Ismael Silva¹²⁸, por ser uma canção que vem solicitar um apoio ao companheiro Nestor, que

¹²⁵ A canção “Antonico” é das mais belas e significativas da música brasileira, imensamente pungente e tocante. Nos links a seguir tem-se um MPB Especial com Ismael Silva e três interpretações de “Antonico”, uma com o próprio Ismael Silva, outra com Gal Costa e outra com Andrea Motis: <https://www.youtube.com/watch?v=fCvhR5Gg20Q> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=iNmC-AK0TjY> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=1YEadv9Hub4> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=dsYByaV2pYg> ;
https://www.youtube.com/watch?v=Z_N_hKR7zH4 ;
<https://www.youtube.com/watch?v=Fvotg9PqhVg> ;

¹²⁶ Andrea Motis (1995-) cantora e trompetista espanhola, mais ligada ao jazz, muito embora também cante clássicos da bossa nova. Motis além da carreira solo também faz parte do conjunto de Joan Chamorro. Vale ouvir Motis pelo seu talento tanto como instrumentista quanto como cantora. https://elpais.com/cultura/2017/02/14/actualidad/1487094392_743024.html

¹²⁷ Eis o disco, e algumas canções de belíssima interpretação, da jovem e contundente cantora de jazz, a espanhola Andrea Motis, *Do outro lado do azul*, esse disco também contém a grande canção de Paulinho da Viola, “Dança da Solidão” : https://www.youtube.com/watch?v=coKuy42ftJA&list=PLP5SCArNp3Kp4Rpe4k_i-GABohZU881E; <https://www.youtube.com/watch?v=Vunw1SurRVc;>
<https://www.youtube.com/watch?v=Zz7Zq2pyBxl> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=4Ytt3EraVcM> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=bleWEOutfI> ;

¹²⁸ Essa canção parece ter sido inspirada também na própria vida de Ismael Silva, que em 1935 fora acusado e condenado por homicídio que teria efetuado para defender sua irmã. Ele foi libertado em 1939, entretanto enfrentava bastante dificuldade financeira, pelo tempo que ficou

necessita de um trabalho e que é alguém sempre solícito às diversas demandas da escola de samba, uma pessoa sempre pronta a ajudar. Nessa canção, a amizade é uma forma de extensão, de consideração entre as pessoas. A palavra daquele que intercede por Nestor, avisando que se Antonico fizer algo para ajudá-lo, estará ajudando ao eu-poético quando diz assim: “Faça por ele como se fosse por mim...”. Duas formas da extensão humana, dos sentimentos humanos, por excelência, modos da delicadeza: o amor e a amizade, isto é, nessa, e em tantas outras canções do nosso cancioneiro, está a marca que aquele negociante estrangeiro, radicado no país e citado em *Raízes do Brasil*, estranhava que para fazer negócios aqui era necessário ser amigo dos clientes. Afinal, todas as relações no Brasil de algum modo passam pela chave da amizade, a cordialidade se faz presente até hoje.

Não seria demais lembrar que serão esses pioneiros da época de ouro da música brasileira que fundarão as primeiras escolas de samba. Tais agremiações se darão também sob o signo da amizade, da cumplicidade estética, do convívio social, da visão de mundo, do mesmo mundo compartilhado e vivido. Não por acaso as escolas de samba trarão em seus nomes os lugares

preso e pelo estigma de ser um egresso do sistema prisional. Conta Sergio Cabral que Pixinguinha havia escrito ao musicólogo Mozart de Araújo solicitando que este intercedesse junto a autoridades que ele conhecia para que conseguisse um emprego para Ismael Silva, sendo que no bilhete que endereçou à Mozart Araújo, Pixinguinha narra as desventuras que o amigo passava em termos que praticamente os mesmos Ismael Silva os colocaria na letra de “Antonico”, sendo que esta canção seria escrita cerca de dez anos depois dos fatos ocorridos. Eis o bilhete de Pixinguinha: “Insigne amigo Mozart. Saúde e bom abraço. A finalidade desta é fazer um pedido para uma pessoa assaz conhecida no meio musical, a quem você deve conhecer. Trata-se do antigo compositor Ismael Silva, que foi durante invictos anos parceiro de Francisco Alves, a quem ajudou muito com uma série de sucessos a fazer o nome que tem hoje. Achando-se Ismael Silva desempregado, em má situação, com compromisso, com família numerosa etc., tendo muita vontade de ajudá-lo e nada podendo fazer no momento, razão pela qual lembrei-me de solicitar ao velho amigo para interceder junto ao (cantor) Luís Simões Lopes, a fim de conseguir uma colocação para o popular sambista, que tem lutado com dificuldade de vida. Sem mais, sendo você músico e o Luís Lopes, cantor, espero que o que puder fazer pelo Ismael seja como se fosse por mim. Previamente agradeço. Mais um abraço e mande ordens. Do amigo A. Viana (Pixinguinha)” (CABRAL, 2007, p.174). Muito provavelmente outra pessoa escreveu o bilhete para Pixinguinha, segundo Cabral (2007), mas certamente o conteúdo geral fora ditado pelo próprio Pixinguinha que a assinou. Enfim, eis um exemplo da amizade, música e sucesso. Para que se tenha ideia do quanto um grande músico poderia acabar na miséria podemos mencionar outro relato do qual também faz parte Pixinguinha narrado por Sergio Cabral (2007). Na véspera carnaval de 1934, Pixinguinha foi perguntado se não gostaria de ver a autópsia de um músico que fora encontrado morto num córrego, um pequeno riacho próximo a uma espécie de manicômio, a Colônia de Psicopatas Juliano Moreira. O homem fugira e fora encontrado já morto e era ninguém mais ninguém menos que Ernesto Nazareth, foi um grande susto para Pixinguinha ver o grande pianista e compositor em uma situação tão trágica. Nenhum daqueles funcionários do IML que cuidavam do corpo faziam a menor ideia de que estavam diante de um dos maiores nomes da música brasileira (CABRAL, 2007), é nesse contexto que Ismael Silva estava inserido.

de onde eram, seja Estácio, Mangueira, Vila Isabel entre outras. As pessoas moravam nesses lugares e neles expressavam sua alegria, seu canto, sua dança, suas manifestações artísticas que vão ganhar a rua e inventar e reinventar o carnaval.

Pixinguinha chegou a estudar música com uma profundidade maior para conseguir uma base maior de teoria musical. Segundo Cabral¹²⁹ (2007) ele prestou concurso para ingressar no terceiro ano de teoria musical do Instituto Nacional de Música em março de 1933. Pixinguinha foi colega de Eleazar de Carvalho que na mesma época estudava tuba no referido Instituto. Vejamos essa bela passagem da biografia:

Havia os amigos que aconselhavam Pixinguinha a entrar firme nos estudos, mas havia outros que achavam desnecessário. Um desses amigos foi um dos mais famosos professores de harmonia do Instituto Nacional de Música (mais tarde, Escola Nacional de Música), Paulo Silva, que, certa vez, disse ao violonista Baden Powell – e este contou ao autor destas linhas – que, procurado por Pixinguinha, interessado em aprofundar-se mais nos segredos da harmonia musical, foi desencorajado com a seguinte resposta: “Pra quê, Pixinguinha? Você não tem nada a aprender e ninguém tem nada a lhe ensinar”. O episódio confirma que o próprio Paulo Silva dissera a Donga, que repetiu as palavras ao mestre em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: “Eu não sei até agora como é que Pixinguinha faz essas instrumentações, porque a regra proíbe tecnicamente certos recursos inadmissíveis nos compassos. Não conseguirei jamais colocar essas formas dentro do compasso como coloca Pixinguinha” (CABRAL, 2007, p. 159-160).

Ainda segundo Cabral (2007), Pixinguinha foi admirado por praticamente todos os músicos de seu tempo, basta dizer que o célebre Orestes Barbosa reivindicava a criação de uma Orquestra Típica Brasileira, a qual tinha à frente o próprio Pixinguinha, e em contraponto a uma série de orquestras argentinas típicas daquela época com uma formação norte-americana. O autor também nos informa que em virtude da influência de Mário Reis (aquele que é sempre lembrado como uma espécie de precursor de João Gilberto) houve a promoção na data de 1º de setembro um programa no qual se apresentaria a referida Orquestra Típica Brasileira, na Rádio Clube. Dois ministros de Getúlio Vargas assistiram à apresentação. Esse fato denota a solidez da música de Pixinguinha.

¹²⁹ O autor afirma inclusive que, para prestar o certame, Pixinguinha teve de solicitar um registro de nascimento pela primeira vez na vida, pois ainda não tinha esse documento (CABRAL, 2007).

Figura 105: Sérgio Cabral



Fonte: <https://images.app.goo.gl/uxWNGnW4CpFTJ6Hi7>

Em seu livro, Sergio Cabral (2007) ainda relata as palavras de Oswaldo Aranha, um dos ministros presentes na Rádio Clube, que exaltou a música que viu e ouviu nos seguintes termos:

Só posso ter palavras de elogios para o que acabo de ver e ouvir. Gente do meu país, música do meu país. Sou dos que sempre acreditaram na verdadeira música nacional. Não creio na influência estrangeira sobre a nossa melodia. Nós somos um povo novo. E a praxe é que os povos novos vençam os antigos. O Brasil, com a sua música nova e própria, há de vencer. Mesmo no Rio Grande do Sul, quando elementos da fronteira vinham fazer a sua música nas terras gaúchas, acabavam cedendo e mostrando-se influenciados pela nossa harmonia típica este é um espetáculo inédito e empolgante. É o início da obra de prestígio para a música brasileira (CABRAL, 2007, p. 160).¹³⁰

¹³⁰ Guardadas as devidas proporções, obviamente, não deixa de lembrar, o discurso de Oswaldo Aranha, um pouco a visão que Darcy Ribeiro, ao final da vida, quando da época da sua obra prima, *O Povo Brasileiro*; a ideia que Darcy Ribeiro nutria sobre o povo brasileiro era um tanto de que se tratava de um povo novo que viria apresentar algo de novo ao mundo. De certo modo Darcy Ribeiro se dedicou ao estudo da “civilização”, dos processos de humanização, das sociedades mais diversas para entender a formação do povo brasileiro.

Pixinguinha é um dos principais construtores da nossa música, portanto acompanhar sua trajetória de vida é acompanhar o “nascimento” e amadurecimento da música brasileira.

Pixinguinha gostava de beber bastante, assim como muitos músicos brasileiros, mas o que diferencia ele de tantos outros além a genialidade musical é que ele jamais deixou de cumprir seus compromissos em função da bebida. Era como se ele tivesse absoluto domínio sobre si e sua arte. Mesmo trabalhando bastante, Pixinguinha continuava bebendo muito, mas não deixava de cumprir seus compromissos que eram muitos, a vida inteira, e sobretudo nos anos 30 quando ele dava aulas, conseguiu ser nomeado como funcionário público, trabalhou em *dancings*, era arranjador de gravadoras, de rádios. Todas essas funções acarretavam um volume de trabalho descomunal, todavia, também descomunal era o talento e o brilho deste músico ímpar (CABRAL, 2007)¹³¹.

Vale também relatar como se deu o surgimento da letra mais conhecida de “Carinhoso”, que já tinha recebido uma primeira letra¹³², hoje esquecida, do compositor Benoit Certain, letra que não foi muito do agrado de Pixinguinha.

¹³¹ Transcreveremos uma passagem da biografia de Sergio Cabral que consideramos de grande importância para a caracterização de Pixinguinha: “Mesmo sem vincular-se muito tempo com qualquer emissora, Pixinguinha vinha atuando em rádio, ora como solista de flauta, ora integrando os conjuntos musicais que acompanhavam os cantores. Ou seja: não parava de trabalhar, o que chegava a causar espanto em seus amigos e companheiros, porque Pixinguinha não parava de beber. Qualquer momento de folga era suficiente para encostar no balcão do botequim e pedir uma cachaça. Quando a direção da RCA Victor decidiu criar a Rádio Transmissora, Mister Evans (nomeado diretor da emissora) convocou imediatamente Pixinguinha para trabalhar nela como flautista e como arranjador, função que dividiu com Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, Célio Nogueira e outros. O propósito da gravadora era montar uma grande estação de rádio para que os seus contratados pudessem divulgar melhor as suas músicas e assim, aumentar a venda de discos. E, apesar da bebida, Pixinguinha cumpria todos os seus compromissos com o brilhantismo de sempre. Jacó do Bandolim, que também trabalhou na Transmissora, contou em seu depoimento ao MIS que, numa noite de Natal, uma ouvinte telefonou pedindo que Pixinguinha tocasse uma música em homenagem ao filho dela, que falecera. O telefonema foi dado no momento em que era transmitido um programa apresentado por lauro Borges, que, na época, ainda não era o genial cômico radiofônico, mas um locutor que usava o seu verdadeiro nome, Laurentino Sales. Depois de muita bebida, Pixinguinha dormia num canto do salão, ao lado do estúdio, e foi acordado por Jacó do Bandolim, que lhe transmitiu o pedido da ouvinte. ‘Pixinguinha tocou com tanto sentimento’, narrou Jacó, ‘que tive um choque emotivo e fui carregado para casa de Renato Murce. Fiquei acamado vários dias.’ (Renato Murce ocupava a direção da emissora, substituindo Mister Evans.) Numa entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1977, Radamés Gnattali contou: ‘Na Rádio Transmissora, estávamos eu no piano, Luís Americano no baixo e João da Baiana no pandeiro. Pixinguinha abriu a porta, entrou e, todo *caneado*, tirou o flautim e começou a fazer um outro choro em cima daquele que estávamos fazendo. De improviso!’” (CABRAL, 2007, p.162-163).

Então, em 1936 Darci Vargas reuniria a alta sociedade do Rio de Janeiro para promover um espetáculo no Teatro Municipal em benefício de obras sociais que ficou conhecida como “A pequena cruzada” para atender crianças necessitadas. O espetáculo se chamaria “Parada das Maravilhas”, um dos números desse espetáculo seria uma da cantora, compositora e atriz Heloísa Helena que já havia trabalhado com João de Barro, o Braguinha, a quem incumbiria de colocar letra no choro de Pixinguinha para ela cantar no espetáculo beneficente (CABRAL, 2007).

Figura 106: Braguinha (João de Barro ou Carlos Alberto Ferreira Braga)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YGn8Gpxo866mP8JF9>

Visto de trás para frente chega a ser surpreendente que Pixinguinha tenha convidado tanto Francisco Alves quanto Carlos Galhardo que não se interessaram em gravar “Carinhoso” já com letra de Braguinha, então ele recorreu a Orlando Silva que gravou não só “Carinhoso”, mas também “Rosa”, que em nosso entendimento são das mais belas canções da história de nossa música, se não as mais belas.

Figura 107: Carlos Galhardo



Fonte: <https://images.app.goo.gl/2sSCTJnL2yYPHuLa6>

Orlando Silva, na época já seria o mais popular cantor do país, e ainda assim poucas de suas gravações alcançariam o sucesso que “Carinhoso” e “Rosa” obtiveram. Ressalte-se que “Carinhoso” é uma das canções com maior número de gravações na história da música brasileira. Especula-se que ela teria sido um sucesso internacional caso Aloísio Oliveira não tivesse convencido Walt Disney a substituí-la por “Na baixa do sapateiro” para integrar o filme *Você já foi à Bahia? (The Three caballeros)*. Conta-se que Disney teria gostado imensamente de “Carinhoso”. Mas, para Aloísio, na medida em que o filme se passava em cenários que remetiam à Salvador, então a música também deveria ter esse tema.

Houve um momento em que Pixinguinha fez a transição da flauta para o saxofone a partir de 1942, conforme Cabral (2007). Pixinguinha já não se sentia suficientemente confiante de que conseguia tocar flauta com a destreza de sempre, e por esse motivo se sentia pressionado ou autopressionado e com receio de cometer erros. Ele estava insatisfeito com os erros de execução que ele próprio percebia ainda que os outros não percebessem. O próprio Pixinguinha em depoimento informou que tinha receio de que execução à flauta começasse a ser demasiado aquém do que ele era capaz de entregar.¹³³ Esse é um ponto importante porque demonstra uma capacidade de seguir caminhando e se reinventar enquanto músico tocando um instrumento que não estava tão ligado à nossa tradição naquele momento histórico e nem era tão presente no choro brasileiro.

¹³³ Sobre o tema Cabral (2007) nos informa desse temor de Pixinguinha da seguinte forma: “Um dia, cismeí que não tocava mais como queria. Comecei a ter medo. Medo de que notassem os defeitos que eu notava na minha execução. Tempos depois, vi uma imagem de São Francisco de Assis falando aos peixes, que botavam as cabecinhas fora das ondas para ouvir o santo. Pensei: ‘Pixinga, você já tocou num navio e os peixes não botaram a cabecinha de fora. Você precisa aprender mais flauta, Pixinga!’ Parei com medo de ficar doido.” (CABRAL, 2007, p.181).

Mesmo com toda a sua excelência musical e abrangência de sua atuação, Pixinguinha jamais fez muito dinheiro. Já maduro, ainda lutava para pagar as prestações da casa que comprou para morar. E nesse período estava sem um direcionamento musical maior em termos de gravações, de cuidado com o acervo musical, bem como não vislumbrava voos profissionais futuros. Nesse momento o apoio de Benedito Lacerda foi fundamental para a vida profissional de Pixinguinha. Lacerda era conhecido nos meios musicais não somente pela destreza enquanto instrumentista, mas também pela sua capacidade e inteligência quanto aos negócios. Benedito Lacerda era líder do principal conjunto regional daquele momento. Ele tinha proximidade com rádios, gravadoras e edições musicais. E acertou com a Editora Vitale a liberação de uma quantia significativa como adiantamento para a gravação de 25 discos nos quais ele tocava flauta e Pixinguinha tocava saxofone tenor.

Figura 108: Benedito Lacerda e Pixinguinha



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GR6CDW8jp1zRDZw38>

Figura 109: Benedito Lacerda e Pixinguinha



Fonte: <https://images.app.goo.gl/THCrfs2qz3jdj8aB7>

Benedito Lacerda fez o contrato de tal forma que ele seria parceiro de todos os choros que gravassem juntos, ainda que fossem choros que foram compostos apenas por Pixinguinha. Com esse arranjo Pixinguinha também voltaria a fazer arranjos e a lançar discos com a Orquestra Victor Brasileira. Eles gravariam uma série de 34 discos ao final de tudo, tendo o primeiro disco sido gravado em 19 de abril de 1945. Foi um negócio bom para ambos. Com esse dinheiro ele pode ficar em dia com o pagamento das prestações de sua casa. É um momento em que Pixinguinha já tem cerca de 51 anos e ainda não tinha quitado sua casa própria, mesmo sendo o músico mais importante de sua geração.

Talvez o grupo mais significativo do qual Pixinguinha participou no seu derradeiro quarto de século foi do O Pessoal da Velha Guarda¹³⁴. A reunião desses músicos marca uma das características mais fascinantes da vida de Pixinguinha que é a dimensão da amizade. A amizade marcará a sua vida desde os Oito Batutas até sua proximidade com o pessoal da nova geração como é o caso de Hermínio Bello de Carvalho.

Figura 110: O Pessoal da Velha Guarda



Fonte: <https://images.app.goo.gl/mkSrrJuAgU52d2pX7>

Também é importante salientar que na opinião de maestros como Guerra Peixe (CABRAL, 2007) Pixinguinha era um dos grandes orquestradores brasileiros.

Quem botou Pixinguinha nas alturas foi o maestro e compositor Guerra Peixe, numa entrevista concedida em março de 1952, ao jornal *Tempo*, de São Paulo. O repórter pediu ao mestre e formador de tantos músicos brasileiros que citasse os compositores e orquestradores que melhor representavam a tradição musical do Brasil. “Citarei uma figura”, respondeu Guerra Peixe, personagem, aliás, não muito pródigo em elogios,

¹³⁴ Não deixa de remeter ao fato de que posteriormente surgiria a Jovem Guarda nos anos 60.

“que, por si só, representa três classes de intérpretes: o orquestrador, o instrumentista e o compositor, segundo a ordem de influência de suas atividades. Refiro-me a Pixinguinha. Realmente, esse artista deve ser encarado como um ponto de partida a ser seguido pelos orquestradores brasileiros. Seus trabalhos nessa especialidade ainda quando realizados com orquestra de jazz, deixam transparecer valores típicos de nossa música popular, seja em harmonia, contraponto, ritmo e feição regional. Tanto assim que apesar do menosprezo daqueles tais modernistas, que o acham passadista, Pixinguinha é considerado, e com muita razão, p único orquestrador que dá força regional à nossa música. Por outor lado, tocando saxofone com o excelente conjunto de Benedito Lacerda, ele demonstra a maneira pela qual se pode transportar para esse instrumento elementos de expressão popular nacional” (CABRAL, 2007, p.190).

Já para Radamés Gnattali (CABRAL, 2007), que era grande admirador e amigo de Pixinguinha, que via nele um grande músico e compositor, mas não o via como um grande orquestrador, conforme o diria em entrevista ao Pasquim em 1977. Para Gnattali, Pixinguinha - ao contrário do que pensava Villa-Lobos - não era bom orquestrador, ele considerava que ele vinha da música sinfônica e Pixinguinha da música de banda, portanto seu leque não seria tão vasto. Não deixa de ser curioso esse posicionamento de Radamés Gnattali.

Figura 111: Hermínio Bello de Carvalho



Fonte: <https://images.app.goo.gl/H9mMrtae9t4pXmCz8>

Figura 112: Heitor Villa-Lobos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/mY6rxaw9TPSHaxtS8>

Ainda segundo Cabral (2007), outro músico respeitado que era compositor e professor da Escola Nacional de Música, Brasília Itiberê, publicou uma entrevista imaginária elogiando Pixinguinha, e a transcrevemos abaixo, dada a sua contundente afirmação do talento de Pixinguinha. Segundo Sergio Cabral (2007) Brasília Itiberê publicou essa entrevista imaginária em 1961 nos seguintes termos:

JOVEM – Pode me dizer quais foram os seus professores de contraponto e polifonia?

EU – João Sebastião Bach e Pixinguinha. Afora umas lições particulares com o padre Vitória, o abade compositor mais paisano do mundo. (O moço encaixou bem o golpe, gostou da resposta e eu readquiri a certeza de que o primeiro round era meu.)

JOVEM – Pixinguinha contrapontista? O senhor não acha que há um bocado de exagero atribuir a um músico popular qualidade de mestre do contraponto?

EU – Aí é que está o seu engano. Pixinguinha não é um músico popular, na acepção rigorosa do vocábulo. Ele é, como Nazaré, uma espécie de elo ou de transição entre a música popular e a música chamada erudita. Tendo nascido e vivido sempre aqui, no Rio, representa a culminância da música popular carioca. Sua arte é a cristalização da beleza pura, inteiramente impermeável às más influências nacionais ou estrangeiras. Não se enquadrando no âmbito da música erudita, atinge momentos geniais de transcendência ou de transfiguração folclórica. Com um vigor e uma marca inconfundíveis de autenticidade racial...

JOVEM – Portanto, um renovador total...

EU – Não, Pixinguinha não é um inovador absoluto. Provém diretamente da velha e boa linguagem dos chorões do começo do século: Calado, Viriato (*Brasília se enganou: nem Joaquim Antônio Calado Júnior nem Viriato Figueira da Silva são do século XX. Ambos morreram jovens no século anterior*), Anacleto e outros. Difere deles apenas na qualidade do talento ou, antes, no ponto de genialidade que ilumina toda a sua criação musical, desde a inventiva melódica até os processos técnicos que utiliza: imitações, progressões, simples contraponto, até polifonia. Isso é consequência de uma formação musical em ambiente propício, onde todos eram músicos, os pais, os irmãos e os inúmeros amigos que se reuniam para tocar em conjunto. Quase diria conjunto de câmara, não fosse o caráter de improvisado de choro, que, como o jazz, é uma eterna improvisação.

JOVEM – Mas como se explica a riqueza do seu contraponto?

EU – Bem, o grande contraponto surgiu na música de Pixinguinha de maneira curiosa. Não sei por quê, houve um momento de sua vida em que resolveu trocar a flauta pelo saxofone. Então, a necessidade, ou melhor, o prazer de

improvisar, acompanhando os instrumentistas solistas, impeliu-o a aperfeiçoar e a requintar o contraponto. A nossa musicologia não cogitou ainda de estudar esse contraponto, nem ao menos, que eu saiba, já se fez menção à sua existência. Pois, a meu ver, do ponto de vista técnico, ele é um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira.

JOVEM – Então, ele acaba sendo um inovador.

EU - Não digo que seja uma característica exclusivamente sua. Esse contraponto sempre existiu nos instrumentos acompanhadores da orquestra popular: violão, bombardino, oficlíde. Mas de forma incipiente, restrito a meia dúzia de fórmulas e constâncias melódicas que são repetidas com habilidade. Com Pixinguinha, esse contraponto assume feição surpreendente de coisa elaborada e construída, desmentindo tudo o que se sabe a respeito da criação popular inteiramente de técnica e de senso construtivo.

JOVEM – E daí O senhor vai concluir que Pixinguinha conhece a técnica do contraponto?

EU – Claro que conhece, duma maneira milagrosa, divinatória, autodidata. Ele ignora as regras e aplica a técnica com perfeição. Isso é paradoxal. Mas, no Brasil, o negócio é assim: o que é grande é paradoxal. Está bem?

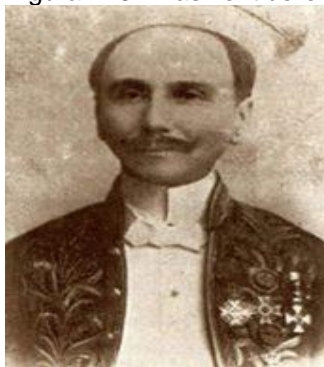
JOVEM – Confesso que estou um pouco desorientado.

EU – Vou lhe deixar tomar fôlego para explicar esse mistério. O contraponto de Pixinguinha é maleável, flexível e, ao mesmo tempo, quase matemático. Ajusta-se à melodia principal não como um corpo estranho – o que acontece a muito compositor de renome – mas como voz autônoma de altíssima beleza.

JOVEM – Tudo isso é fabuloso.

EU – Mas eu vou fazer-lhe uma confissão. Só agora começo a perceber uma coisa calamitosa, o mal que tenho feito à música popular brasileira, desvendando o tesouro inesgotável de sua beleza à voracidade dos homens. Pois não tenha dúvida. A arte erudita vive e nutre-se de pilhagens, e se abastece e suga a seiva de nosso populário. Vosmecê é muito moço e ainda não percebeu a grande vítima que é a arte popular. Os homens prestam-lhe homenagens, para abafar-lhe a carteira.

Figura 113: Brasília Itiberê



Fonte: <https://images.app.goo.gl/kjmLLsNCe6SzMZHp7>

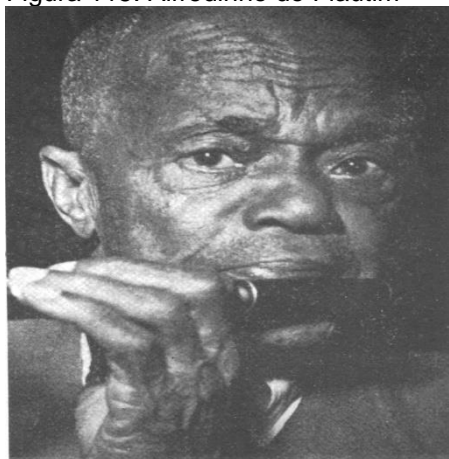
No IV Centenário de São Paulo, Almirante incluiu nas comemorações o I Festival da Velha Guarda, no qual estiveram presentes muitos músicos mais antigos, Pixinguinha como o maior deles. Lá estavam músicos do porte de Donga, João da Baiana, Alfredinho do Flautim, Canina, Patrício Teixeira, Bide da Flauta, Léo Viana, Bororó, Benedito Lacerda entre outros. O I Festival da Velha Guarda foi em 1954 (CABRAL, 2007).

Figura 114: João da Baiana



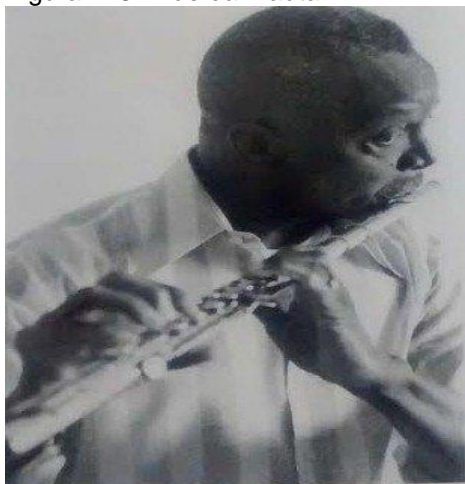
Fonte: <https://images.app.goo.gl/quowv371bPrxJGh6>

Figura 115: Alfredinho do Flautim



Fonte: <http://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/28>

Figura 116: Bide da Flauta



Fonte: <https://images.app.goo.gl/tkj4K1sZURmCBGPs7>

Figura 117: Léo Vianna ou Vida (irmão de Pixinguinha)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/DissFZVNHTdjaUwH6>

Figura 119: Bororó (Alberto de Castro Simoens da Silva)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/XvcmDx1WM1daoR8T7>

Muitos jornalistas daquela época se surpreenderam com o sucesso do evento, pois não imaginavam que um repertório repleto de sambas-canções e músicas aboleradas faria tamanho sucesso. E um aspecto que chama a atenção no relato de Sergio Cabral (2007) está no fato de que os músicos mais antigos não reclamavam da invasão de outros estilos de música e da predominância das músicas da juventude. Donga chegaria a dizer, em entrevista, que continuava a trabalhar em sua música e seu violão e que não havia de modo algum silêncio da parte dos músicos mais antigos, e que todos estavam trabalhando, tocando e compondo. Ele compreendia que havia uma pluralidade muito grande de estilos no mercado musical e que diante daquela pluralidade os artigos mais antigos ficariam menos vistos e os mais novos teriam mais destaque, o que era natural.

Mal comparando, o que Donga queria dizer é que faz sentido que Bruno Mars ou Ed Sheeran façam mais sucesso do que Frank Sinatra ou Tom Jobim em 2019. Ele também reconhecia que no meio de todos aqueles jovens artistas havia muitos que tinham valor, e que com o passar do tempo haveria um natural depuração entre os músicos mais passageiros e aqueles que de fato permaneceriam mais tempo na cena musical dado o seu valoroso talento. Donga ainda fazia uma consideração acerca do fato de que Ary Barroso se incomodava bastante com a invasão de outros estilos musicais que não o agradavam; Donga não tinha a mesma chateação de Barroso, e ainda fazia questão de dizer que Ary Barroso mesmo com tamanho sucesso, sendo em sua época o compositor brasileiro mais reconhecido mundialmente, ainda assim ficava chateado com a invasão de estilos que não eram os mais tradicionais em nossa música.

Figura 119: Ary Barroso



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YkcZQQ2eznX53thT6>

Donga, nessa entrevista mencionada por Sergio Cabral (2007), também faz uma consideração a respeito das músicas de carnaval, ele considera que já não faz mais música de carnaval porque já teria passado a época em que faria sentido fazer canções tais. Pois, a música de carnaval seria uma fase na vida das pessoas, quando o carnaval ainda as entusiasma, quando este se faz sentir no sangue. Donga reflete que depois de 50 anos essas questões não interessariam mais, não estariam mais em conexão com a inspiração dos músicos. Para ele essas canções estariam mais reservadas aos que têm vinte anos de idade. Ele àquela altura da vida preferia ver os outros desfilarem, pois considerava que todos mereciam brilhar, sendo todos filhos de Deus (CABRAL,

2007). Essas palavras do grande amigo de Pixinguinha são interessantes porque demonstram um pensamento que certamente também está próximo de Pixinguinha e revelam uma temperança e tranquilidade que é bastante louvável e admirável.

Em 1955 O Pessoal da Velha Guarda ainda participariam como atração principal do show *O Samba nasce do Coração*¹³⁵, o que mais um tijolo na construção da marca da presença do coração na história da música brasileira.

Ainda, pensando naquela relação casa-rua¹³⁶, de certo modo uma das maiores homenagens que um brasileiro pode receber e virar nome de rua, e isso acaba acontecendo com Pixinguinha que em 1956 teve seu nome colocado numa rua do Rio de Janeiro, evento que foi festejado quando da inauguração da placa com o novo nome da rua, tendo a presença do prefeito da época, entre outras personalidades.

Também nesta mesma época ocorre uma história famosa que demonstra o quanto a pessoa marca a sociedade brasileira, a pessoa em si, com seu nome, sua história, seus significados. Pixinguinha voltava para casa já tarde da noite quando foi abordado por alguns homens que anunciaram um assalto, e Pixinguinha passou seus pertences aos homens quando um deles se deu conta de que se tratava de Pixinguinha. Imediatamente falou para seus colegas devolverem as coisas de Pixinguinha e pediu desculpas em seguida. Pixinguinha os convidou para tomar uma cerveja e comer um pedaço de carne em sua casa, e ficaram conversando e bebendo até o amanhecer. Esse caso nos dá uma medida dos papéis em uma sociedade atravessada pelas pessoas muito mais do que pelos indivíduos, aspecto ainda mais forte nos anos 50 do que nos dias atuais, mas ainda fortemente presentes hodiernamente.

¹³⁵ Nos últimos anos de vida Pixinguinha começou a sofrer de problemas cardíacos, chegando a trocar a cachaça pelo uísque e reduzindo o consumo de bebida, chegando a zerá-lo após a morte de sua mulher. Não por acaso o último capítulo da biografia de Pixinguinha escrita por Sergio Cabral (2007) se chama “Haja Coração”. Também há uma dicção de Pixinguinha que nos mostra como o comezinho da vida cotidiana pode se impor diante do desconhecido, do mistério da vida. Pixinguinha chegou a ser internado, certa feita, por problemas cardíacos; diante da possibilidade da morte, Pixinguinha comentava que não temia morrer, que tinha mais medo da dor que antecede a morte, mas que pensava mesmo era em comer um bom prato de feijão com carne seca (CABRAL, 2007). Essa declaração de Pixinguinha revela de modo imenso a brasilidade e a cordialidade, também no sentido de que somos aquilo que comemos não somente no aspecto nutricional, mas também no aspecto cultural.

¹³⁶ E ainda utilizando Pixinguinha como exemplo para ver aspectos sociológicos brasileiros, vemos também em seu nome, ou melhor, em seu apelido no diminutivo como também um dos aspectos marcantes da cordialidade.

Também vale ressaltar a maneira como Pixinguinha¹³⁷ morreu, numa confluência de coisas brasileiras, a saber, o compadrio, a religião e o carnaval. Pixinguinha foi convidado para ser padrinho de um menino filho de um amigo seu. Ele foi à igreja, e já no início do batizado Pixinguinha se sentiu mal e faleceu na própria igreja em 17 de fevereiro de 1973. Neste mesmo dia a banda de Ipanema iniciava seu desfile que acontecia todos os anos desde 1965.

E a banda de Ipanema percorreu a Rua prudente de Moraes com um entusiasmo que parecia uma reação à chuva. Por uma misteriosa associação de ideias, o temporal era recebido como se fosse mais uma tentativa da ditadura militar de impedir a alegria do povo. E todos cantavam e dançavam com energia suficiente para vencê-la, o que, de fato, ocorria naquele momento do desfile. Mas, quando a banda dobrou a esquina onde se ergue a igreja de Nossa Senhora da Paz a notícia correu rapidamente: Pixinguinha está morto dentro do templo. A banda se desfez imediatamente, com a fragilidade de uma folha de jornal submetida ao temporal (CABRAL, 2007, p.232-233).

O legado de Pixinguinha é imenso. Tão imenso que de tão grande não o percebemos. É como se a nossa própria condição de brasilidade estivesse impregnada por alguma melodia de Pixinguinha. Ao ligar o rádio e ouvir o nosso cancionero, qualquer que seja ele, da Axé Music à música sertaneja vamos acabar nos deparando com a influência de Pixinguinha. Na Axé Music bastaria perceber que ao fundo dessa linha musical está o carnaval, e o carnaval foi marcado e demarcado pelas composições e pelos arranjos de Pixinguinha que compôs o cenário musical carnavalesco lá nas primeiras décadas do século XX.

Se pensarmos na música sertaneja ela também estará marcada pela influência de Pixinguinha e seus contemporâneos dos Oito Batutas, basta ver que uma das formações dos Oito Batutas tinha a presença de João Pernambuco no violão. Pixinguinha também tocou com João Pernambuco n'O Grupo Caxangá nos idos de 1914. Sendo João Pernambuco autor de músicas como "Luar do

¹³⁷ Em uma pesquisa pelo nome "Pixinguinha" na Biblioteca de Teses e Dissertações do Ministério da Tecnologia aparecem dez ocorrências diretas para essa pesquisa. Dessas, oito eram dissertações e duas teses. É surpreendente que haja um número tão baixo de pesquisas diretas com referência a um músico tão fenomenal. À guisa de comparação, Tom Jobim, na mesma plataforma de pesquisas aparece em 13 ocorrências para seu nome entre aspas. O que também nos parece um número baixo. Já Caetano Veloso aparece em 24 ocorrências para seu nome na mesma base de dados.

Sertão”¹³⁸ um clássico da música brasileira de coloração bastante regional e sertaneja. Consta que em entrevista no Museu da Imagem e do Som Pixinguinha teria dito que João Pernambuco já tinha composto a música antes de Catulo da Paixão Cearense colocar a letra (NASSIF, 2003). Devemos notar que João Pernambuco é autor de uma das mais belas e perenes composições da música brasileira: “Sons de Carrilhões”¹³⁹. Apenas por essa canção já é possível ter a medida do compositor que ele foi. E é nessa aventura que o jovem Pixinguinha ao lado de Donga, entre outros músicos, conviveriam com os pioneiros da “moderna” música brasileira (do início do século XX) e os consolidadores da música brasileira contemporânea (os músicos consagrados do final dos anos 50 e início dos anos 60). Ou seja, é como se Pixinguinha tivesse pegado o bastão com João Pernambuco e o tivesse passado para Tom Jobim. Sendo tão grande, ou maior, quanto seu antecessor e seu sucessor. Pixinguinha até nisso é único.

Figura 120: João Pernambuco



Fonte: <https://images.app.goo.gl/CBh54ytfmxSo614B6>

¹³⁸ “Luar do Sertão” ainda é uma canção bastante presente e marcante entre nós, tanto que Nelson Faria e Sergio Nacif a interpretam para o canal Um café lá em casa: https://www.youtube.com/watch?v=u55-Zuul8Gw&ab_channel=UMCAF%C3%89L%C3%81EMCASA

¹³⁹ A beleza de “Sons de Carrilhões” é ainda hoje assombrosa, emociona que uma obra tão magistral tenha sido composta entre nós e já há tanto tempo, praticamente inigualável. Segue no link a execução da canção por Yamandu Costa e Rogério Caetano: https://www.youtube.com/watch?v=8Rt_ScwUQF0&ab_channel=YamanduCosta

Figura 121: Catulo da Paixão Cearense



Fonte: <https://images.app.goo.gl/zROpV2b4LYPdQR8EA>

Figura 122: Tom Jobim



Fonte: <https://images.app.goo.gl/TFxfSuFiup2bdDus7>

3.3 DORIVAL CAYMMI¹⁴⁰

Dorival Caymmi, a partir da Bahia, posteriormente no Rio de Janeiro, deu contribuição imensa à música brasileira. Suas canções já contêm grande frescor e modernidade, não por acaso, serão gravadas por João Gilberto, seu melhor

¹⁴⁰ Dorival Caymmi (1914-2008) músico e compositor, dos mais destacados da história da música brasileira. Caymmi compôs uma das obras mais vigorosas e inigualáveis da história da nossa música, em sua longa carreira fez poucas composições, entretanto a maioria delas de grande qualidade e relevo. Recomendamos fortemente o show aula de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski sobre as canções praieiras de Dorival Caymmi: <https://www.youtube.com/watch?v=W8WctNK5Qhs> . Também vale conferir Chico Buarque e Dorival Caymmi cantando “Maricotinha”, em 1993: <https://www.youtube.com/watch?v=i24kseCONIq> . Assim como recomendamos esses documentários sobre Caymmi, *O que é que a Bahia tem?*; *Dorival Caymmi – 100 anos, Caminhos da Reportagem*; *Um certo Dorival Caymmi*: <https://www.youtube.com/watch?v=IJajlEuVnqA>; <https://www.youtube.com/watch?v=UodveZyNOSg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=3etVVLKf1m4>. Recomendamos também as conferências de Stella Caymmi sobre Dorival Caymmi: <https://www.youtube.com/watch?v=TH3hbNo-wEA> ; <https://www.youtube.com/watch?v=eZCzXpsveIE> . Segue também o MPB Especial de 1972 com Dorival Caymmi: <https://www.youtube.com/watch?v=rhJKQ8JC-ys> . Também recomendamos a biografia de Stella Caymmi (2001), *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. João Gilberto cantando “Doralice” e o “Samba da minha terra”: <https://www.youtube.com/watch?v=H-ZrrNfaEkU> ; <https://www.youtube.com/watch?v=V9deMsQTx-4> . Também gostaríamos de exemplificar como uma das grandes canções de Caymmi a antológica “Morena do mar” que para nós é a maior canção dele: <https://www.youtube.com/watch?v=-VrDiuVUcTg>

intérprete. Tom Jobim dirá, futuramente, da importância de Caymmi para os compositores de sua geração.

Segundo Jorge Amado (CAYMMI, 2001), dado que Dorival Caymmi era descendente de portugueses, italianos e africanos, tendo nascido na Bahia, à beira do mar, tinha ele consigo todas as características que compuseram o Brasil. A mesma mestiçagem formadora do Brasil e da Bahia também estava em Dorival Caymmi, e essa característica seria uma das principais linhas mestras da cultura do país. Ainda com Jorge Amado (CAYMMI, 2001), Dorival Caymmi seria o intérprete da vida do povo, do cotidiano popular, o bardo que cantava as graças, os dramas, os mistérios da terra e do povo baiano.

Vale mencionar que Dorival Caymmi seria influenciado por pelos músicos da Época de Ouro da música brasileira. Caymmi ouvia e tentava imitar e tocar Mario Reis, Francisco Alves, Sylvio Caldas, Carmen e Aurora Miranda entre outros como Noel Rosa, Ismael Silva, Orestes Barbosa e Braguinha (CAYMMI, 2001).

Figura 121: Aurora Miranda



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YvbP682cYvEh1oKm6>

Figura 122: Carmen Miranda



Fonte: <https://images.app.goo.gl/jxanpnz5eMDM7VUz5>

Caymmi começou a tocar usando um violão de seu pai, Durval, que começou a estranhar as harmonias pelas quais optava o filho aprendiz, pois diante dos métodos musicais de violão aquelas opções que Caymmi fazia eram diferentes das recomendadas pelos métodos. Justamente por seu autodidatismo e intuição Caymmi enveredaria por eleger notas em nona e sétima, que viriam a ser muito comuns na época da bossa nova.

Mas o pai seguiria estranhando o modo de seu caçula tocar. “Acontece que eu preferia sempre a harmonia alterada, porque descobri, depois que fiz muita coisa de orelhada, que a harmonia realmente pode ser exótica, com as sétimas, as nonas, a inversão de acordes. Deve ser instintivo, porque desde pequeno acho que o som deve ter outra beleza, além do acorde perfeito. Foi assim que tive sorte na música. Papai dizia que não estava certo, porque o meu arpejo, a maneira que eu puxava as cordas de uma raspada só, com um dedo, o que tecnicamente era considerado errado. Mas, nesse sistema, embora errado, consegui tirar os acordes que sentia instintivamente” – explica Dorival (CAYMMI, 2001, p. 58).

Caymmi chega a dizer que Salvador era uma cidade com vocação para a festa, para o carnaval com suas ruas boas de andar, como fazia durante sua infância e adolescência (CAYMMI, 2001). Segundo ele toda a população de algum modo se ligava à festa; o carnaval era um grande encontro popular que atravessava toda a sociedade, desde os mais pobres aos mais afortunados.

Segundo Stella Caymmi (2001), biógrafa de Dorival Caymmi, no ano de 1928 a sambistas do Rio de Janeiro, do Estácio de Sá, fundaram a primeira Escola de Samba carioca, a Deixa Falar, a qual tinha gosto pelas fantasias de baianas desde seus primeiros anos de existência.

Para Tatit (2012) Dorival Caymmi está para Ary Barroso ou Lupicínio Rodrigues tal qual a música “Preciso aprender a só ser” está para “Preciso aprender a ser só”. Caymmi seria o lado zen da música. Ele perpassa, registra os fenômenos sem realizar interferência nos movimentos da vida, bem como sem padecer por expectativas acerca do alheio.

Figura 123: Lupicínio Rodrigues



Fonte: <https://images.app.goo.gl/gf46hvcjV92uAPnq5>

Para Tatit (2012) quando Caymmi fala acerca de paixão e dos estados de espírito que ela provoca, sendo que o compositor nunca se despedaça nos tensionamentos da carência. Caymmi tem cuidado e delicadeza com o sentimento, de modo a preservar o amálgama da natureza com aquele. Os sentimentos que possuem fortes marcas culturais tais como o ciúme, a vingança a frustração, o desprezo não fazem parte do repertório de Dorival Caymmi.

Caymmi se apodera das emoções que surgem de maneira natural em todas as idades, em todas as épocas e circunstâncias. Ele busca as emoções humanas essenciais, desprovidas de vícios, as mais ancestrais e que são comuns, em alguma medida, a todos. Para Tatit (2012), esse gesto de Caymmi pode anulá-lo enquanto compositor, na medida em que certas canções suas aparentam uma espécie de eternidade, como se pairassem por todo o sempre, a exemplo de “Peguei um Ita no norte”, “Só louco”, “Acalanto”. O próprio Caymmi

teria já declarado que a perfeição à qual gostaria de chegar se pudesse seria compor algo como “Ciranda cirandinha”, que considerava uma música perfeita (TATIT, 2012).

Segundo Tatit (2012), Caymmi ao se debruçar sobre a Bahia em suas canções, e tocar nos temas da baiana, do samba, do mar, do pescador o faz com bastante força temática, mantendo um ritmo grávido de grande originalidade bem como trazendo consigo muito estímulo que vai desaguar no corpo.

A música de Caymmi não só fala do corpo, ela fala ao corpo, chega nele, provoca-o, convoca-o, sem desmerecer o espírito, ele atravessa essas duas esferas; é o que se pode ver em canções como “Rosa Morena”, “Vestido de bolero”, “Samba da minha terra”, “Vatapá” que são canções mais presentes para o corpo. E as canções que podemos dizer que toca mais o espírito são, por exemplo, “Morena do Mar”, “É doce morrer no mar”, “Nem eu”, “Suíte dos pescadores”.

Caymmi não tinha formação musical formal, por assim dizer, desse modo inventou determinadas batidas e modos de tocar o violão muito próprios ao seu estilo pessoal, de maneira a acompanhar as suas canções (TATIT, 2012). Compunha concomitantemente música, ritmo, letra, melodia, harmonia; mas, o fazia sem maior pressa de terminar. Suas letras eram icônicas, suas melodias rodeavam a tônica e o violão esboçava o arranjo definitivo. Cada parte de suas canções já eram como uma obra pronta, ou o esboço dela. Muitas de suas canções possuem duas partes que formam um conjunto fortíssimo (“Samba da minha terra”, “Oração de Mãe Menininha”), já outras tantas deixam entrever as costuras de maneira mais exposta (“João Valentão”, “O Mar”, “Suíte dos pescadores”) expressando situações diferentes.

Dorival Caymmi ingressaria na carreira musical em fins dos anos de 1930 com uma canção temática, a saber, “O que é que a baiana tem”. Para Tatit (2012), esta é uma canção bastante perfeita, tanto por ser fortemente autêntica, bem como, e sobretudo, pelos temas que acabam se revezando, das melodias que se fundem nos motivos que se repetem a dialogar com o que se passa na canção.

“O que é que a baiana tem?” foi uma canção que caiu como uma luva para a grande cantora Carmem Miranda. A canção estouraria e revelaria o compositor abrindo-lhe as portas do sucesso para que ele pudesse se apresentar ao país e

ao mundo. Caymmi então pode dar vazão a tantas outras composições que acabariam marcando época com a presença da paixão sem maiores tensões, cadenciadas por melodias cíclicas que expressam a continuidade da vida, espelho dela (TATIT, 2012).

Em “O Cancionista”, Luiz Tatit (2012) faz uma análise da canção “João Valentão”, e vamos apresentar a visão dele acerca dessa canção.

João Valentão

João Valentão é brigão
Pra dar bofetão
Não presta atenção e nem pensa na vida
A todos João intimida
Faz coisas que até Deus duvida
Mas tem seu momento na vida
É quando o sol vai quebrando
Lá pro fim do mundo pra noite chegar
É quando se ouve mais forte
O ronco das ondas na beira do mar
É quando o cansaço da vida da vida
Obriga João se sentar
É quando a morena se encolhe
Se chega pro lado querendo agradar
Se a noite é de lua
A vontade é contar mentira
É se espreguiçar
Deitar na areia da praia
Que acaba onde a vista não pode alcançar
E assim adormece esse homem
Que nunca precisa dormir pra sonhar
Porque não há sonho mais lindo do que sua terra.

Uma canção mítica a retratar o descanso do herói. A melodia, segundo Tatit (2012) vai desenhando as atitudes do personagem central da canção, sobretudo na primeira parte da canção. Já na segunda parte tanto na letra quanto na melodia há uma queda, uma diminuição da exposição da letra e melodia, há uma certa contenção que acompanha o desaparecimento da ação. O que vai par em par com o que está se passando na canção quando de uma reflexão maior do personagem acerca do “seu momento na vida”; calcado na alavanca da expressão marcadora do tempo “é quando”, de certo modo a canção “João Valentão” consegue passar uma transcendência do tempo quando dessa segunda parte, quase que de certo modo como uma bachiana. Se na primeira parte havia uma ligação mais a atuações do personagem principal, nesta

segunda parte há uma ênfase mais reflexiva e próxima da condição humana e de aspectos intangíveis que tocam profundamente o personagem da canção. “(...)a melodia se desenvolve sob a modalidade do /ser/, abrandando os estímulos somáticos da pulsação e dos acentos, desacelerando o ritmo e mantendo uma reiteração suave, sem arestas que desliza sobre os acordes” (TATIT, 2012, p. 108).

Em verdade, diz Tatit (2012), configura-se na parte primeira da canção somente uma abertura para encaminhar-se a segunda parte, então podemos admitir que é uma canção que se foca no momento seguinte às questões narradas. Há uma cumplicidade entre o modo de ser da pessoa e sua terra, no caso em particular da canção. Uma situação íntima, contemplativa, uma união desmedida entre o personagem e sua terra. É sem sombra de dúvidas uma louvação à Bahia¹⁴¹.

João Valentão seria em alguma medida ligado à natureza, à vida mesma; uma pessoa que se move como o dia, como as águas do mar, como a tarde que cai, ou a chuva que acontece, como as forças da natureza. É alguém integrado ao cenário no qual está e vive. Segundo Tatit (2012) João não agiria por um dado determinado, por um cálculo anterior de cada gesto, não, para ele João se move ao acaso, por impulso, parando quando o cansaço chega. Ele vive de sua lida, do trabalho do mar, convive bem com sua morena, conta mentiras à luz da lua, dorme quando à chegada do sono; sua calma e sua fúria é a mesma do mar.

Tatit (2012) sustenta que a nota que segura a canção, de início, tem uma boa cotação figurativa. Há uma abertura que surpreende em apresentar o personagem de maneira quase brusca, “João Valentão é brigão e pra dar bofetão nem pensa na vida...”, de maneira que a nota vai sustentando essa apresentação desprovida de variação melódica, como uma espécie de palco sonoro desta apresentação. Tatit (2012) traz à lembrança que o mesmo aconteceria com os Beatles em “Sgt. Peper’s Lonely Hearts Club Band, quando em toda a parte do início da canção há uma frequência aguda que seve ao mesmo escopo que temos nesta canção de Caymmi.

¹⁴¹ No dvd *Brasileirinho*, de Maria Bethânia, Nana Caymmi faz uma participação especial cantando justamente “João Valentão”, e ao final da sua interpretação, ao dizer “(...) porque não há sonho mais lindo do que sua terra, não há” e canta isso apontando para Maria Bethânia em um gesto que tem total acoplamento com a canção e sintonia com a dicção caymmiana.

De resto, mais duas peculiaridades singularizam esse trecho inicial:

A exclusividade do recorte textual. O compositor cristaliza a relação da melodia com o texto, vetando outras versões linguísticas e mesmo a repetição do trecho cuja função específica é introduzir;

A exclusividade do encadeamento harmônico. Apesar de inserida na tonalidade geral da canção, a progressão dos acordes difere de tudo o que vem a seguir. A dinâmica de mudança é bem mais acelerada, passando por sete acordes enquanto a voz permanece na mesma nota. Como se houvesse sete perspectivas para se enxergar o mesmo fato. O mesmo protagonista atuando em diversos cenários. E um cenário ligado ao outro pela descendência cromática de uma das notas dos acordes de LÁ, SOL, FÁ#, FÁ, MI, RÉ# e RÉ, sobre os acordes de LÁM, LÁ7, RÉM, RÉm, LÁM, RÉ#º, Sim. Tão progressão contribui para o efeito de ação impetuosa contida na conformação da personagem (TATIT, 2012, p. 110-111).

Aparece no início da canção um motivo que se desenha ao fim do primeiro segmento e que tem dupla função que visa uma saída do ponto em que está e a anúncio do ponto seguinte. Mais à frente tem-se o motivo cancional desenhado na figuração do personagem, tematizado com a musicalidade operando de maneira a transparecer essa cumplicidade entre o que é cantado e o que soa.

O primeiro segmento da canção de uma maneira como elencou Tatit (2012) para ilustrar seus argumentos:

João Valentão é brigão
Pra dar bofetão
Não presta atenção e nem pensa na vida

O segundo segmento da canção:

A todos João intimida
Faz coisas que até Deus duvida
Mas tem seu momento na vida

O terceiro segmento da canção:

É quando o sol vai quebrando
Lá pro fim do mundo pra noite chegar

O quarto segmento da canção:

É quando se ouve mais forte
O ronco das ondas na beira do mar

O quinto segmento da canção:

É quando o cansaço da lida da vida
Obriga João se sentar

O sexto segmento da canção:

É quando a morena se encolhe
Se chega pro lado querendo agradar

Tatit (2012) observa de maneira bastante feliz que em um plano menos destacado há um processo de figuração que enumera; tal ocorre porque a canção pode ser tida também como um inventário dos atributos que vão sendo elencados pelo intérprete da canção e podem ser vistos do seguinte modo:

1. Recorrentemente os acentos concomitantes em “ão” logo no início da canção;
2. Motivos recorrentes que se expandem no campo do tecido da canção na segunda parte da mesma;
3. Desenvolvimento temático reiterado em os pontos da canção a partir do terceiro segmento;

O discurso enumerativo que jaz na canção é da mesma fonte que reconhece “João” como representante fidedigno de sua terra. Tem-se então “o único valor que permanece quando da total mudança de caráter do segundo para o terceiro segmento, mudança que se realiza sob o *rallentare* do último fragmento da abertura” (TATIT, 2012, p. 112).

A partir de “é quando...” há uma mudança, um tratamento melódico delicado e parte para uma maneira descritiva de abordar a temática conduzida. Não se vê grandes tensões melódicas como em outras músicas de outros

compositores, basta ver a aflição que há em “Luiza”, de Tom Jobim, por exemplo, ao marcar a questão da disjunção afetiva, no dizer de Tatit (2012). Nesta canção em tela, de Caymmi, não há qualquer questão de disjunção afetiva, portanto a melodia também vem suave, sem precisar tratar de maiores problemas afetivos tão comuns em nosso cancioneiro. “O texto retrata um herói completamente integrado em seu meio, como se fizesse parte da própria natureza. A conjunção, veiculando conteúdos eufóricos, manifesta-se em paixão relaxada com tensões melódicas brandas(...)” (TATIT, 2012, p. 112-113).

O que marca “João Valentão” é a vida plena, que vive essa vida, sem sombra de dúvida um homem cordial e de certo modo também o além-do-homem. A canção tem um relato repleto de serenidade que diz que João é suficiente de tudo que precisa. “A única tensão experimentada é a tensão harmônica de fundo que assegura a continuidade do relato, cuja tendência natural seria parar” (TATIT, 2012, p. 113). Qual o papel da harmonia nessa canção? São dois, um ligado à passionalidade e o outro à figuração. Quanto ao aspecto passional a harmonia tenta perenizar a melodia relaxando-a como quem indica uma conjunção de alegria, um encadear-se cíclico no qual as dominantes não deixam findar. Quanto ao aspecto figurativo, ele se dá pois reforça o atuar dos tonemas ascendentes, os quais sustentam o processar cíclico da canção.

A cadeia de tonemas ascendentes, dão continuidade aos segmentos da parte segunda opositivamente à descendência do último segmento, dando mostras de um projeto entoativo ligado à instancia de reconhecimento de João como herói (TATIT, 2012).

Para Tatit (2012) após o terceiro segmento a canção adota uma melodia mais linear com pouca variabilidade, então as sílabas tônicas vão marcar igual frequência. Esta linearidade vai obedecer a dois níveis que correspondem ao começo e ao fim do segmento. Mais à frente a linearidade melódica vai apresentar uma oscilação “com intervalos de um ou dois semitons delimitando uma faixa entoativa cujo valor figurativo já examinamos (em *Três Apitos* e *Serra da Boa Esperança*). Essa maneira de tratar o perfil melódico indica a instabilidade da entoação (...)” (TATIT, 2012, p. 115). Essa entoação acompanha a fala, ainda quando se tem a intenção de não modificar a frequência.

A reprodução de idêntico caminho melódico nos segmentos, mudando apenas a altura, faz caracterizar uma enumeração entoativa, que se reforça, na

primeira parte da letra, quando se repete a expressão “É quando...” (TATIT, 2012).

O aumento gradativo da frequência, do segmento 3 ao 5, seguido de um declínio no sexto segmento, perfaz a variação enfática que regula a curva entoativa. Sabe-se que, para quebrar a monotonia do discurso oral, as entoações como que gesticulam sobre as frases, mantendo presa a atenção durante as elevações e dando sinais conclusivos nas descendências. Como a poção, nesta composição, e pela linearidade do canto, o segmento integral vai sendo pronunciado em região cada vez mais aguda, até que descende, em gesto de finalização, no último segmento (em 6, a harmonia engata o final ao reinício da segunda parte; em 6', p. 117, o acorde de tônica reforça a descendência conclusiva) (TATIT, 2012, p. 115).

Então a vinculação das elevações segmentais a um projeto entoativo possibilita desassociar automaticamente a inflexão aguda da tensão passional. No que se refere aos textos que tratam da separação do objeto de desejo, o tipo de tensão de paixão que se ocasiona a partir do sentimento da perda, da falta, da ausência que soa belo nas emissões mais agudas que são feitas pelas pregas vocais quando tensionadas. O texto ao retratar um estado de conjunção, em proximidade amorosa, assim com os valores e efeitos da alegria da paixão, não aparenta, em geral, com um quadro de tensão que explique a complementação melódica. Ao oposto, a melodia expressa a letra plena evitando assim manobras tensas que poderiam omitir essa condição (TATIT, 2012).

Uma coisa, então, é a modalização do /ser/ que faz com que a melodia esteja capaz de veicular estados de paixão. A desaceleração do andamento através do aumento das durações vocálicas na região mediana ou grave, bem como a valorização das pausas, a retirada dos estímulos físicos contundentes advindos dos ataques rítmicos etc., são características da modalidade do /ser/ e do estar passional que não necessariamente é tensivo. Outra coisa se configura no estado passional de tensão que quase sempre traz consigo a marca da disjunção ou separação. Utiliza-se do recurso melódico que é a ampliação conjunta de frequência e duração que é convertida, em geral, em um efeito de sustentar o agudo. Aqui, em realidade, ocorre uma relação direta entre emissão aguda e passionalidade. Como o denominador comum é a tensão, podemos ser mais precisos dizendo que há um relacionamento direto entre a tensão de

emissão aguda duradoura e a tensão da disjunção afetiva que detona e irradia os estados passionais.

A elevação das partes ou segmentos em *João Valentão* não tem a ver com a tensão passional apesar de a melodia estar fartamente modalizada por aquilo que podemos chamar de /ser/. Tem a ver, então, com a alegria da alma enunciativa de quem aplaude e tece loas ao seu herói sem perder a serenidade melódica que fundamenta a letra. Isso está ligado ao projeto entoativo que existe de maneira abstrata e parece se concretizar na descendência irremediavelmente conclusiva do segmento derradeiro.

“Porque não há sonho mais lindo que sua terra não há”.

Figura 124: Pixinguinha, Dorival Caymmi, Vinicius, Baden



Fonte: Artsandculture.google.com

Figura 125: Vinicius, Jorge Amado, João Gilberto, Dorival Caymmi, Aloysio Oliveira, Tom Jobim e Milton Banana



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9BdAJ1CHwxhBBEmJ7>

O próprio Dorival Caymmi confirmaria que suas músicas gravadas por João Gilberto, da forma como foram registradas pelo músico baiano, ficaram exatamente como o velho compositor as imaginava, as queria gravadas, mas

não conseguia fazê-lo (GARCIA, 2012); para Carlos Rennó (2008) Caymmi seria o melhor intérprete de si mesmo.

João Gilberto conseguiu ver todos os espaços existentes, naquelas canções de Caymmi, e os preencheu com suas acelerações e retardamentos no andamento do ritmo ou do canto para gerar uma flutuação e uma leveza na canção que prendiam a atenção do público, canções inolvidáveis como “Rosa Morena”, “Doralice”, “Samba da Minha Terra”, “Você não sabe amar”, “Saudade da Bahia”, “Lá vem a baiana” (BARBOSA, 2018).

A bossa nova irrompe no cenário quando Caymmi encerrou sua inovação na música brasileira, coisa que ele fez sem erupção, fez com suavidade (CAYMMI, 2008; RISÉRIO, 1993). E, mesmo como universo estético, quanto à sensibilidade, a obra de Caymmi é próxima ao universo da bossa nova, uma medida de sensualidade, de alegria. Dorival Caymmi não rimará dor com amor. É inteligente demais para fazê-lo. Caymmi é um condutor do destino, por isso Caymmi irá na contramão de muitos de seus contemporâneos como Ismael Silva, Lupicínio Rodrigues¹⁴², Mário Lago¹⁴³, Ataulfo Alves¹⁴⁴ (RISÉRIO, 1993).

¹⁴² Lupicínio Rodrigues (1914-1974) cantor e compositor do Rio Grande do Sul, suas composições expressavam uma marca de fôssia, de tristeza, traições, dramas. Fez história na música brasileira, afinal ele não estava no centro da música que era o Rio de Janeiro, ainda assim suas composições se eternizaram no cancionário brasileiro, tais como “Vingança”, “Nervos de aço”, “Felicidade”, “Nunca”, “Cadeira vazia”. Sua conterrânea Adriana Calcanhotto regravou composições suas, entre outros tantos intérpretes de peso que gravaram sua obra, conforme podemos ver nos links a seguir com o cd e dvd *Loucura* de Calcanhotto, a própria Calcanhotto cantando Nunca em uma gravação de um show; Lupicínio Rodrigues cantando “Vingança”; ele mesmo cantando “Nervos de aço”; Caetano Veloso cantando “Felicidade”; um documentário do canal Arte 1 sobre Lupicínio Rodrigues e o samba-canção : <https://www.youtube.com/watch?v=VKVi73dqe9o&list=PLXF5d8RoeDrna58cjkvCg6bCV1iNp2pF> ; <https://www.youtube.com/watch?v=wuPWHPwKBg>; <https://www.youtube.com/watch?v=ACfLaEVMUsc>; <https://www.youtube.com/watch?v=ZXFginzWtFc>; <https://www.youtube.com/watch?v=MByVS9mhvzU>; <https://www.youtube.com/watch?v=kyiqGumfGDw> ; <https://www.youtube.com/watch?v=RZefhQL9t9E>

¹⁴³ Mário Lago (1911-2002) compositor e ator, escreveu clássicos da música brasileira como “Ai que saudades da Amélia” e “Atire a primeira pedra” em parceria com Ataulfo Alves; e “Nada além” em parceria com Custódio Mesquita. Segue no link a interpretação, de 1938, com Orlando Silva para “Nada além”: <https://www.youtube.com/watch?v=lqidcLvOOM4>

¹⁴⁴ Ataulfo Alves (1909-1969) cantor e compositor. Ataulfo Alves escreveu grandes canções da música brasileira, “Leva meu samba” e “Na cadência do samba” que estão nos links a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ6KD9pOTQ4>; <https://www.youtube.com/watch?v=xrncUrZAysg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=AY2btueP1Nw>; <https://www.youtube.com/watch?v=mDHdUOCqLTQ>

Mesmo uma canção um tanto mais desesperada, como “Só Louco”¹⁴⁵, contém mais sabedoria do que desespero propriamente. Ademais, é de grande sutileza e economia de palavras para dizer tudo. E nela está a presença do coração como somente um grande compositor o faria:

Só louco
Amou como eu amei
Só louco
Quis o bem que eu quis...
Ah! Insensato coração
Porque me fizeste sofrer
Porque de amor para entender
É preciso amar, porque...

Figura 124: Ataulfo Alves



Fonte: <https://images.app.goo.gl/BSyCWt399432K3DV9>

Se bem pensarmos, notaremos, inclusive aproximações entre “Só Louco” e “Insensatez”¹⁴⁶, canções de corações insensatos e, ainda assim, a canção de Caymmi consegue ser mais econômica em palavras e menos derramada que a letra de Vinicius de Moraes, que é linda mesmo assim, sobretudo com a música de Antonio Carlos Jobim. Apenas como contraste entre essas duas canções e uma outra anterior e de mesma temática, veja-se “Louco”¹⁴⁷ de Wilson Batista. Essa sim é muito mais derramada, ainda que bela, sobretudo na voz de João Gilberto que a cantou com o devido equilíbrio e sensibilidade.

¹⁴⁵ Uma bela interpretação de “Só Louco” na voz de Gal Costa e na voz de Nana Caymmi: https://www.youtube.com/watch?v=AcRu_WcjYM; <https://www.youtube.com/watch?v=68ABU6GtyjA>

¹⁴⁶ Seguem ambas as canções nos links na voz de João Gilberto e Nana, Dori e Danilo Caymmi: <https://www.youtube.com/watch?v=uVUKOnkqtqQ> ; <https://www.youtube.com/watch?v=7IIGPxwxBj8> .

¹⁴⁷ “Louco”, canção de Wilson Batista (1913-1968), na voz de João Gilberto: <https://www.youtube.com/watch?v=2Qz9SCox3-s>

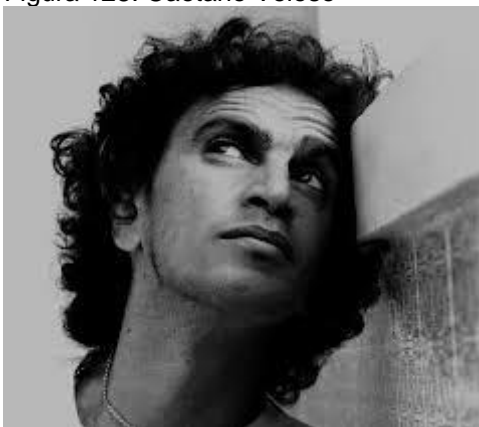
Figura 127: Wilson Batista



Fonte: <https://images.app.goo.gl/tJa8xP9mhQ4LDVam9>

Se todos foram influenciados por Pixinguinha, muitos foram influenciados por Dorival Caymmi. Apenas para marcar a modernização dessa tradição, a partir de Caymmi vamos dar como exemplo uma canção de Caymmi que Caetano Veloso, gravaria, do autor de “João Valentão¹⁴⁸” e “Morena do Mar”, mas a canção que queremos exemplificar é “Coqueiro de Itapuã¹⁴⁹” que ele gravaria no disco *Cores e Nomes*, de 1982, um dos marcos em sua carreira.

Figura 128: Caetano Veloso



Fonte: <https://images.app.goo.gl/EU7VnA66LkCDCod96>

¹⁴⁸ “João Valentão” é uma música de 1953 (CRAVO ALBIM): <https://www.youtube.com/watch?v=jwiU6B2JhwU>

¹⁴⁹ O disco *Cores e Nomes* nos parece importante na carreira de Caetano Veloso, além de para nós outros ser o disco com o qual nos introduzimos na audição desse músico, por conter “Sonhos”, “Sina”, “Queixa”, a imensíssima “Trem das Cores” e entre outras “Coqueiro de Itapuã”. Nos links a seguir “Coqueiro de Itapuã” e “Trem das Cores”:
<https://www.youtube.com/watch?v=EJdVdRSpECg;>
<https://www.youtube.com/watch?v=mEk3KxbWTZE> .

3.4 MODERNIZAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA

Nesse caminho da modernização da música brasileira, tivemos muitos personagens que foram muito relevantes no percurso do samba-canção personagens, como Dick Farney¹⁵⁰, Lucio Alves¹⁵¹, Sylvia Telles¹⁵² (talvez a cantora que mais tenha gravado Tom Jobim). Temos o caso da cantora Maysa Monjardim¹⁵³ que, nos anos 50, era casada com um membro da família Matarazzo e que teve de lutar para poder cantar na medida em que o marido e a família dele se opunham a que ela seguisse carreira de cantora em 1956.

Figura 129: Dick Farney



Fonte: <https://images.app.goo.gl/E8NgTLcvWck5Kv8f8>

¹⁵⁰ Dick Farney Cantor e compositor, foi um dos predecessores da bossa nova, fez muito sucesso nos anos 50.

¹⁵¹ Lúcio Alves (1927-1993) cantor e compositor relevante no processo de modernização da música brasileira. Alves tinha uma “rivalidade” musical com Dick Farney nos anos 50 e gravou com ele o clássico de Tom Jobim e Billy Blanco “Teresa da Praia”: <https://www.youtube.com/watch?v=m4QvYBbs7VQ>

¹⁵² Sylvia Telles (1934-1966) cantora e compositora que esteve muito ligada ao processo de modernização da música brasileira. O nome bossa nova surgiu a partir de um show seu no qual colocaram o nome de “Sylvia Telles e banda bossa nova”. Começou sua carreira profissional bastante jovem com cerca de 19 anos, chegou a ser namorada de João Gilberto quando ele ainda não tinha conseguido se afirmar como músico. Sylvia Telles gravou um disco antológico com canções de Tom Jobim em 1959 *Amor de gente moça*: https://www.youtube.com/watch?v=9u5TjEmwV5o&list=PL3_yfNZCxCurj_EfgaV8TgV-uUJCwUykp

¹⁵³ Maysa (1936-1977), cantora, compositora e atriz, tinha grande carisma e composições que traziam a sua marca de expressividade, um de seus maiores sucessos “Meu mundo caiu” influenciou José Miguel Wisnik a compor “Se meu mundo cair”. Nos links a seguir Maysa canta “Meu mundo caiu” para a tv japonesa, provavelmente em 1960 e também Zizi Possi cantando “Se meu mundo cair” no disco *Mais simples*: https://www.youtube.com/watch?v=BgkEb_EHaP0 ; <https://www.youtube.com/watch?v=oMGcoZxeduw>

A aparição de Maysa em seu tempo foi tão contundente que Manuel Bandeira escreveu um poema para ela, poema no qual ele declara que os olhos da cantora são dois oceanos não-pacíficos: <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com/2013/06/imprensa-manuel-bandeira-um-poema-e-sua.html>

Figura 130: Lucio Alves



Fonte: <https://images.app.goo.gl/um1BH2FxFDS7s9wQ7>

Figura 131: Sylvia Telles



Fonte: <https://images.app.goo.gl/qKyWUyb5mQeFaiHr6>

Figura 132: Maysa Monjardim



Fonte: <https://images.app.goo.gl/yQCVqoctTg3vbSvU7>

Os pais de Maysa a estimulavam a gravar discos e seguir carreira profissional, a viam como a Piaf brasileira, sentiam que ela poderia ser uma estrela. Para que se tenha ideia do tamanho do talento de Maysa, em 1956. Ressalte-se que ela tinha apenas 19 anos, grávida, já havia composto obras do nível de “Marcada”, “Adeus”, “Agonia”, “Rindo de mim”. Meses depois de dar à luz ao seu filho, Maysa consegue convencer o marido e os Matarazzo a seguir carreira profissional (CASTRO, 2017). Damos esse exemplo para mostrar o quanto as tradições ainda tinham força em meados dos anos 50.

Dorival Caymmi considera João Gilberto seu melhor intérprete, é como se ele tivesse descoberto a forma ideal como Caymmi gostaria de ter gravado suas músicas. Esse dado revela o poder da inovação trazida por João Gilberto, pois não influencia somente o futuro da música brasileira, com uma licença poética, chega a influenciar também o passado da música brasileira com toda a sorte de releituras que ele faz de clássicos de Caymmi, Noel Rosa, Ismael Silva, Geraldo Pereira¹⁵⁴, Evaldo Gouveia¹⁵⁵, Ary Barroso¹⁵⁶, Marino Pinto¹⁵⁷, Zé da Zilda¹⁵⁸,

¹⁵⁴ Geraldo Pereira (1918-1955) compositor; autor de clássicos da música brasileira tais como “Falsa baiana” ou “Sem compromisso”: <https://www.youtube.com/watch?v=o7cba7tVTyI> ; <https://www.youtube.com/watch?v=Z0RsolGskiw>; https://www.youtube.com/watch?v=4VFRst_7bmU

¹⁵⁵ Evaldo Gouveia (1949-) cantor e compositor, autor de canções memoráveis, tais como “Alguém me disse”, “Brigas”, “Que queres tu de mim”: https://www.youtube.com/watch?v=mXQ_vABx7ig; <https://www.youtube.com/watch?v=IELViKsmorM> ; <https://www.youtube.com/watch?v=6b3TBGDpCr0>

¹⁵⁶ Ary Barroso (1903-1964) radialista, compositor, dos mais importantes da música brasileira, são de sua autoria clássicos como “Aquarela do Brasil”, “Pra machucar meu coração”, canções nos links a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=UAS3X7XCCTs>; <https://www.youtube.com/watch?v=3IN05cXaO0w>

¹⁵⁷ Marino Pinto (1916-1965) compositor, autor de canções significativas, como “A morena que eu gosto”, “Largo da Lapa”, “13 de ouro”, “Aos pés da Cruz”: <https://www.youtube.com/watch?v=EVzWwchYcVg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=kY53Z-qw5k4>; <https://www.youtube.com/watch?v=ha7fZyVhgrM>; <https://www.youtube.com/watch?v=Rio5ULNuUVo>

¹⁵⁸ Zé da Zilda, ou José Gonçalves, (1908-1954) cantor e compositor, autor de clássicos da música brasileira tais como “Só pra chatear”, “Aos pés da cruz”: <https://www.youtube.com/watch?v=XZG9TdJDpUI>; <https://www.youtube.com/watch?v=IWKZrl-uE2s>; <https://www.youtube.com/watch?v=HHdZwlkaayY>

Garoto¹⁵⁹, Bororó¹⁶⁰, Herivelto Martins¹⁶¹, entre outros. Registre-se que a bossa nova irrompe em 1958, exatos vinte anos após o surgimento de Dorival Caymmi no cenário musical em 1938.

Figura 133: Geraldo Pereira



Fonte: <https://images.app.goo.gl/RMj4R9Zd2V1jnjKZ9>

Figura 134: Evaldo Gouveia



Fonte: <https://images.app.goo.gl/oQnihFo7yxrnUtAh6>

¹⁵⁹ Garoto, ou Anibal Augusto Sardinha, (1915-1955) violonista, compositor, multi-instrumentista; autor de clássicos da música brasileira, a exemplo de “Amoroso”, segue nos links essa canção e um programa de rádio, Alma Brasileira, sobre esse grande artista: <https://www.youtube.com/watch?v=F9Okq9g4PWo> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=yRqMfeArUZk> ;
¹⁶⁰ Bororó, ou Alberto de Castro Simoens da Silva, (1898-1986) compositor e violonista, autor de importantes canções da nossa música. Bororó compôs os clássicos “Da cor do pecado”, “Curare”: <https://www.youtube.com/watch?v=Q35LJ9NEsxg> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=LYSO1GMewql>

¹⁶¹ Herivelto Martins (1912-1992) ator, compositor e cantor; foi casado com a grande cantora Dalva de Oliveira, uma relação intensa e tumultuada que seria motivo de grandes canções, mas, também de grandes tristezas em suas vidas de encontros e desencontros. O cantor Pery Ribeiro é filho do casal, Dalva e Heriberto. Martins compôs grandes canções, a exemplo de “Ave Maria no Morro”, “Cabelos brancos”, “Segredo”, “Atiraste uma pedra”, que estão a seguir nos links respectivamente: <https://www.youtube.com/watch?v=W1pelCixL2o;>

<https://www.youtube.com/watch?v=cUPdvHU97NA;>

<https://www.youtube.com/watch?v=p680yIq2kiQ;>

<https://www.youtube.com/watch?v=ETwcFxsCxHg>

Figura 135: Marino Pinto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/iiLNvfXzaqVWNqX5A>

Figura 136: Zé da Zilda



Fonte: <https://images.app.goo.gl/MnwwYeVM2yGK793W8>

Figura 137: Garoto (Aníbal Augusto Sardinha)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GyxHNmnw4xk3Rnv88>

Figura 138: Herivelto Martins

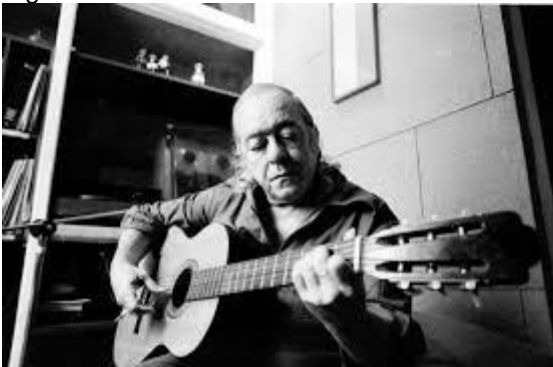


Fonte: <https://images.app.goo.gl/ZJw8CPGuhEuD4vX37>

3.5 VINICIUS DE MORAES (O POETA DA CANÇÃO)

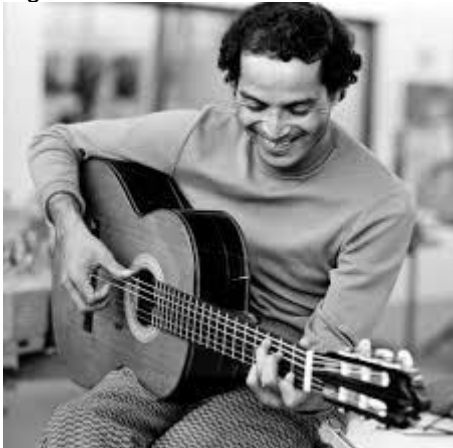
Vinicius de Moraes foi um dos maiores poetas e compositores brasileiros. Em alguns momentos desta dissertação mencionamos passagens desse poeta e compositor. Vinicius de Moraes realiza uma trajetória de vida das mais interessantes da literatura brasileira. Começa como poeta mais ligado a uma certa ligação espiritual, católica ainda muito jovem; aspecto interessantíssimo quando comparamos com o Vinicius maduro que criaria os afrosambas junto com Baden Powell.

Figura 139: Vinicius de Moraes



Fonte: <https://images.app.goo.gl/HZ5kMuftZgYDK66YA>

Figura 140: Baden Powell



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9bbXHXPtKYUYL9sZ6>

Pode-se ver até pelos títulos dos seus dois primeiros livros de poesia o quanto Vinicius ainda escrevia poemas mais distantes, ainda que belos. Seus dois primeiros livros são “Caminho para a distância” e “Forma e exegese”.

Vale lembrar que as primeiras músicas compostas por Vinicius de Moraes foram feitas com certa despreensão, em parceria com Haroldo Tapajós, são elas: “Loura ou morena” e “Doce ilusão”. Essas canções foram compostas em 1932. Nesse momento Vinicius já escrevia, tinha dezenove anos, mas amadurecia. É dessa época, mais precisamente de 1933, o soneto “Revolta” que está no livro *O caminho para a distância*. A importância desse soneto se dá porque nele está traduzido desde aquela época uma luta entre a carne e o espírito, de maneira brutalmente linda, e que a partir do amadurecimento do poeta a balança dos polos em luta será pendida para o mundo, ainda que o poeta não esqueça do espírito de alguma maneira, mas sem a tensão da juventude. Eis o poema:

REVOLTA

Alma que sofres pavorosamente
A dor de seres privilegiada
Abandona o teu pranto, sê contente
Antes que o horror da solidão te invada.

Deixa que a vida te possua ardente
Ó alma supremamente desgraçada.
Abandona, águia, a inóspita morada
Vem rastejar no chão como a serpente.

De que te vale o espaço se te cansa?
Quanto mais sobes mais o espaço avança...
Desce ao chão, águia audaz, que a noite é fria.

Volta, ó alma, ao lugar de onde partiste
O mundo é bom, o espaço é muito triste...
Talvez tu possas ser feliz um dia. (MORAES, 2017, p. 45)

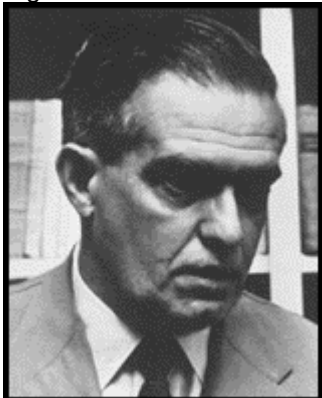
Vinicius de Moraes (1933) publicaria esse poema, “Revolta”¹⁶², no livro *O caminho para a distância*, na época com apenas 20 anos, uma prova de sua maturidade e precocidade. É um livro ainda distante do que ele faria a partir dos anos 50, mas já há prenúncios de alguma tensão que havia em seu íntimo, conforme podemos ver na correspondência que trocou com o velho poeta Octávio de Faria, de quem foi próximo na mocidade, conforme nos relata José Castello (1994) na biografia que escreveu sobre o poeta.

¹⁶² Vejamos o que nos relata José Castello em sua biografia sobre Vinicius acerca do momento dessa poesia: “‘Revolta’ é um poema-limite entre o poeta metafísico, imerso em um mundo decorado por anjos sinistros e espíritos severos, e o poeta do chão acossado pela imagem de mulheres ardentes e de paixões avassaladoras. Aqui, pela primeira vez, ainda que na forma de versos, as coisas do alto sucumbem diante da forma irresistível das coisas do chão. A solução do conflito – que passará não pela morte do ‘burguês’, como o jovem Vinicius parece julgar, mas pela ‘morte’ do grande pai representado por Octavio de Faria – ainda está distante; mas o poeta já consegue vislumbrar o seu perfil. Consegue antever uma saída. O protótipo dessa libertação está naquela experiência extrema que ele, ainda tomado pela culpa e pelo espectro do pecado, denomina – numa linguagem bíblica, que iguala a vida concreta ao fogo dos infernos – ‘o rastejar da serpente’.

Octávio de Faria não esconde seu ceticismo quanto à eficácia dessa opção pela experiência mundana. “Se não me engano alguns dias depois você fazia a experiência do ‘rastejar da serpente’ e, não podendo se aclimatar, fugia para Itatiaia para viver alguns poucos dias do que eu creio que se pode chamar, sem exagerar: a vida pelo espírito’, aponta, como um pai rabugento a repreender seu filho. Octavio, nesse ponto, é severo e até rude. Detecta com precisão o conflito em que o poeta se afoga e, sem meias palavras, procura manejar as peças do embate a seu favor. Prega uma ética do esforço e da esperança, um lento e doloroso processo de aproximação ao futuro ideal sintetizando na idéia (*sic*) de uma aristocracia espiritual. E, no rastro do pensamento do filósofo francês Henri Bergson – um cavaleiro da metafísica contra a hegemonia de seus 73 anos -, pensa que não são todos os homens que são livres, mas apenas alguns.

A batalha intelectual entre os dois amigos se trava no seguinte ponto: Vinicius, onipotente, quer crer que ambos já galgaram o topo da aristocracia do espírito e que “burgueses”, agora, são os outros; Octavio, ao contrário, defende a idéia (*sic*) de que o homem não é livre para se libertar da carne quando quer, e que, por isso, deve admitir que a luta contra os apelos da carne é uma luta sem fim. Uma batalha interminável. Diz, expressamente: ‘Ora, me parece que você vê um homem terrivelmente livre, tão livre que eu não sei onde você o encontrou. Tão livre que já me parece um homem já libertado da carne. Eu não conheço esse homem...’. A carne, para o romancista, é um destino do qual o homem não pode se libertar. Deus entregou o homem a ela sem lhe dar, em contrapartida, qualquer chance de se defender. ‘Deus lançou os homens no mundo com essa carga. Deu-lhes pouca capacidade de serem livres para a força prodigiosa de instinto sexual que pôs no homem. Entregou-o à carne sem defesa possível’, diz. A única defesa que resta ao homem contra os apelos da carne é o embrutecimento o ‘fazer sem pensar’. Octavio sintetiza: ‘Para o comum dos homens, a prática da carne não é sofrimento, ou caminho de aperfeiçoamento. É fraqueza, é hábito, é não-resistência a uma ocasião que se oferece ou uma vontade que dá’. Prossegue: ‘Um pouco de vergonha depois e a recordação do prazer para agir na próxima ocasião. É inútil querer ver aperfeiçoamento nisso’”(CASTELLO, 1994, p. 91-92).

Figura 141: Octávio de Faria



Fonte: <https://images.app.goo.gl/MXFvzioeiHdphSTb7>

Destacariamos três livros de sua obra: *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Orfeu da Conceição* (1956) e o *Livro de sonetos* (1957/67). Destacamos esses três livros porque *Poemas, sonetos e baladas* é o livro que tem algumas das poesias mais conhecidas de sua obra, basta dizer que ele abre já com a força do “Soneto de fidelidade”, mais à frente vemos no mesmo livro o “Soneto de quarta-feira de cinzas”, páginas adiante nos depararemos com o “Soneto de carnaval”; e o livro finaliza com uma contundência tão tamanha quanto a que havia se iniciado, a saber, com a contundência do “Soneto de separação”, sem sombra de dúvidas esses dois sonetos, o inicial e o final, são dos mais belos da história da literatura universal.

Destacamos também de sua obra *Orfeu da Conceição* (1956), a montagem dessa peça foi crucial para a música brasileira devido ao trabalho de Vinicius junto ao então obscuro músico e compositor Antonio Carlos Jobim. A colaboração de ambos foi responsável pela mais importante obra musical da nossa história. Ainda que tenhamos outras duplas de compositores importantes, tais quais Noel Rosa e Vadico, Noel Rosa e Ismael Silva, Chico Buarque e Francis Hime, Chico Buarque e Edu Lobo, Cazuza e Frejat, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, entre tantos outros. Mas nenhuma outra dupla seria capaz de se comparar a Tom e Vinicius. Se no início do trabalho Vinicius de Moraes era o grande nome da dupla, com o passar do tempo a figura de Tom Jobim cresceria tanto que acabaria tomando um vulto maior. Esse fator também se daria por conta do fato de que a peça *Orfeu da Conceição* acabaria se transformando em filme de sucesso em 1959, vencendo o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960, sob a direção de Marcel Camus. Na medida em que poucas plateias do

mundo compreenderiam a poesia das letras de Vinicius de Moraes, então a força da música de Jobim se imporia e ganharia o mundo. De certo modo pode-se dizer que os anos 60 teriam duas grandes surpresas em termos de composição, Lennon/McCartney e Tom/Vinicius.

Figura 142: Francis Hime



Fonte: <https://images.app.goo.gl/P3QrN9rhdpjZrv4n7>

Figura 143: Chico Buarque



Fonte: <https://images.app.goo.gl/3LjX8qEqaQDkE8Dj7>

Figura 144: Edu Lobo



Fonte: <https://images.app.goo.gl/7RadJZkfpEBgJWAW8>

Figura 145: Cazuza (Agenor de Miranda Neto)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/ZVbXKVqNMEYhQVUd9>

Figura 146: Roberto Frejat



Fonte: <https://images.app.goo.gl/n4aC63jkRMKGBw3f8>

Figura 147: Roberto Carlos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/8RYzUNqdGPhcAt6R8>

Figura 148: Erasmo Carlos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/XTHSoyAXwbkiEuZa9>

Destacamos a nossa visão sobre a peça de Vinicius de Moraes, como um acontecimento em si ao transportar o mito de Orfeu da Grécia Antiga para os

morros do Rio de Janeiro acaba sendo uma forma, essa atitude artística para nós outros tem um significado maior que simplesmente construir uma peça e uma trilha sonora, acaba sendo uma leitura do país; significando a redenção de uma condição trágica do país através das suas canções. Acreditamos que o Brasil pode ser explicado pelo seu cancionista, e que o seu cancionista é o ponto mais alto já atingido pela sociedade brasileira. Se milênios à frente o Brasil será lembrado por alguma coisa, certamente o será pela sua música.

Um LP da peça *Orfeu da Conceição*¹⁶³ seria lançado em 1956, as canções dessa peça foram: “Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e o meu amor”, “Ouverture”, “ Monólogo de Orfeu”; todas as faixas são composições de Tom e Vinicius, salvo o “Monólogo de Orfeu” que foi escrito somente por Vinicius de Moraes.

No *Livro dos Sonetos*, Vinicius de Moraes entre a primeira e a segunda edição incluiria alguns sonetos que já haviam sido publicados, então há alguma diferença entre as edições, mas se trata de um livro lindo, na medida em que retoma uma forma tão clássica, mesmo depois de tantas implosões que os heterodoxos, por assim dizer, já haviam realizado na cena poética. Vinicius de Moraes sonetiza com grandeza, sem favor algum eleva a língua a patamar poucas vezes alcançados, salta no espaço de poucos, toma seu lugar transbordando beleza. O livro abre-se com o “Soneto do corifeu”, escrito em 1956, esgrimindo o verso final com a maestria dos grandes ao dizer “Tão cheia de pudor que vive nua”; já no segundo soneto do livro, um aceno a Zaratustra, em alguma medida, ao dizer, no primeiro verso do segundo terceto, que “A vida em ti, que é sumo de alegria”...Vinicius aposta na vida e o faz de maneira tão contundente que no filme que Miguel Faria Jr. realizou sobre sua vida há uma história contada por Chico Buarque que caracteriza bem essa ideia na aposta na vida. Certa feita Tom Jobim estava nos EUA gravando um disco e falava com Vinicius de Moraes acerca de uma canção na qual ele dizia que a vida era mais importante que a felicidade, essa ideia está contida na música “Só me fez bem” em parceria com o então jovem Edu Lobo, transcrevemos abaixo um trecho

¹⁶³ O disco *Músicas de Orfeu da Conceição* pode ser ouvido no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=suxM2rmDIPw&list=PLAdta3CbHYNSUUctOKF-44t8MsULiFdNh>

dessa canção em função da remissão ao coração e ao que ultrapassa o bem e o mal.

Foi a vida
Foi o amor quem quis
É melhor viver
Do que ser feliz
Foi tudo natural
Ninguém foi de ninguém
Mas me fez tanto bem
Ao coração (MORAIS, 2017, p. 608-609).

A ideia de uma vida que tornada ação seja mais importante que a ideia de felicidade era já contraintuitiva na época em que foi composta no início dos anos 60 e parece ser ainda mais estranha atualmente. Consideramos uma ideia bastante bela, densa e necessária, que se esculpe na força da verdadeira delicadeza do coração.

E eis um sentido que faz com que um artista seja considerado maior, a sua interferência na vida mesma a partir da sua arte. Conforme nos diz Castello (1996) quando da época do “Soneto de fidelidade” Vinicius usara o “posto que” no sentido explicativo, sendo que usualmente ele era usado no sentido concessivo, de “ainda que”. Certa feita, conversando com Vinicius, Aurélio Buarque de Holanda diria que o poeta com aquele soneto havia estragado o seu dicionário, pois desvirtuara a expressão. Vinicius retrucara que usara em favor da sonoridade, da métrica da poesia, afinal era poeta e não gramático. E eis que com o passar do tempo a expressão “posto que” seria muito mais usada em sua conotação explicativa que concessiva. Mais uma vez a poesia ultrapassaria a norma, expandindo-a. E esse acontecimento seria mais um que mostraria a força da poética viniciano. Esse fato já apontava que Vinicius veio para mudar, e sua poética aplicada ao cancionero mudaria a paisagem musical brasileira uma força jamais vista em tamanha travessia, nem antes nem depois de seu encontro com Tom Jobim.

Essa travessia entre a vida, a literatura e música fez de Vinicius, aos olhos de poetas da grandeza de um Carlos Drummond de Andrade, o poeta brasileiro que vivia como poeta. Suas palavras precisamente foram: “Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural. Eu queria ter sido Vinicius de Moraes” (CARTACAMPINAS, 2018).

Vinícius é o homem-cordial por excelência, arriscamos dizer, basta ver que no cotidiano do seu trabalho como embaixador está mais presente as divergências em função do seu estilo de vida como músico e poeta, bem como da presença do amor em sua vida, que impactava no seu trabalho profissional, do que a sua atividade diplomática em si. São bastante conhecidas as passagens nas quais Vinícius tentaria resolver questões administrativas em virtude de problemáticas amorosas com as quais ele justificava aos seus superiores o pedido que ele havia realizado.

Conforme bem nos diz Castello “Vinícius não é um homem de defender idéias. Defende sentimentos. E nada mais prático – e certo – do que justificar um sentimento com outro” (1994, p. 224).

Conforme nos assegura Castello (1994), Lucinha Proença a mulher mais marcante da vida de Vinícius, aquela com quem ele tentaria reatar muitas vezes em sua vida, sem nunca conseguir após o término do relacionamento. Vale dizer, e ainda discorreremos sobre isso um pouco mais à frente, que o relacionamento com Lucinha se dará justamente no momento mais criativo da vida de Vinícius, entre 1958 e 1963, período da formação e consolidação da bossa nova. Sendo que Vinícius já se apaixonara por Lucinha desde pelo menos 1956¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Segundo a biografia de Castello (1994), *Vinícius de Moraes: O poeta da paixão*, Vinícius já havia conhecido Lucinha Proença no final dos anos 30 quando ela ainda era criança em um almoço com parentes dela seus tios Carmen e Octavio de Faria em Portugal, Lisboa, na casa da baronesa de Saavedra, quando se reuniram com Vinicius, este estava lá estudando em Oxford. A próxima vez que se encontraram foi em 1956, quando Lucinha já era adulta, conforme nos narra Castello (1994): “Vinícius ainda está sozinho em Oxford. Tati, com quem já se casou por procuração, não pôde ainda vir para Chelsea, onde em breve se instalará. Lucinha perderá o poeta de vista por um longo tempo, mas não o esquecerá. Só o reencontra em 1956, já mulher feita e casada, numa reunião na casa do arquiteto Maurício Roberto, organizada para uma leitura do *Orfeu da Conceição*, que está em fase de ensaios. Depois da leitura, o poeta se prepara para acompanhar o elenco a um restaurante. Numa ousadia, ele convida Lucinha para ir também. Jorge Vargas, o marido, usando de duas prerrogativas conjugais, mantém a linha, mas responde por ela: ‘Não, muito obrigado. Já temos compromisso’. O convite não fora dirigido a ele. O estabulado Vinícius é obrigado a engolir a resposta.

Há uma segunda reunião do elenco de *Orfeu* na casa de Maurício Roberto. Vinicius e Lucinha, dessa vez, trocam olhares mais intensos e insistentes. Perderam o controle da situação a máquina da paixão, que sempre dispara à revelia dos motorneiros, começa a funcionar novamente. O cenário, outra vez, é desfavorável. Mais uma vez, nada acontece. O tempo passa. No ano seguinte, Lucinha Proença faz uma viagem a Paris. Vai sozinha, de navio, acompanhada apenas do filho pequeno, João Pedro. O marido irá encontrá-la dias mais tarde. Durante a travessia do Atlântico, mergulhada na melancolia de alto-mar, Lucinha se põe a refletir sobre seu casamento. Uma noite, no convés as idéias confluem num pensamento: ‘Meu Deus, eu não tenho mais nada a ver com Jorge’, conclui. Sente-se leve, como se tivesse deixado para trás uma coleira que restringia seus movimentos. Choca-se com o que sente – mas o sentimento está ali.

Desembarca. Paris a envolve e ela se dedica apenas ao presente. Um dia, está circulando por uma avenida quando uma voz masculina a chama aos gritos. Vem de um carro que diminui a velocidade. Vinicius está ao volante. Os dois se cumprimentam e ele pede seu

Ao lado de Lucinha Vinicius amadurecerá em termos de relacionamento. São anos de grande intensidade, paixão e arte vividos em um dos melhores anos da vida de Vinicius (CASTELLO, 1994).

À época Vinicius estava em Montevidéu, no Uruguai, e vivia entre aquele país e o Brasil, em função da sua relação com Lucinha e os compromissos musicais. Nos momentos em que ficava sozinho na capital uruguaia, Vinicius se sentia muito sozinho, e por sua natureza, que apesar de tudo indicar o contrário, tinha um lado sombrio e triste, ele não aguentaria aqueles períodos isolados no estrangeiro. É nesse período de angústia que ele escreve o famoso pedido ao Itamaraty para que ele possa ser transferido para o Brasil, mais precisamente para o Rio de Janeiro, de maneira que pudesse ser libertado da angústia em que vivia longe de sua mulher mais amada. Suas palavras indicavam que não se tratava de uma questão profissional, ou de questões materiais, de dinheiro ou coisa que o valha.

Figura 149: Maria Lúcia Proença e Vinicius de Moraes



Fonte: <https://images.app.goo.gl/oA5skVrjxXCY4iGNA>

Vinicius padecia de amor e Lucinha era a cura, movido por esse sentimento ele redigiu certamente uma das correspondências mais inusitadas que o Ministério das Relações Exteriores já deve ter presenciado em toda a sua existência. E esse aspecto reforça ainda mais essa caracterização que fazemos de Vinicius como um persona com características contundentes do homem-cordial. Eis Vinicius em suas próprias palavras:

“Preciso de fato voltar ao Rio. Não é um problema material, de dinheiro, ou de status profissional. Tudo isso é recuperável. É um problema de amor, pois o

endereço parisiense. É segunda-feira. O poeta a convida para jantar no dia seguinte. Lucinha, difícil, diz que só pode na sexta. Assim que fala, se corrige: ‘Talvez seja melhor ficar para outro dia’. Vinicius, senhor de si, não a deixa esmorecer: ‘Não, Lucinha, não é Sexta-Feira Santa. É Sexta-Feira da Paixão’, rebate. Está tudo dito.”(CASTELLO, 1994, p. 206).

tempo do amor é que é irrecuperável” (CASTELLO, 1994, p. 212). Esse foi um dos acontecimentos mais belos e mais reveladores do modo viniciano de viver¹⁶⁵. Vinicius de Moraes, sempre preciso e preciosamente simples nos sentimentos (EFEMÉRIDESDOEFEMELLO, 2013).

Vale notar que nesse movimento da mudança do Uruguai para o Brasil fundamentado em motivos sentimentais, afetivos é uma amostra da vida amorosa atravessando a vida profissional do poeta. Esse aspecto em Vinicius é tão forte que no início do seu relacionamento com Lucinha ele se mantém mais presente em casa, saindo muito pouco, nesse momento ainda no Uruguai, em Montevideu (CASTELLO, 1994). Diz o ditado que “quem casa quer casa”, e aqui o dizemos no sentido de que muitas vezes, e sobretudo nesse momento histórico dos anos 50, o amor é mais presente na alcova, na casa, na intimidade do que na rua. Em alguma medida o sentimento pressupõe a intimidade, ou em alguma medida necessita dela, ainda que não seja essencial, que não seja uma questão cerrada.

É justamente nesse período ao lado de Lucinha que ele começará a cantar. O ano era 1960, Vinicius é convidado para participar de um disco pelo músico e produtor Aloísio de Oliveira. O disco se chamou *Bossa Nova mesmo*, e dele participaram nomes da envergadura de Carlos Lyra, Silvinha Telles, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves. Vinicius em um primeiro momento recusaria o convite de Aloísio de Oliveira, que não se dá por vencido e o convence de que sua voz é a que ele quer no disco; por fim ele grava a faixa “Pela luz dos olhos teus”, canção de sua autoria. Em 1962 aconteceria o impactante show na boate Au Bon Gourmet em companhia de João Gilberto e

¹⁶⁵ Vejamos como Castello (1994) reporta essa passagem em sua biografia da seguinte forma: “Se o amor é a liberdade, Vinicius se torna, a partir de agora, um refém da liberdade. O poeta, apaixonado por Lucinha Proença, quer voltar do Uruguai e se juntar em definitivo a sua nova musa no exílio de Petrópolis. O amor – ele sabe – exige concentração e recolhimento. O Itamaraty, a princípio, não deseja fazer a transferência. Num ato de desespero, ele escreve uma carta a seus superiores em que argumenta: ‘Preciso de fato voltar para o Rio. Não é um problema material, de dinheiro, ou de status profissional. Tudo isso é recuperável. É um problema de amor, pois o tempo do amor é que é irrecuperável’. Nenhum diplomata, em toda a história do Itamaraty, jamais ousou escrever, certamente, uma carta protocolar em termos tão pessoais. Mas, com Vinicius, as coisas se passam cada vez mais assim: como um tapete que nos puxam sob os pés. Sua luta é driblar o real. Volta, em 1960, aos 46 anos, para servir na Secretaria de Estado de Relações Exteriores. É o ano em que sai, pela Editora do Autor, a primeira edição popular do *Orfeu da Conceição*. Sua *Antologia Poética*, de 1954, ganha uma segunda edição mais bem-cuidada. Em Paris, o editor Pierre Seghers lança *Recette de femme et autres poèmes*, antologia que serve para celebrar no exterior, ao menos para um restrito público de leitores de petas sul-americanos, a sua “Receita de mulher” (1994, p. 212).

Tom Jobim, iniciando uma série de pequenas e antológicas apresentações (CASTELLO, 1994)¹⁶⁶.

Figura 150: Aloísio de Oliveira



Fonte: <https://images.app.goo.gl/yB2vQSsVq648Fq2k8>

Figura 151: Carlos Lyra



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Gv5tigCEaqqSE1ew8>

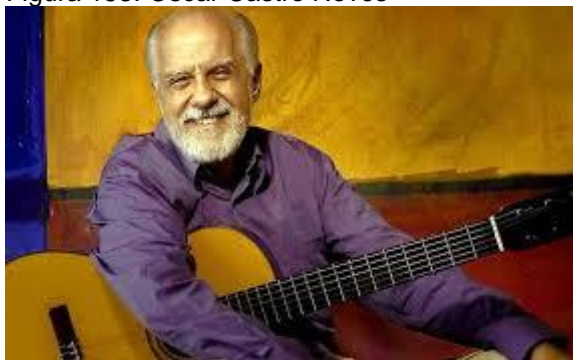
Figura 152: Roberto Menescal



Fonte: <https://images.app.goo.gl/zRgupkeh5icNuw1NA>

¹⁶⁶ No ano de 1962 Vinicius envia à editora Gallimard, em Paris, uma solicitação para que fosse autorizado a fazer uma adaptação para o teatro da obra de Antoine Saint-Exupéry, *O pequeno príncipe* (CASTELLO, 1994). O pedido de Vinicius foi negado, mas o que queremos chamar a atenção nesse ponto é que em certa medida Vinicius era um pequeno príncipe, que de certo modo tenta criar seu planeta B612, seu universo, ainda que em todo lugar, e que cultiva sua rosa, ainda que em todas as mulheres com as quais se casou; dono de uma grande inocência, praticamente infantil, ainda que ele mesmo nunca tivesse tanta proximidade com crianças, apesar de ter feito alguns trabalhos infantis, sendo curiosamente em certos aspectos uma pessoa de grande ludicidade, o que por si só é algo bastante próprio de um poeta.

Figura 153: Oscar Castro Neves



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Y5sDyqGHXPvsFZrr9>

Vinicius de Moraes é um autor marcado pela presença da vida e pela presença da morte também. Podemos ver isso, de maneira até contraditória, a constante presença de Vinicius em público, sempre cercado de várias pessoas, com uma certa dificuldade de estar sozinho. A presença da morte em Sua obra pode ser notada também na poesia “Romance da amada e da morte”. Nos parece que Vinicius tinha um temperamento bastante emotivo, o que também favoreceu até certo ponto a sua habilidade poética.

Não deixa de apontar a porosidade do próprio Vinicius, e também a do brasileiro em geral, a travessia que ele faz de um poeta ligado à transcendência mais cristã da juventude até chegar a aproximar-se dos terreiros de candomblé a ponto de conhecer Mãe Menininha do Gantois. Esse atravessar visto em perspectiva, sobretudo quando se pensa que Vinicius estudara no tradicional colégio Santo Inácio; assim tem-se a dimensão do que fizera.

Ainda sobre uma certa tristeza e solidão que acompanhava o poeta, podemos ver também a presença do álcool em sua vida, companheiro de viagem, uma forma de manter-se mais exposto, alegre e distante de um certo peso que sua personalidade possui. O álcool seria uma forma de expandir-se, de não se voltar para dentro em demasia. Isso nos chama a atenção até mesmo quando entre um dos depoimentos para o filme “Vinicius” (FARIAS JR., 2005) Edu Lobo nos fala da necessidade que Vinicius tinha de estar um pouco acima em função do álcool como uma forma de proteção contra a tristeza, bem como a amizade¹⁶⁷. Nas palavras de Edu Lobo o próprio Vinicius havia lhe dito que a

¹⁶⁷ Também com Castello (1994) uma pequena passagem que dá a dimensão da amizade e do uísque: “Ficam as lições. Ao lado de Vinicius, Antonio Carlos Jobim não se torna apenas um compositor de grande prestígio. Muda como homem. Em detalhes. Aprende, por exemplo, a trocar a cerveja e a vodca barata pelo uísque. Foi numa conversa com ele que o poeta criou sua

relação dele com a bebida, sobretudo com o uísque, era de necessidade contra a tendência ao ensimesmamento quando ficava completamente sóbrio, sem beber tudo ficava muito difícil, então a bebida o ajudava a conversar com as pessoas, a estar com as pessoas que era notadamente o que lhe interessava (FARIAS JR., 2005).

Vinicius talvez tenha sido o compositor que mais próximo esteve dos mais moços e dos mais velhos, assim como compôs com figuras como Chico Buarque, Antonio Carlos Jobim, Francis Hime, Edu Lobo, Carlos Lyra, Toquinho entre outros; ele também compôs com Antonio Maria e Pixinguinha, por exemplo. E conhecia todo o pessoal da velha guarda, frequentava os monstros sagrados do samba (CASTELLO, 1994). Vinicius era próximo de Cyro Monteiro, Nelson Cavaquinho, Fernando Lobo (pai de Edu Lobo).

Figura 154: Toquinho (Antonio Pecci Filho)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/veRwNaf3nxTiJnio6>

Figura 155: Antonio Maria



mais perfeita definição para sua bebida favorita: 'O uísque é o cachorro engarrafado'. Isto é o melhor amigo do homem. A definição prova sua fidelidade ao uísque e, ao mesmo tempo, homenageia o cachorrinho que aparece no rótulo de sua marca favorita, o Black & White. Com Vinicius, Tom aprende que a poesia é a arte da não-razão. O poeta cita como exemplo a letra de 'Se todos fossem iguais a você' e comenta: 'Já pensou como seria chato se no mundo todos os homens e mulheres fossem iguais?'. A música, no entanto, emociona os que a ouvem. Por quê? O próprio Vinicius trata de explicar: 'A poesia não tem razão alguma. Quer uma prova: Você diz um absurdo como este e comove todo mundo'".

Fonte: <https://images.app.goo.gl/ndrcE6U3vgVWUNLx6>

Figura 156: Cyro Monteiro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/ZPKh2abQ3P77qT8HA>

Figura 158: Nelson Cavaquinho (Nelson Antônio da Silva)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/WgbdW4UPMvkKRMV47>

Figura 158: Fernando Lobo



Fonte: <https://images.app.goo.gl/gLHt1ivv3nJxqmqH9>

Uma das características mais importantes do nosso poetinha é o fato de que ele atravessava várias camadas sociais, poderia estar em determinada festa

da elite carioca ou com embaixadores, presidentes, figurões da burguesia nacional assim como poderia estar em inferninhos de gente bastante simples. Vinicius era um homem do povo, ainda que tivesse bagagem cultural bastante acima da média. Ele estava longe de ser elitista. Bem como não tinha preconceitos nem sociais nem musicais. Assegura que tinha apenas um ídolo: Pixinguinha (CASTELO, 1994). Nesse importante ano de 1962 ele poderá por fim conhecer seu ídolo. Tanto ele quanto Pixinguinha foram convidados para fazer a trilha sonora do filme *O sol sob a lama*, de Alex Viany. Assim, Castello (1994) relata o encontro de ambos os monstros sagrados:

O roteiro de Miguel Torres é inspirado no incêndio criminoso de Água dos Meninos, na Bahia. O filme, apesar de sofrível, tem impressionante força documental. Marca a estréia no cinema da atriz Glauce Rocha, que contracena com Geraldo del Rey. Pixinguinha recebe Vinicius de presente como seu parceiro para a composição da trilha sonora. Surgem, dessa parceria, sucessos como “Lamento”. Há uma valsa em estilo francês que Pixinguinha compôs em Paris, em 1922. Vinicius faz para ela uma letra em francês e a batiza de “Seule”. É uma melodia em estilo sacro que, com a letra criada pelo poeta se transforma em ‘São Francisco de Ouro’, ‘Iemanjá’, ‘Samba fúnebre’ e ‘Mundo melhor’ são outras canções compostas pela dupla para o filme que, embora pareça, não é um musical. Pixinguinha compõe com Vinicius de Moraes doze músicas para *O sol sob a lama*. A partir daí, tomam-se de amores um pelo outro (CASTELLO, 1994, p. 224)¹⁶⁸.

Nessa época Vinicius se aproxima de Carlos Lyra que tinha um temperamento parecido com o de Vinicius de Moraes quanto à simplicidade, a sua ausência de preconceitos. Naquela época havia quem promovesse a divisão entre a bossa nova e o samba, para Vinicius, assim como para Carlinhos Lyra tal divisão não fazia o menor sentido (CASTELLO, 2005); conforme o próprio João Gilberto diria tantas vezes que para ele a bossa nova era samba (GARCIA, 2012). A lista de músicos da geração mais antiga com os quais Vinicius tem proximidade é extensa: “Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Cartola, Nelson

¹⁶⁸ Aqui podemos ouvir o choro “Lamento”, de excepcional beleza, ainda que apenas em instrumental com o conjunto Choro das 3: <https://www.youtube.com/watch?v=igVwErxklZo> . Neste outro link podemos ouvir o mesmo choro, porém já com a letra de Vinicius na voz do MPB4: <https://www.youtube.com/watch?v=azLE4zeJFyg> . Aproveitando “Lamento”, que é um dos choros mais belos do nosso cancionário, vale recordar também da letra que Vinicius pôs em “Odeon” de Ernesto Nazareth, outra canção tão bela e valorosa: <https://www.youtube.com/watch?v=ODfvQ7mGdRk>; <https://www.youtube.com/watch?v=OA1Ue5Mik5M>

Cavaquinho, Zé Keti, Elton Medeiros, João do Valle, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Custódio Mesquita” (CASTELLO, 1994, p. 225).

Figura 159: Heitor dos Prazeres



Fonte: <https://images.app.goo.gl/PS7R9HfbKX3hwyUf6>

Figura 160: Zé Keti (José Flores de Jesus)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/K68QS2NRwHEQVHPy5>

Figura 161: Elton Medeiros



Fonte: <https://images.app.goo.gl/SYPLf97ppQpaxybbA>

Figura 162: João do Valle



Fonte: <https://images.app.goo.gl/vLsyFetfYp9AdL5x8>

Figura 163: Custódio Mesquita



Fonte: <https://images.app.goo.gl/LYZYbsS8EbicmHtL8>

Vinicius foi o poeta do encontro e também o poeta do desencontro, por assim dizer, e o dizemos como uma medida da qualidade do texto dele tanto para cantar a alegria, o amor e a felicidade ou para expressar uma tristeza, uma solidão, uma desilusão. Talvez para os jovens de hoje, a bossa nova pareceria um tipo de canção antiga e até mesmo nostálgica. Entretanto, para a juventude de sua época a bossa nova era um sopro de frescor e novidade, eivada de alegria e jovialidade.

Poderíamos exemplificar essas duas faces de Vinicius de Moraes com duas canções, ambas parcerias, uma com Tom Jobim e a outra com Edu Lobo. A canção com Tom foi “O que tinha de ser”, de 1959; a canção com Edu Lobo foi “Canto Triste”, de 1962. São canções das mais espetaculares de todo o

cancioneiro universal. Nenhuma das duas, em nosso entendimento, é uma bossa nova clássica, um *standard* reconhecível à primeira vista, mas ambas são canções, ambas são perguntas diante do amor e da vida.

E gostaríamos de salientar esse ponto, se “O que tinha de ser” é um espanto diante da felicidade, da força do destino que derrama sobre nós a majestade de uma grande alegria. Essa canção dá vazão a um amor tão grande e ao mesmo tempo dito de uma maneira tão contida quanto contundente, em sua forma expressiva chega a parecer um lamento, e nisso é tão próxima de “Canto Triste”, mas se nisso está próxima, na substância não poderia ser mais distante. Curiosamente o primeiro verso das duas músicas começam com dois “Porque” que iniciam as canções encaminhando uma condição de existência. Vejamos as duas letras para que possamos analisá-las para melhor demonstrar como Vinicius poderia se expressar grandemente tanto para a alegria quanto para a tristeza em canções tão próximas. Vale notar, e quem ouvir as canções assim perceberá, que “Canto Triste” ainda tem um andamento um pouco menos lento que “O que tinha de ser” que é bastante lenta e por isso mesmo enganosamente melancólica. Ei-las:

O que tinha de ser
Porque foste na vida
A última esperança
Encontrar-te me fez criança
Porque já eras meu
Sem eu saber sequer
Porque és o meu homem
E eu tua mulher

Porque tu me chegaste
Sem me dizer que vinhas
E tuas mãos foram minhas com calma
Porque foste em minh'alma
Como um amanhecer
Porque foste o que tinha de ser (MORAES, 2017, p. 554).

Conforme dissemos, “O que tinha de ser” tem a qualidade de ser como uma afirmação da vida, do encontro amoroso como um destino. Apesar de não

ser tão badalada como “Garota de Ipanema” ou “Coisa mais linda” acaba sendo uma canção mais vital do que essas duas e muitas outras. Se “Garota de Ipanema” é das principais canções que fundam o movimento, assim como “Coisa mais linda” é um dos seus pontos mais altos, essa dupla de canções têm a temática alegre, sofisticada, solar; são canções absolutamente bossanovistas. Já “O que tinha de ser” é uma canção irmã mais não igual. Ela traz a marca da última esperança da vida em seu destino amoroso, destino esse que chega sem anúncio, sem aflição. Um amor como alvorada da alma do eu-poético, e tudo isso para ser resumido na explicação simples e belíssima: “Porque foste o que tinha de ser”, é surpreendente.

Também vale destacar o fato de que o eu-poético de “O que tinha de ser” é feminino e isso não deixa de ser interessante na medida em que é um homem escrevendo como mulher, fato que demonstra a grande sensibilidade de Vinicius.

Eis a letra de “Canto Triste”, a grande canção que Vinicius comporia com Edu Lobo em 1962:

Canto Triste

Porque sempre foste
A primavera em minha vida
Volta para mim
Desponta novamente no meu canto
Eu te amo tanto mais
Te quero tanto mais

Ah, quanto tempo faz
Partiste como a primavera
Que também te viu partir
Sem um adeus sequer
E nada existe mais em minha vida
Como um carinho teu
Como um silêncio teu
Lembro um sorriso teu
Tão triste

Ah, luar sem compaixão
Sempre a vagar no céu

Onde se esconde a minha bem-amada
Onde a minha namorada
Vai e diz a ela minhas penas
E que eu pelo, peço apenas
Que ela lembre as nossas horas de poesia
As noites de paixão
E diz-lhe da saudade em que me viste
Que estou sozinho
Que só existe meu canto triste
Na solidão (MORAES, 2017, p. 491)

Para deixar mais claro o que pensamos acerca da distância e aproximação entre “O que tinha de ser” e “Canto Triste” nos servimos de uma terceira canção, também com letra de Vinicius e música de Tom Jobim: “Eu não existo sem você”. Tomamos essa canção pelo simples fato de que nela está contida as duas dimensões amorosas tão presentes na obra de Vinicius, a saber, a alegria revelada, trazida pelo amor, bem como o lado avesso do sentimento amoroso esculpido na frustração, na desilusão e na tristeza.

“Canto Triste”, se pudéssemos tomar a liberdade de citar Drummond, é uma espécie de comentário ou de aprofundamento daqueles versos “amar o perdido deixa confundido este coração”. A letra de Vinicius para a música de Edu Lobo aponta para um amor vivido que era a suprema esperança, a grande alegria. O poeta contrasta o momento anterior com o momento atual, na canção, duramente vivido sob a égide da solidão. Além da beleza musical em si, é impressionante como a sonoridade das palavras escolhidas por Vinicius valorizam ainda mais a força desses sons, a exemplo desses versos: “Onde se esconde a minha bem amada / Onde a minha namorada”. Essa assonância da repetição do som em “Onde” é de uma beleza atroz. A retomada contundente da potência expressiva verificada no chamamento ao luar – “Luar sem compaixão, sempre a vagar no céu” - é das passagens mais belas de todo o nosso cancionário.

A canção “Eu não existo sem você” traz sob medida essa duplicidade de dimensões que o (des)encontro amoroso pode proporcionar.

Eu sei e você sabe, já que a vida quis assim
Que nada nesse mundo levará você de mim
Eu sei e você sabe que a distância não existe
Que todo grande amor
Só é bem grande se for triste
Por isso, meu amor
Não tenha medo de sofrer
Que todos os caminhos me encaminham pra você

Assim como o oceano
Sé é belo com luar
Assim como a canção
Só tem razão se se cantar
Assim como uma nuvem
Só acontece se chover
Assim como o poeta
Só é grande se sofrer
Assim como viver sem ter amor não é viver

Não há você sem mim
E eu não existo sem você (MORAES, 2017, p. 496)

A importância que enxergamos em “Eu não existo sem você” está no fato de que nela está as duas dimensões da amorosidade, o encontro e o desencontro, a felicidade e a tristeza, mas sobretudo a sabedoria, o discernimento da condição existencial do sentimento, do saber-se pelo coração.

De modo bastante significativo o eu-poético nos revela essa dimensão do saber-se pelo sentimento amoroso, a saber, ao afirmar que “Eu sei e você sabe, já que a vida quis assim” e “Eu sei e você sabe que a distância não existe”. Esses dois excertos da letra demonstram uma consciência, que ao nosso ver, é fundamental para dizer dessa clareza acerca da própria condição amorosa. No primeiro excerto há uma clara consciência amorosa quem também está ligada à vida e ao próprio destino; o segundo excerto revela o atravessamento do sentimento e a sua força de romper barreiras.

E o atravessamento de barreiras tenha sido uma das marcas principais da carreira de Vinicius desde a poesia e sobretudo na música. Desde o “Caminho

para a distância” até chegar em “Tarde em Itapuã” foram literalmente muitos carnavais atravessados.

Outra característica que vale ressaltar de Vinicius de Moraes foi a solidariedade, ele era sempre uma pessoa ligada às outras pessoas. Basta ver a enorme quantidade de parceiros que ele teve, bem como os depoimentos de vários de seus amigos lembrando de momentos que marcaram suas vidas. Um desses momentos mais marcantes foi em 1975 quando Vinicius ao saber que Gullar havia escrito um grande poema fez questão de ouvi-lo, e ao ouvir Gullar declamá-lo ficou tão comovido que pediu para gravar em uma fita para trazê-la ao Brasil¹⁶⁹. A partir dessa intervenção de Vinicius o “Poema Sujo” passou a ser conhecido e foi publicado¹⁷⁰. Nesse período, em que Ferreira Gullar estava exilado e passando por grande dificuldade, a ajuda de Vinicius foi bastante providencial para o poeta maranhense. E esse exemplo do “Poema Sujo” é bastante providencial para este estudo, na medida em que é a principal obra de Gullar e que nasceu no estrangeiro, sendo uma obra cuja temática central remete à São Luís do Maranhão de sua infância, da sua terra natal mais profundamente enraizada em si que eclode num momento de desespero extremo em terra estranha.

Curiosamente que é estrangeiro, sejam terras ou gentes, muitas vezes nos remete ao mais próximo de nós, ainda que por oposição ou reflexo, espelhamento. Relembramos, uma passagem já citada da vida de Vinicius, quando Vinicius recepcionou o escritor americano Waldo Frank¹⁷¹ (CASTELO, 1994), este que provocou Vinicius a conhecer o Brasil profundo, o Nordeste, a fazer um périplo pelo país ao seu lado. E esse movimentar-se pelo país faria nascer um outro Vinicius muito mais aberto às questões sociais, de desigualdade, de uma face do Brasil esquecido, e que ainda hoje continua esquecido, imaginemos o que era o nordeste brasileiro nos anos 40 sob a ótica

¹⁶⁹ GULLAR, Ferreira. E continua chovendo...**Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 dez.2010. Caderno Ilustrada.

¹⁷⁰ Companhia das Letras. Ferreira Gullar conta como escreveu “Poema Sujo”. **You Tube**, 25 out.2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=atJKqa_sNOk Acesso em: 29 ago.2019

¹⁷¹ CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes: o poeta da paixão, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, neste livro espetacular a vida de Vinicius pode ser acompanhada de maneira bastante agradável e completa, com um excelente texto.

da intelectualidade brasileira da capital do país, certamente ainda mais distanciada e caricatural.

Sempre haverá a crítica de a poesia de Vinicius teria declinado quando da sua passagem para a música popular, e não é necessariamente um declínio, e sim uma mudança. De certa forma até 1960 a poesia de Vinícius já estava pronta, o que de maior ele escreveu já estava esculpido. O mesmo se poderia dizer por exemplo de Carlos Drummond de Andrade, que a partir do momento em que se torna mais conhecido e que se dedica às crônicas de jornal também passa a ter uma poesia de menor vulto quando comparada ao que ele já teria feito até *Claro Enigma*. É natural que seja assim, ninguém passará a vida inteira escrevendo obras primas. O movimento também deve ser entendido como uma abertura de outras fronteiras para esses autores, assim como há um ganho monumental, tanto no caso de Vinicius de Moraes quanto de Carlos Drummond de Andrade que reside no fato de podermos verificar o pensamento e o sentimento desses artistas em outras formas de arte para as suas manifestações. São fronteiras novas abertas, outras formas de ver essas pessoas em movimento. Não é que uma forma de arte diminua a outra, é que talvez a outra forma de arte já não tenha o que dizer da mesma maneira, do mesmo nível; além do fato de que os artistas muitas vezes sentem a necessidade de explorar outros campos, ainda que neles eles não alcancem a mesma excelência. Certamente o Vinicius de Moraes músico acaba sendo maior do que o Carlos Drummond de Andrade cronista, mas isso não é uma competição, em verdade o que estamos dizendo é que tanto o músico quanto o cronista somam ao cenário dos poetas, agregam, colorem, vivificam.

E esse movimento é bastante compreensível numa sociedade relacional, a saber, para alcançar um público maior. Sobretudo, no caso da canção o público alcançado é muito maior do que o público consumidor de poesia. Muitas vezes isso não é sabido, mas as edições de poesia¹⁷², mesmo no caso dos monstros sagrados da poesia brasileira tiveram edições bastante limitadas.

¹⁷² Vejam que o primeiro livro de um poeta do porte de Manuel Bandeira que foi bancado por uma editora de maneira comercial foi já quando ele era bastante maduro a partir de sua entrada para a Academia Brasileira de Letras. Durante sua trajetória vários de seus livros foram custeados por ele mesmo ou por intervenção de amigos para que pudesse haver a publicação (BARBOSA, 1986).

3.6 ANTONIO CARLOS JOBIM, O MAIOR COMPOSITOR BRASILEIRO

Figura 164: Antonio Carlos Jobim



Fonte: jcne10.uol.com.br

Não podemos dizer quem é o maior músico brasileiro de todos os tempos, o Brasil produziu alguns músicos, pelo menos uma dezena deles, de envergadura tamanha que concorreriam a essa categoria. Poderíamos criar uma lista com nomes do calibre a seguir: Pixinguinha, Dorival Caymmi, Villa-Lobos, Luiz Gonzaga, Noel Rosa, Ary Barroso, João Gilberto, Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque, Hermeto Paschoal, Jacob do Bandolim, Garoto, (etc) e Antonio Carlos Jobim.

Figura 165: Luiz Gonzaga



Fonte: <https://images.app.goo.gl/1S3HxqGo1cQP3DBr8>

Figura 166: Elis Regina



Fonte: <https://images.app.goo.gl/MM4fQBc6H3cZoe7u6>

Figura 167: Hermeto Paschoal



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Lbun3UL8fWqps8Kz8>

Figura 168: Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/cdym4noi7R12yfB16>

Corremos o risco de dizer que Tom Jobim, sem sombra de dúvidas, foi o maior compositor do seu tempo. Junto com João Gilberto e Vinicius de Moraes, Tom Jobim formaria o triunvirato que colocaria a música brasileira para ser ouvida em escala mundial¹⁷³. Tom Jobim é um desses acontecimentos que beiram o inexplicável. Quando garoto, já aprendeu a tocar piano relativamente tarde, e praticamente não tinha músicos na família, não vem de família abastada, e ainda que não fosse pobre, era classe média baixa, faz um longo percurso até conseguir se destacar como compositor e cantor; para então viver de música de maneira suficientemente confortável. Veja-se que estamos falando de um cenário do final dos anos 40 e dos anos 50. Mas vale para qualquer tempo, no Brasil nunca foi fácil viver profissionalmente de música, basta dizer que grandes compositores como Nelson Cavaquinho e Ismael Silva, por exemplo, nunca viveram confortavelmente, longe disso, estiveram sempre em dificuldades

¹⁷³ “The girl from Ipanema”, no You Tube, na interpretação antológica de Tom Jobim e Frank Sinatra tem cerca de 20 milhões de visualizações, sendo a 14ª música mais ouvida no You Tube entre as músicas interpretadas por Sinatra. No link a seguir Sinatra e Jobim cantam “Garota de Ipanema”: <https://www.youtube.com/watch?v=NldPFVKYmiw>

financeiras, ainda que tenham sido grandes compositores. Mesmo Pixinguinha trabalhava de maneira avassaladora e nunca obteve ganhos extraordinários, sempre viveu de maneira modesta, por vezes passando apertos financeiros.

Tom Jobim não apenas conseguiu vencer profissionalmente em seu campo, ele escreveria seu nome na história da música universal. Daqui a mil anos, quando se falar em música popular do século XX, será obrigatório falar de Tom Jobim¹⁷⁴.

A história de vida desses músicos traçaria a história de vida do país, insistimos em dizer, mesmo em trabalho futuro construiremos uma tese voltada para um grande panorama entre a música brasileira e a história do Brasil, por assim dizer; uma espécie de análise do país a partir de suas músicas, da sua produção musical, sobretudo focada no século XX. Isto é, o que dizemos é que nos parece ser plenamente possível escrever uma história do Brasil a partir da história da sua música, enxergar o país através de suas canções, tatear o profundo do Brasil através da sua musicalidade, das pegadas que o cancionista deixou pela estrada do tempo.

Muitas vezes quando lemos a biografia dos compositores brasileiros é possível ver aspectos cruciais da vida brasileira, tanto no tocante à sociedade, economia, política, arte, história etc. Já que estamos falando de Tom Jobim, basta lembrarmos do relato descrito na biografia de Sérgio Cabral (1997) de quanto o pianista, no início da sua carreira, tocava em boates na noite carioca. Certo período Tom Jobim estava se apresentando na boate Vogue e nos intervalos ele ia para um botequim ali perto se encontrar com Nelson Cavaquinho e ouvir os sambas maravilhosos de sua lavra. Esse é um dos exemplos do encontro de gerações, bem como do encontro de pessoas de nichos sociais bastante diversos neste país de contrastes que a música acaba aproximando. O Brasil é um país contraditório, pois é feito de contrastes e encontros, e o campo musical demonstra muito bem isso.

¹⁷⁴ Vale salientar a importância que teve o padrasto de Tom Jobim, Celso Frota Pessoa, desde bastante jovem ele custearia aulas que Tom Jobim assistiu com alguns professores, e mesmo quando já estava trabalhando na noite ele teria o auxílio do padrasto para cobrir as despesas de casa, a ponto de, quando Tom Jobim parou para estudar seriamente orquestração, Celso Frota o ajudar ainda mais durante seis meses para que ele pudesse se dedicar completamente aos estudos orquestrais (CABRAL, 1997). Sem esse apoio recebido muito provavelmente Tom Jobim teria demorado mais tempo a construir uma carreira musical sólida.

Essa questão dos encontros entre os músicos mais diversificados possíveis se dava bastante no Clube da Chave que era uma casa na qual músicos e artistas se encontravam no Rio de Janeiro, inicialmente umas 50 pessoas tinham a chave desse local para se encontrarem somente entre os associados, mas muitas pessoas frequentavam o clube, e nele os músicos poderiam apresentar suas composições ou as músicas de sua predileção. Foi lá que Tom Jobim tocava bastante a recém lançada “João Valentão”, de Dorival Caymmi, em 1953; neste Clube muitos músicos nordestinos tocavam músicas de sua região de origem, muitos deles convidados por Humberto Teixeira (CABRAL, 1997). Vejamos um pequeno trecho da biografia de Tom Jobim, da lavra de Sergio Cabral, na qual é narrado um dos momentos de encontros no Clube da Chave, e que mostra as primeiras vezes em que Tom e Vinicius se encontraram, justamente nesse local.

A programação – se assim podemos chamar uma sucessão de apresentações improvisadas – do Clube da Chave era deslumbrante: no microfone, revezavam-se músicos como Garoto, Johnny Alf, Valzinho etc. Até o maestro Radamés Gnattali aparecia por lá, depois de um dos seus programas na Rádio Nacional. E havia os nordestinos. Tom não se conformava em apenas ouvi-los. Muitas vezes, ia para o piano dividir a apresentação com Jararaca, Luís Gonzaga (*sic*), Carmélia Aves, Catulo e Paula (que iniciava sua carreira) e todos aqueles cantores e músicos amigos de Humberto Teixeira, o compositor cearense que dividiu com Luís Gonzaga (*sic*) a responsabilidade pela consagração do baião. Ara se ter uma ideia de como foi marcante o Clube da Chave para Tom Jobim, foi lá que aprendeu com Jararaca o rojão *Do Pilá*, que teria um trecho incorporado a uma de suas obras-primas lançadas na década de 1970, *O boto*. Foi no Clube da Chave, finalmente, que Vinicius de Moraes o viu pela primeira vez tocando piano. A música era *Tão só*, de Dorival Caymmi e Carlos Guinle. “Percebi logo que se tratava de um pianista diferente. Tocava um som engraçado, novo”, diria mais tarde Vinicius. Se o pianista causou boa impressão ao poeta, o compositor despertaria a sua atenção, tempos depois, quando tocou *Outra vez*. “Aquela música me impressionou muito”, confessou Vinicius de Moraes durante o depoimento de Jobim ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro numa entrevista de 1981, Tom recordou as passagens de Vinicius pelo Clube da Chave: “Sua cabeça redonda, inconfundível, chamava a atenção, sentado à mesa frente ao copo de uísque e cercado de amigos não menos famosos: Antônio Maria, Fernando Lobo, Rubem Braga, Paulinho Soledade, Paulo Mendes Campos, Di Cavalcanti e muito mais. Eu, mais jovem, não me atrevia a ir além a distância regulamentar” (CABRAL, 1997, p. 77).

Tom e Vinicius passariam o resto da vida rememorando seus primeiros encontros sobretudo o encontro definitivo que selou a parceria musical, apresentados que foram no Bar Vilarinho, por Lúcio Rangel.

E vejamos aqui uma das características brasileiras sobre os nomes e apelidos, já mencionadas quando anteriormente analisamos a questão sob a ótica de Sérgio Buarque de Holanda; quando Tom Jobim começava a sua carreira de compositor já com algumas de suas músicas gravadas por cantores na primeira metade dos anos 50, ele tentou fazer com que seu nome sempre fosse gravado como Antonio Carlos Jobim, mas tinha alguma dificuldade em fazer-se reconhecido assim, pois já era conhecido como “Tom” Jobim. Sergio Cabral (1997) relata uma conversa que Jobim teve com Ary Barroso na qual o autor de “Pra machucar meu coração” advertia a Tom que era uma tarefa inútil lutar contra o seu apelido, dada a facilidade da pronúncia, a simplicidade da solução.

Tom Jobim foi um dos primeiros músicos a perceber o talento de Johnny Alf¹⁷⁵ nas noites das boates do Rio de Janeiro (CABRAL, 1997). Assim como ele, Jobim, fora substituído como pianista por ninguém menos que Sergio Ricardo em uma outra boate, quando Tom Jobim deixou a noite como pianista destes estabelecimentos.

Figura 169: Sergio Ricardo



Fonte: <https://images.app.goo.gl/ku3Gonk2dc23eoLK9>

O encontro de Tom Jobim com Vinicius de Moraes para a composição da peça “Orfeu da Conceição” acaba sendo um ponto de virada da música brasileira. Além disso há também o fato de que não se trata de qualquer peça, é

¹⁷⁵ Sobre Johnny Alf recomendamos a leitura da biografia escrita por João Carlos Rodrigues (2012).

o mito de Orfeu, esse mito grego de um músico que entoava canções das mais belas possíveis, mas que apesar de tamanha beleza que compõe ele acaba sendo atingido pela tragédia de perder sua amada Eurídice. Vinicius de Moraes transporta esse mito para o morro do Rio de Janeiro. E ao nosso ver podemos perceber a música brasileira como um conjunto de “Orfeu”, uma obra orfeônica que através da beleza que consegue produzir tenta atravessar a tragédia na qual está inserida. A voz da música brasileira, toda ela, sobretudo da música popular brasileira, e uma voz de “Orfeu”, um canto construtor de beleza em meio à tragédia. Então, aqui Orfeu e Édipo se encontram, assim como a música brasileira encontra o Brasil, assim como a música encontra a tragédia, sendo por si a redenção de tal condição.

Figura 170: Capa do disco Orfeu da Conceição, numa remasterização de 2017



Fonte: br.napster.com

Figura 171: Manuel Bandeira, Chico Buarque, Tom Jobim e Vinicius de Moraes



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

É surpreendentemente curioso que um dos momentos musicais que operam uma revolução na música brasileira se dê no encontro de um poeta consagrado com um músico desconhecido para cumprirem o trabalho de compor a trilha sonora de uma peça com o tema de um mito da Grécia antiga.

Modernidade e tradição. Novo e antigo. E a partir de então há uma espécie de refundação, renovação da música brasileira que impactaria de tal forma que seria crucial como influência das gerações posteriores de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo, Nelson Motta entre outros.

Figura 172: Gilberto Gil



Fonte: <https://images.app.goo.gl/bPfpGSVL8JvVBhfq5>

Figura 173: Nelson Motta



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GoFf4c1pm4mgmgd4A>

O significado de Tom Jobim, sua importância é incomensurável. Sua influência não era somente musical, além de tudo era uma figura humana espetacular, o jovem que soube amadurecer ao lado de Vinicius, e mesmo ainda jovem foi por causa de sua paciência e percepção estética que conseguiu vencer todas as barreiras de relacionamento interpessoal para administrar o estúdio de gravação dos três e mais importantes discos de João Gilberto (e de toda a bossa nova), assim como o antológico disco gravado nos EUA “Getz & Gilberto” só pode ser gravado porque Tom Jobim estava no estúdio, também como uma espécie de coprodutor, por assim dizer, e que também tocou piano neste disco. Sem a participação de Tom Jobim conduzindo a tensa relação que por vezes João Gilberto tinha com outras pessoas que ele considerava sem o devido

entendimento musical da sensibilidade que a música requeria, ou seja, sem Tom para atuar diplomaticamente nos bastidores das gravações o disco mais vendido e um dos mais premiados da história do jazz não teria sido gravado. A importância de Tom Jobim é desse calibre. Isso pode parecer pouco, mas não é. Neste sentido João Gilberto é até um tanto controverso por sua visceralidade, que em outros momentos é total delicadeza. João Gilberto tem essa inconstância, esse caleidoscópio de sentimentos, de atitudes inesperadas. A temperança de Tom Jobim seria fundamental para a iniciação fonográfica de João Gilberto. Ambos foram fundamentais um para o outro, os arranjos de João Gilberto foram vitais para a expansão da música de Tom Jobim. Ou seja, João Gilberto enquanto intérprete e instrumentista foi fundamental, mas vejamos que ele praticamente não tinha muitas composições. O compositor por excelência e merecimento da bossa nova foi sem dúvidas Tom Jobim.

Não por acaso os compositores mais gravados por João Gilberto tem em sua liderança Tom Jobim, seguido por Vinicius de Moraes, vindo posteriormente Dorival Caymmi e Ary Barroso.

Figura 174: João Gilberto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KvvXM6WH3MpThxyQ7>

Reiteramos que Tom Jobim é o elo entre os compositores dos anos 40 e os compositores dos anos 60 e 70. Não somente pela influência em si. Mas também pelo fato de que Tom também chegou a trabalhar, gravar, compor com vários desses compositores antigos e modernos. Basta ver que um dos pontos mais altos da vida musical de Chico Buarque se dá com a parceria deste com Tom Jobim, assim como a influência de Tom é bastante visível na música de Caetano Veloso, lembremo-nos de “Saudosismo” ou de “Janelas abertas nº2”, na medida em que “Saudosismo” dialoga diretamente com “Fotografia”, e “Janelas abertas nº2” (por sinal, essa canção estaria no disco *Chico e Caetano*

ao vivo do ano mágico de 1972) dialoga diretamente com “Janelas abertas” de Tom e Vinicius. Que por sinal, em ambas as “Janelas abertas” há o diálogo do eu-poético enquanto casa e o mundo, o sentimento do mundo, da pessoa amada.

Tom estava tão à frente do seu tempo que incorporou à sua música a preocupação com a natureza que naquele tempo era algo completamente fora da pauta. Cada dia que passava ele deixou sua música com um profundo sentimento de Brasil, da sua natureza, do seu sentimento. Sobretudo por isso Tom Jobim jamais fixou residência no exterior, coisa que estaria facilmente ao seu alcance se quisesse. Por um tempo teve grande reconhecimento maciço sobretudo entre aqueles que tinham mais conhecimento musical, em qualquer lugar do mundo.

Devemos sempre recordar, para que tenhamos uma perspectiva do tamanho que Tom Jobim alcançou, o álbum de Miles Davis de 1964 teve como título o nome em inglês de uma canção de Jobim, a saber, *Quiet Nights*, e no disco estava “Corcovado” ou “Quiet Nights, Quiet Stars” de Tom Jobim.

Ademais, Tom Jobim, e assim são os grandes compositores, não ficou adstrito à bossa nova. Soube expandir-se. Compôs as músicas mais diversas, desde “Águas de Março” a “Passarim”. Não custa lembrar que entre 1964 a 1994 Tom Jobim gravou alguns discos dos quais destacamos 11 discos exclusivos dele; é uma discografia pequena, mas muito densa, com inúmeras canções imortais, eternas. O mesmo se passou com João Gilberto, que também gravou poucos discos, mas todos com grande densidade e gravações que seriam immortalizadas pela qualidade, novidade e originalidade de arranjos e interpretações.

O dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira traz a seguinte discografia de Tom Jobim:

- (1954) Sinfonia do Rio de Janeiro (Tom Jobim e Billy Blanco) • Continental • LP
- (1956) Orfeu da Conceição - Trilha sonora da peça teatral - participação: composição, orquestrações e regência • Odeon • LP
- (1957) Carícia (Sylvia Telles) - participação como arranjador • Odeon • LP
- (1958) Canção do amor demais (Elizeth Cardoso) - participação como compositor, arranjador e pianista • Festa • LP

- (1959) Chega de Saudade (João Gilberto) - participação como arranjador • Odeon • *LP*
- (1960) O amor, o sorriso e a flor (João Gilberto) - participação como arranjador • Odeon • *LP*
- (1961) Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim) • Elenco • *LP*
- (1961) Brasília, Sinfonia da Alvorada (Tom Jobim) • Columbia • *LP*
- (1961) João Gilberto (João Gilberto) - participação como arranjador • EMI-Odeon • *LP*
- (1963) Getz/Gilberto (Stan Getz, João Gilberto e Antonio Carlos Jobim) • Verve • *LP*
- (1963) The Composer of Desafinado Plays (Tom Jobim) • Verve • *LP*
- (1964) Bossa Nova York (Sergio Mendes) - participação • Elenco • *LP*
- (1964) The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1965) A Certain Mr. Jobim (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1965) Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1965) Caymmi visita Tom (Dorival Caymmi e Tom Jobim) • Elenco • *LP*
- (1965) The Astrud Gilberto Album (Astrud Gilberto) - participação • Elenco • *LP*
- (1967) Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim (Frank Sinatra e Tom Jobim) • Reprise • *LP*
- (1967) Wave (Tom Jobim) • A&M • *LP*
- (1970) Stone Flower (Tom Jobim) • CTI • *LP*
- (1970) Tide (Tom Jobim) • A & M • *LP*
- (1971) Construção (Chico Buarque) - participação • Philips • *LP*
- (1971) Sinatra & Company (Frank Sinatra, Antonio Carlos Jobim, Don Costa e Eumir Deodato) • Reprise • *LP*
- (1973) Matita Perê (Tom Jobim) • MCA • *LP*
- (1974) Elis & Tom (Elis Regina e Tom Jobim) • Philips • *LP*
- (1976) Urubu (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1977) Miucha e Antonio Carlos Jobim (Miucha e Tom Jobim) • RCA • *LP*
- (1977) O Som Brasileiro de Sarah Vaughan (Sarah Vaughan) - participação • RCA • *LP*

- (1977) Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha - gravado ao vivo no Canecão (Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho e Miucha) • Som Livre • *LP*
- (1979) Miucha e Tom Jobim (Miucha e Tom Jobim) • RCA • *LP*
- (1979) Sinatra-Jobim sessions (Frank Sinatra e Tom Jobim) • WEA Brasil • *LP*
- (1980) Terra Brasilis (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1981) Antonio Carlos Jobim - Homem de Aquarius (Tom Jobim) • Philips • *LP*
- (1981) Brilhante - Trilha sonora da novela - participação • Som Livre • *LP*
- (1981) Edu e Tom (Edu Lobo e Tom Jobim) • Philips • *LP*
- (1981) Ella abraça Tom - Ella Fitzgerald sings the Antonio Carlos Jobim Song Book (Ella Fitzgerald) - tributo • PolyGram • *LP*
- (1983) Gabriela - Trilha sonora do filme (Vários artistas) - participação. Trilha sonora original de Tom Jobim. • RCA • *LP*
- (1983) Tom Jobim e Billy Blanco (Tom Jobim e Billy Blanco) • Relevo/Continental • *LP*
- (1985) A Música em Pessoa - participação • Som Livre • *LP*
- (1985) O Tempo e o Vento - Trilha sonora da minissérie (Vários artistas) - participação • Som Livre • *LP*
- (1986) Anos dourados - Trilha sonora da minissérie (Vários artistas) - participação • Som Livre • *LP*
- (1986) Estrela da vida inteira (Olívia Hime) - participação • Continental • *LP*
- (1987) A.C.Jobim (CBPO) (Tom Jobim) • Sabiá • *LP*
- (1987) Passarim (Tom Jobim) • Verve/PolyGram • *LP*
- (1987) Tom Jobim inédito (Tom Jobim) • BMG • *CD*
- (1988) Rio Revisited (Tom Jobim e Gal Costa) • Verve/PolyGram • *CD*
- (1991) O dono do mundo - Trilha sonora da novela (Vários artistas) - participação • Som Livre • *LP*
- (1991) Songbook Noel Rosa (Vários artistas) - participação • Lumiar • *LP*
- (1992) Gal Costa (Gal Costa) - participação • RCA • *CD*
- (1993) Carnegie Hall salutes the Jazz Masters (Vários) - participação • Verve • *CD*
- (1993) Songbook Carlos Lyra (Vários artistas) - participação • Lumiar • *CD*

- (1993) Songbook Dorival Caymmi (Vários artistas) - participação • Lumiar • *CD*
- (1993) Songbook Vinícius de Moraes (Vários artistas) - participação • Lumiar • *CD*
- (1994) Antônio Brasileiro (Tom Jobim) • Globo/Columbia • *CD*
- (1994) Songbook Ary Barroso (Vários artistas) - participação • Lumiar • *CD*
- (1995) Antonio Carlos Jobim: composer - compilação (Tom Jobim) • Warner • *CD*
- (2000) Tom canta Vinicius (Tom Jobim). • Jobim Music • *CD*
- (2003) Jobim Sinfônico (Vários artistas) - tributo • Biscoito Fino
- (2005) Tom Jobim Inédito (Tom Jobim). • Jobim Biscoito Fino • *CD*
- (2006) Tom Jobim ao vivo em Montreal (Tom Jobim) • Jobim Biscoito Fino • *DVD*
- (2007) A casa do Tom – Mundo, Monde, Mondo. • Biscoito Fino • *DVD*
- (2007) Tom Jobim ao vivo em Montreal (Tom Jobim) • Biscoito Fino • *CD*
- (2010) Minha alma canta (Tom Jobim) – compilação – Biscoito Fino – *CD*

No caso de Tom Jobim, a questão da brasilidade pode ser vista inclusive nos títulos dos discos, conforme podemos ver na lista seguinte:

- (1973) Matita Perê (Tom Jobim) • MCA • *LP*
- (1976) Urubu (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1980) Terra Brasilis (Tom Jobim) • Warner Bros • *LP*
- (1987) Passarim (Tom Jobim) • Verve/PolyGram • *LP*
- (1994) Antônio Brasileiro (Tom Jobim) • Globo/Columbia • *CD*

*Matita Perê*¹⁷⁶

¹⁷⁶ Eis o resumo de *Matita Perê* conforme se encontra no site do Instituto Antonio Carlos Jobim: “Matita Perê é a primeira produção independente de Tom, e foi gravado em janeiro de 1973, no estúdio da Columbia, em Nova York, com arranjos e regência de Claus Ogerman e músicos escolhidos por eles. Foi lançado no Brasil em maio do mesmo ano. É dedicado a Guimarães Rosa, Drummond e ao escritor mineiro Mário Palmério. “Sou um mateiro incrível”, dizia Tom. Um dia, ao ouvir Vinicius comentar que ele, Tom, estava indo “cada vez mais pra dentro do mato”, disse: “Aprendi com Guimarães Rosa que a gente nunca pode entrar completamente no mato; só a metade. Na outra metade, a gente já está saindo”. Os dois LPs com nome de pássaro, *Matita Perê* e *Urubu*, dão início à fase mais mateira, mais ecológica, de criações inspiradas ou voltadas para a natureza. A composição da “suíte mateira” *Matita Perê*, que reproduz o canto do pássaro do sertão, é inspirada no conto *Duelo*, de Guimarães Rosa, e cita *Um estranho chamado João*, de Carlos Drummond de Andrade, “...me deu um trabalho incrível. Em *Matita*, se revela a monotonia vária do sertão. Cada lugar é o mesmo e um diferente lugar”. Já “Águas de março foi aquela iluminação”. Tom trabalhava na suíte noite e dia, no sítio Poço

Figura 175: Capa de *Matita Perê*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Figura 176: Capa 2 *Matita Perê*

matita perê **matita perê**

STEREO
Série de Luxo
PHILIPS
SDDS E DATUM

tom jobim

FIGURA TÍPICA
Composição: Vinícius de Moraes
Letras: Vinícius de Moraes e Tom Jobim
Arranjos: Vinícius de Moraes e Tom Jobim
Produção: Tom Jobim
Gravado em São Paulo, Brasil
1962

DISCO 1

- 1 - AGUAS DE MARCO (3:55)
- 2 - ANA LUZA (3:20)
- 3 - MATITA PERÊ (3:17)
- 4 - TEMPO DO MAR (5:53)

DISCO 2

- 1 - THE MANTIQUEIRA RANGE (3:20)
- 2 - CRONICA DA CASA ASSASSINADA (3:57)
- 3 - FOLIA PARA CORDEIRO (3:10)
- 4 - MILAGRE E PALHAÇOS (3:18)

PHILIPS

Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Fundo, quando subitamente um novo tema invadiu sua cabeça, acompanhado de algumas palavras soltas. Para não perdê-las (“é pau, é pedra, é o fim do caminho...”), Tom anotou-as numa folha de papel de embrulho. A inspiração veio de Olavo Bilac, no poema O caçador de esmeraldas: “Foi em março, ao findar a chuva, quase à entrada/ do outono, quando a terra em sede requemada/ bebera longamente as águas da estação/Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata/ À frente dos peões, filhos da rude mata/ Fernão Dias Paes Leme entrou pelo sertão.””

Figura 177: Contracapa *Matita Perê*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

A partir dos anos 70 a obra de Tom Jobim cada vez mais vai ficando mais densa, mais abstrata, mais abrangente. O *Matita Perê* abre a década de 70 com essa mensagem que pode ser vista na canção de abertura: “Águas de Março”. E vale ressaltar que esse cancionista de Jobim a partir de 1970 não será tão conhecido e festejado quanto os *standards* da bossa nova, mas que são tão relevantes quanto, pois através dele podemos ver um compositor na plenitude do seu amadurecimento, para tanto basta que que ouçamos a imensidão que é “Ana Luiza”, por exemplo, uma canção belíssima desse disco. Na sequência virá a canção que dá título ao disco, “Matita Perê”, música em parceria com Paulo César Pinheiro. Talvez aqui tenhamos um momento de Tom Jobim em seu auge, “Matita Perê” é uma canção que impressiona em múltiplos aspectos. Ele começa a incorporar em sua musicalidade canções com várias “toadas”, “levadas” e “estilos” dentro dela, como se fossem em alguma medida óperas populares, sinfonias populares, em sentido amplíssimo. É algo que veremos também, por exemplo, em uma das canções mais belas da música brasileira que é “Tema de amor para Gabriela” do disco *Passarim* (1987).

Tom Jobim também passaria a cultivar a composição instrumental, que ele já fazia como podemos ver em seus primeiros discos, como *Tide*, *Stone*

*Flower*¹⁷⁷. É o que vemos ainda em *Matita Perê* nas faixas seguintes “Tempo do Mar”, “The Mantiqueira Range” (de Paulo Jobim), a imensa “Crônica da Casa Assassina” (com as seguintes partições: “Trem para Codisburgo”, “Chora Coração”, “Jardim Abandonado”, “Milagre e Palhaços”) que foi composta (em parceria com Vinicius de Moraes) para o filme *A Casa Assassina*, de 1971, da lavra do diretor Paulo César Saraceni. O disco fecha em seguida com dois temas instrumentais sobre as nuvens (que é interessante pois as nuvens estão presentes na letra de “Dindi”), a saber, “Um Rancho de Nuvens” e “Nuvens douradas”.

Figura 178: *Urubu* – Capa e contracapa



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Figura 199: Encarte de *Urubu*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

¹⁷⁷ Gostaríamos de ressaltar a beleza das escolhas de títulos dos discos de Tom Jobim, sobretudo nesses dois casos: *Tide* e *Stone Flower*. Poderíamos traduzir esses discos, respectivamente, como *Maré* e *Flor de Pedra*.

Em 1975¹⁷⁸ Tom Jobim lançaria *Urubu*¹⁷⁹, disco que abre com “O Boto”, uma das mais belas canções de sua obra, que mexe com a temática do folclore, e que por outros caminhos nos lembra sua canção em parceria com Paulo Cesar Pinheiro (“Matita Perê”). A própria escolha do urubu como temática para intitular esse disco demonstra o sentido de brasilidade no qual se embrenhava Tom. Talvez outros buscassem gaviões ou outros pássaros mais “nobres”. Tom Jobim não, ele recorreu a uma das aves menos valorizadas do imaginário e uma das mais presentes no país de maneira total. Depois de “O Boto”, segue-se a canção “Lígia” que seria uma homenagem à esposa de Fernando Sabino que era amigo de Tom. Percebemos mais uma vez essa temática da vida em “Correnteza” canção que ficaria mais conhecida a partir da gravação de Djavan no álbum *Malásia* de 1996.

Figura 180: Djavan



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GifetV5ojt8XSuTP7>

¹⁷⁸ Apesar de o Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira informar que *Urubu* teria sido lançado em 1976, no site do Instituto Tom Jobim o disco é datado de 1975, tendo seu lançamento ocorrido mais precisamente em outubro daquele ano. Eis o resumo do disco que aparece no site do Instituto: “Jereba é urubu importante como, aliás, todo urubu.” O disco *Urubu* foi gravado no estúdio da Columbia, em Nova York, nos dias 16, 17, 20, 22 e 23 de outubro de 1975. Sua primeira faixa, *Boto*, é também dedicada a outro bicho. *Boto* é um baião praireiro com referências a pássaros, como papagaio, jandaia, inhambu, além do urubu e do jereba que, porque importante, ganhou muitos nomes: peba, urubutinga, urubu-ministro, urubu-de-cabeça-vermelha, urubu-gameleira. Na introdução de *Boto*, Tom canta o estribilho (“Ontem vim de lá do Pilar/ Ontem vim de lá do Pilar/ Com vontade de ir por aí”), de Jararaca, da histórica dupla caipira Jararaca e Ratinho. Ao terminar a gravação do último take de *Saudade do Brasil*, os músicos da Orquestra Sinfônica de Nova York aplaudiram seu autor de pé” (INSTITUTO TOM JOBIM).

¹⁷⁹ *Urubu* pode ser ouvido no You Tube em diversos canais, também há no You Tube diversas análises harmônicas de músicas de Tom Jobim que se fazem interessantes de serem vistas pelo diálogo com a teoria musical, de harmonização e composição.

“Correnteza”, guardadas as devidas proporções tem uma temática parecida com “Águas de Março” no sentido de juntar elementos da natureza e emoção. Podemos ver a concretude tentada nessa canção quando da imagem do seguinte verso: “o barro ficou marcado aonde a boiada passou”, é sem sombra de dúvidas genial a construção sonora para um verso assim numa canção que fala de amor. “Correnteza” é uma das canções que demonstram a imensidão do talento de Tom Jobim, vejamos esses versos:

E choveu uma semana e eu não vi o meu amor
O barro ficou marcado aonde a boiada passou
Depois da chuva passada céu azul se apresentou
Lá na beira da estrada vem vindo o meu amor
Vem vindo o meu amor
Vem vindo o meu amor

Depois de “Correnteza” temos “Angela”, mais uma canção de amor, mas em uma melodia bem diferente do que geralmente Tom costuma fazer, ainda assim é uma bela canção, ainda que uma canção menos conhecida, sobretudo quando comparada com “Luiza” ou “Ligia”, por exemplo.

Em seguida, ainda no disco *Urubu*, temos a infinitamente bela “Saudade do Brasil” na qual temos elementos bastante claros de música erudita, coro, cordas, piano em uma orquestração belíssima. Essa é certamente uma das mais belas composições de Tom Jobim. Vale dizer que o arranjo de “Saudade do Brasil” em *Urubu* foi realizada por Claus Ogerman.

Figura 181: Claus Ogerman



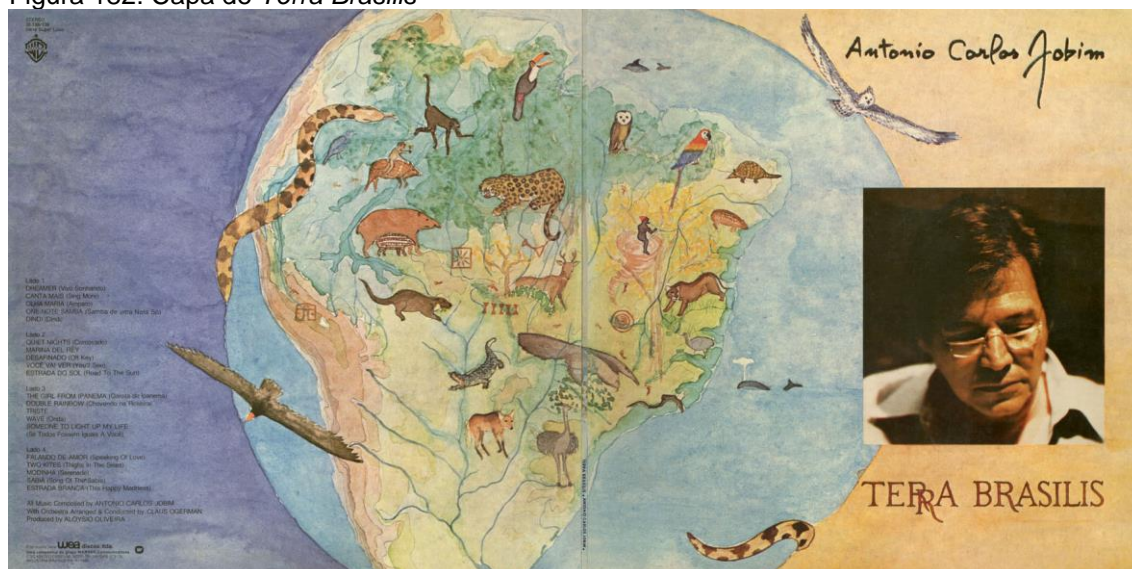
Fonte: <https://images.app.goo.gl/eZHwD8uc4iVdEmZ37>

Na sequência das canções de *Urubu* temos “Valse”, “Arquitetura de Morar” e “Homem”; todas instrumentais. “Arquitetura de Morar” nos lembra em

alguns momentos uma espécie de “Retrato em Branco e Preto” sinfônico, noutros há um diálogo com cortes de “Saudades do Brasil”, assim como há pontos em que lembra passagens de “Joana Francesa” (de Chico Buarque) e “Derradeira Primavera” (do próprio Tom e Vinícius). Depois de “Arquitetura de Morar” temos em sequência “O Homem” que já abre em grande tensão, diminui mas ainda assim mais à frente é cortada por uma marcha contínua e um diálogo entre os violinos e cellos.

Em 1980 Tom Jobim lançaria *Terra Brasilis*^{180 181} com uma capa belíssima que fazia referência a uma espécie de Brasil do passado, com figuras folclóricas, animais os mais diversos, a natureza do Brasil enfim estampada na capa com uma grande beleza; vê-se nela desde o saci até a onça, passando por papagaio, macaco, tucano, emas, tatu.

Figura 182: Capa de *Terra Brasilis*

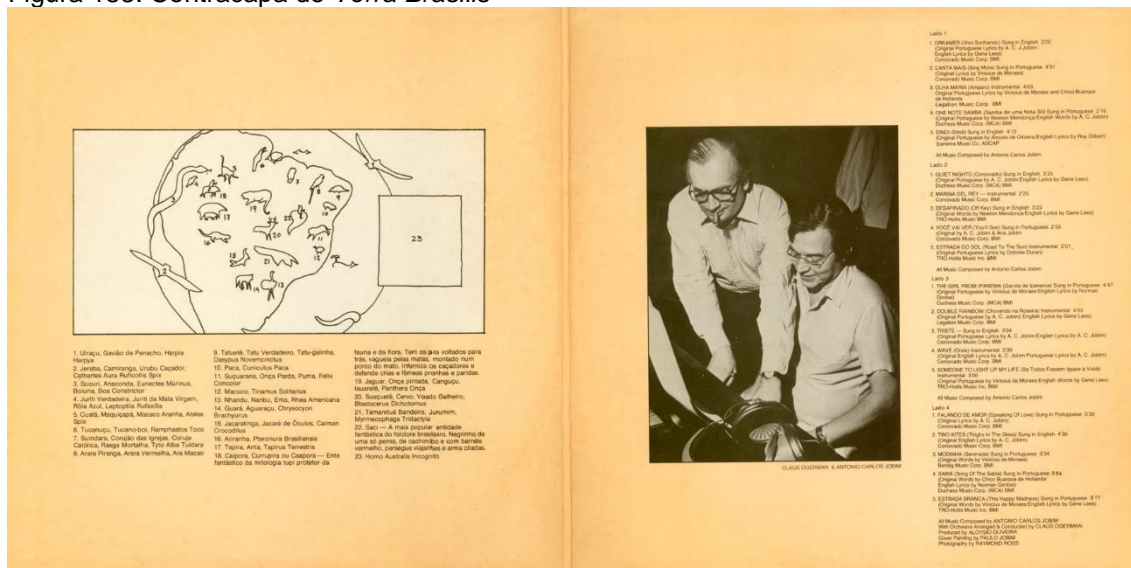


Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

¹⁸⁰ Terra Brasilis pode ser ouvido no link a seguir: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nWo_PZRPObuRaTqYK7s-hsmQvN2eWylLo

¹⁸¹ No site do Instituto Antonio Carlos Jobim há o seguinte resumo para *Terra Brasilis*: Terra Brasilis foi produzido e gravado em Nova York, em 1979, no mesmo período em que terminam as gravações do segundo LP com Miúcha. No álbum duplo, mais uma vez com arranjos e regência de Claus e produção de Aloysio, faz a regravação de vários sucessos, e inclui duas canções inéditas, Falando de amor e Two Kites, esta escrita originalmente em inglês. Terra Brasilis é lançado simultaneamente no Brasil e nos Estados Unidos em abril de 1980.

Figura 183: Contracapa de *Terra Brasilis*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

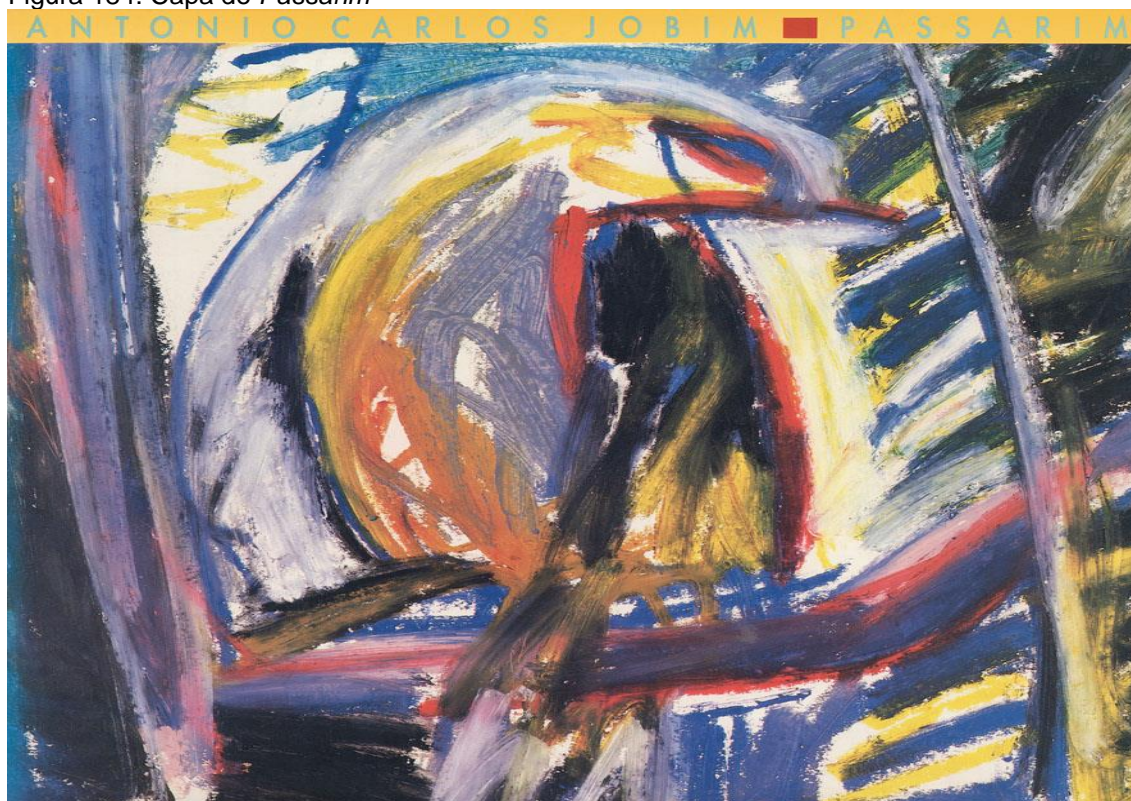
Terra Brasilis é um disco, álbum duplo, marcado por canções mais novas e *standards*. Nele encontramos músicas como “Você vai ver” e “Dreamer” (“Vivo Sonhando”) ao lado de canções como “Dindi”, “Garota de Ipanema” e “Corcovado”. O álbum também traz canções como “Olha Maria” feita em parceria com Vinícius e Chico Buarque, que este gravou no aclamado *Construção* em 1971. Chamamos a atenção para a vocalização presente no arranjo de “Canta, Canta Mais”. Algumas dessas canções remeterá ao tema da natureza, das plantas etc, tais como “Chovendo na Roseira”, uma canção que Tom gravou em 1970 e estava gravando mais uma vez naquele 1980, assim como traz “Sabiá”, “Modinha”, “Estrada Branca”, “Estrada do Sol” (apenas no instrumental), “Falando de Amor” - uma das canções mais novas e surpreendentes pelo nível de beleza estética que alcança. Também neste disco está presente “Desafinado” que ele canta em inglês. “Two Kites” foi lançada neste disco, escrita em inglês, é também uma bela canção. Enfim, é um grande disco com uma mistura entre músicas novas e músicas antigas também com orquestração de Claus Orgeman, acreditamos que também com olhar para o mercado internacional com vistas a divulgação da cultura brasileira.

Há um sentido de profundidade condensada na música de Tom Jobim que é de tal maneira contundente a ponto de fazer dele o compositor da trilha sonora (da qual há participação também de Ronaldo Bastos em três canções e de Sadi Cardoso em uma delas) para a minissérie de *O Tempo e o Vento*, em 1985 seria lançado pela Som Livre o disco homônimo à minissérie. Para nós outros, é

importante marcar a participação de Tom Jobim nesse projeto da trilha sonora porque *O Tempo e o Vento* é um dos romances, se não o romance, mais relevante(s) da formação do Brasil. Então, em sendo assim, que Tom Jobim seja o compositor da trilha sonora de um projeto tão ambicioso é algo que faz completo sentido, senso a sua existência tão importante para a formação da música brasileira tal qual a conhecemos em nosso tempo.

*Passarim*¹⁸²

Figura 184: Capa de *Passarim*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

¹⁸² Disco espetacular sob os mais diversos aspectos, eis o resumo do site do Instituto Antonio Carlos Jobim: Depois de *Matita Perê* e *Urubu*, *Passarim* completa a trilogia de discos de Tom com nome de pássaro; é o primeiro com a Banda Nova, com quem gravaria outros: uma produção familiar, com coordenação e arranjos de Paulo Jobim e Jaques Morelenbaum. Além de Paulo no violão e Jaques no cello, a Banda Nova era formada por Danilo Caymmi na flauta, Tião Neto no baixo, Paulo Braga na bateria e os vocais femininos de Ana Jobim, Elizabeth Jobim, Maúcha Adnet, Paula Morelenbaum e Simone Caymmi. Além da canção título *Passarim*, composta para *O tempo e o vento*, com raízes nas parlendas infantis (“Cadê o fogo, a água apagou/ E cadê a água, o boi bebeu/ Cadê o amor, o gato comeu”), o álbum traz as inéditas *Borzegum*, manifesto em defesa do mato e dos índios, e *Chansong*, com letra original em inglês. Gravado entre novembro de 1986 e março de 1987, em dois estúdios cariocas (Polygram e Transamérica), *Passarim* foi mixado em abril, em Nova York, por Tom e Jaques.

Figura 187: Encarte 2 *Passarim*

LADO B	SAMBA DO SOHO	LUÍZA	BRASIL NATIVO	GABRIELA
<p>CHANSONG</p> <p>When I arrived in New York The immigration officer asked me Where have you been Mr. Jim You've been abroad for too long Mr. Jim Haven't you been? I got to the hotel exhausted to my room Having to attend a cocktail Late that afternoon And there my boss Nesuki, An old friend of Jobim's, said: May I introduce you to Gloria? By all means Buy all jeans I've never been in Paris for the summer My life is such a mess let's have a Brahma I'm happy that you called, I really feel touché OK, it's been a long, a very long time Since a Brazilian has been in Paris with você You look so cute there wearing my pajamas You look so sexy with my pinche-nez, Let's highjack this Concord to the Bahamas. Come on dress up my love Let's go to the ballet OK, it's been a long, a very long time Since a Brazilian has danced with you Le pas-de-deux.</p> <p>música e letra: A. C. Jobim voz: A. C. Jobim e grupo corais: campo Paulo Jobim</p>	<p>Quando ando pelo Soho Eu me lembro da Gamba Ai ai ai que coisa louca Ai meu Deus que coisa boa Lá por trás do cais do porto Na ladreira da pregueta Onde o tário nasce morto Cada só da gente boa Quem não sabe o que é saudade Não conhece esse dilema Não provou desse veneno Nunca teve uma morena Ai meu Deus que coisa louca Te encontrar nesta cidade Quando dobra o esquino Dou de cara com a saudade Ai ai ai que coisa louca Ai meu Deus que coisa boa Quando ando pelo Soho Eu me lembro da Gamba Ai ai ai que coisa louca Ai meu Deus que coisa boa Por ai no Péu Donga fez o samba Na batida do gava De Angola, de Luanda Quem não sabe o que é saudade Não conhece esse dilema Não provou desse veneno Nunca teve uma morena Ai meu Deus que bom Te encontrar nesta cidade Quando dobra o esquino Dou de cara com a saudade Ai ai ai que coisa louca Ai meu Deus que coisa boa</p> <p>música: Paulo Jobim letra: Ronaldo Braz voz: Paulo Jobim e grupo corais: campo Paulo Jobim percussão: Cláudio e Paulo Braga</p>	<p>Rua, espada rua Bóia no céu imenso e amarela Tão redonda a lua Como flutua Vem navegando O azul do firmamento E no silêncio lento Um trovador, cheio de estrelas Pra te esquecer Luíza Eu sou apenas um pobre amador Apaixonado Um aprendiz do teu amor Acorda amor Que eu sei que embaixo desta neve Morra um coração Vem cá, Luíza Me dá tua mão O teu desejo é sempre o meu desejo Vem, me exorciza Dá-me tua boca E o novo laço Vem me dar um beijo E um raio de sol Nos teus cabelos Como um brilho que partindo a luz Explode em sete cores Revelando então os sete mil amores Que eu guardarei somente Pra te dar Luíza</p> <p>música e letra: A. C. Jobim voz: A. C. Jobim corais: Jaques Morelenbaum arranjo: Jaques Morelenbaum</p>	<p>Brasil, sei lá Eu não vi no terra inteiro O que nessa terra dá E o que é que dá? Cariacaba, gameleira, Quarirão, gravadô Tambatujá, curiuri e juremá Xingu, Itari, Modereira e Jurujá Do Boto cor-de-rosa ao Baitatá Dá Goitaba, cajá-manga e cambucá Caju, pitanga e guaraná E dá vontade de cantar Brasil, sei lá Ou meu coração se engana Ou uma terra igual não há E que é que dá? Tatu-bola, taturana Tatu, tamandú Maracá Suvarama e guará Piracua, hucará, cará Da dança do Quurup ao Bai Bumbá Dá Sanhaja, tie-sangue, tangará Dá curto e sabá E dá vontade de cantar E o que é que dá? Quicuri e juremá E o que é que dá? Caju, pitanga e guaraná E o que é que dá? Suvarama e guará E o que é que dá? Caju, pitanga e guaraná E o que é que dá? Dá é vontade de cantar</p> <p>música: Danilo Caymmi letra: Paulo César Pinheiro voz: Danilo Caymmi e grupo arranjo: Roberto Diniz percussão: Cláudio, Paulo Braga, Maucha corais e apoio: campo Jaques Morelenbaum</p>	<p>Vim do norte vim de longe De um lugar que já nem há Vim dormindo pelo estrada Vim parar neste lugar Meu cheiro é de crovo Minha cor de cabelo A minha bandeira É verde e amarela Pimenta de cheiro Cabelo em redeado Um beijo na boca Feijão na panela Gabriela Passei um café indo escuro E logo me puxa o cabelo Eu quero rever Gabriela De novo provar seu cheirinho Manhã bem cedinho na mata O sol derramou seu carinho Um brilho na folha do jacá Pensei em rever meu benzinho Gabriela Se ainda sobrasse um dinheiro Faria comprar-te um vestido E mais um vidrinho de cheiro Cantar-te um segredo no ouvido Te trouxe um anel verdadiero Sonhei que era teu preferido Pensei, repensei tanto coisa Ah, me deixa ser teu marido Pensei, repensei tanto coisa Queria casar-me contigo Gabriela, Gabriela Todos os dias esta saudade Felicidade, cadê você Lá não consigo viver sem ela Eu vim à cidade pra ver Gabriela Foi pensando muito no vida Volta bandido, mata essa dor Volta pra casa, fica comigo Eu te perdoo com raiva e amor Chega mais perto, mico bonito Chega mais perto, meu raio de sol A minha casa, um escuro deserto Mas com você ela é cheia de sol Molha tua boca na minha boca A tua boca é meu doce é meu sal Mas quem sou eu nesta vida tão louca Mais um palhaço no teu carnaval Casa de sombra, vida de monge Quanta cochinça na minha dor Volta pra casa, fica comigo Vem que eu te espero Tremendo de amor Em noite sem lua, pulei a cancela Cai do cavalo, perdi Gabriela Oh lua de certo, oh lua singela Luz feiticera, cadê Gabriela Ontem vim de lá do Pilar Inda ontem vim de lá do Pilar Já tô com vontade de ir por aí Ontem vim do lado de lá Inda ontem vim do lado de lá E na corda da viola todo mundo sambar E na corda da viola todo mundo sambar Todo mundo sambar Todo mundo sambar</p> <p>música e letra: A. C. Jobim voz: A. C. Jobim e grupo</p>



SIMONE CAYMMI

PAULO BRAGA

A. C. JOBIM

ANA LONTRA JOBIM

MAUCHA ADNÉT

ELIZABETH JOBIM

DANILO CAYMMI

PAULO JOBIM

PAULA MORELENBAUM

JAQUES MORELENBAUM

SEBASTIÃO NETO

Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Passarim por exemplo terá um tanto esse olhar de Tom Jobim para a natureza, como fonte forte de inspiração, o que faz completo sentido tomando-se as coisas como elas são nessa acepção mesma de fonte, de impulsionamento. É dizer, veja-se o que dizem as canções, sobretudo desse cancionero de Tom Jobim, bem como de boa parte da música brasileira. É um cancionero que não vai falar de paredes, indústrias, armas, mesas, cadeiras, asfalto (ainda que haja músicas sobre todos esses temas). Nosso cancionero, notadamente em Tom Jobim, vai tratar da presença do coração, das emoções, dos sentimentos, da expressão do sentimento, do olhar, do toque, das ondas, do mar, da montanha, dos bichos, do amor, da companhia, da solidão, da ausência, do dia, da noite, do sol, da lua, do beijo, dos abraços, da paixão, da chuva, das flores, da lembrança, do tempo, do amanhã...enfim, de temáticas intangíveis e fundamentais. Poderíamos resumir esses temas entre natureza e pessoas.

*Passarim*¹⁸³ abre com a canção homônima na versão em inglês e encerra também com a canção homônima já na versão em português. Esta é uma canção que impressiona pela cumplicidade da aflição do eu-poético em suas vicissitudes amorosas e o passarinho em meio as atribulações de ser alvo de tiros e de uma natureza já machucada de maneira a afetar a sua qualidade de vida. A canção “Passarim” contém nela a presença do coração de uma maneira bastante bela, como um paralelo entre a condição do eu-poético e o pássaro, sendo o amor e o *habitat* um caminho natural para a preservação da melhor condição de vida, de exercício pleno da liberdade daqueles seres que quando privados de amor perdem o mundo, desmonta-se a realidade, e decanta-se no desencantamento, na desilusão. A canção em função de sua importância a transcrevemos abaixo:

Passarim quis pousar, não deu, voou
Porque o tiro partiu mas não pegou
Passarinho, me conta, então me diz:
Por que que eu também não fui feliz?
Me diz o que eu faço da paixão?
Que me devora o coração..
Que me devora o coração..
Que me maltrata o coração..
Que me maltrata o coração..

E o mato que é bom, o fogo queimou
Cadê o fogo? A água apagou
E cadê a água? O boi bebeu
Cadê o amor? O gato comeu
E a cinza se espalhou
E a chuva carregou
Cadê meu amor que o vento levou?
(Passarim quis pousar, não deu, voou)

Passarim quis pousar, não deu, voou
Porque o tiro feriu mas não matou
Passarinho, me conta, então me diz:
Por que que eu também não fui feliz?
Cadê meu amor, minha canção?
Que me alegrava o coração..
Que me alegrava o coração..
Que iluminava o coração..
Que iluminava a escuridão..

Cadê meu caminho? A água levou
Cadê meu rastro? A chuva apagou
E a minha casa? O rio carregou
E o meu amor me abandonou

¹⁸³ O disco *Passarim* pode ser ouvido neste link: https://www.youtube.com/watch?v=jHQpGkp0R5w&frags=wn&ab_channel=Ant%C3%B4nioCarlosJobim-Topic

Voou, voou, voou
Voou, voou, voou
E passou o tempo e o vento levou

Passarim quis pousar, não deu, voou
Porque o tiro feriu mas não matou
Passarinho, me conta então, me diz:
Por que que eu também não fui feliz?
Cadê meu amor, minha canção?
Que me alegrava o coração..
Que me alegrava o coração..
Que iluminava o coração..
Que iluminava a escuridão..
E a luz da manhã? O dia queimou
Cadê o dia? Envelheceu
E a tarde caiu e o sol morreu
E de repente escureceu
E a lua, então, brilhou
Depois sumiu no breu
E ficou tão frio que amanheceu
(Passarim quis pousar, não deu, voou)
Passarim quis pousar não deu
Voou, voou, voou, voou, voou

Para nós outros é de destacar a pergunta, ao pássaro, pela felicidade, pelo amor, pela canção. E tais elementos, notadamente amor e canção iluminavam-lhe o coração. A ausência de amor e canção provocam a escuridão, pois não há mais a luz de outrora, luz que se fazia canção no/de coração alegre. O eu-poético marca de maneira indelével uma construção poética de rara beleza, a saber, “o dia envelheceu”, poucas vezes um verso condensou tanta poeticidade. O envelhecimento do dia crava de maneira muito mais intensa a perda, a tragédia, o desencantamento do que o simples passar do tempo. Então a própria condição cósmica se confunde com a condição do espírito do eu-poético, entre o estado do coração e o estado cósmico, do mundo físico, entre a terra e o firmamento. Há um espelhamento entre o coração e o pássaro; espelhamento este que veremos, de certo modo, novamente em “Borzeguim”.

O disco é composto de 13 canções, cerca de metade do disco não é tão conhecido; canções como “Bebel”, “Izabela”, “Fascinatin’ Rhythm”, “Brasil Nativo” (que em verdade é uma composição de Paulo César Pinheiro e Danilo Caymmi), “Borzeguim”, “Chansong” ou “Samba do Soho”. Ao mesmo tempo o que ajuda o disco são canções que tiveram algum alcance, tais como, “Luiza”,

“Passarim”¹⁸⁴, “Tema de Amor para Gabriela” e “Anos Dourados” (“Looks Like December” é a versão em inglês de “Anos Dourados”).

É bastante significativa a força presente em “Borzeguim”, certamente ela é uma das mais belas canções de Tom Jobim, e vem em uma esteira de experimentalismo que Tom tem exercitado sobretudo a partir de *Matita Perê*. Exercício este que se repetirá em “Tema de Amor para Gabriela” como de certo modo já o dissemos. Vale chamar a atenção para o fato de que se esses exercícios estão em paralelo de alguma maneira, igualmente poderíamos enxergar uma proximidade de linhas melódicas ou mesmo estéticas em canções como “Anos Dourados” dentro da produção de Tom Jobim, sobretudo quando olhamos para canções como “Falando de Amor”, “Ligia”, “Luiza” ou “Ana Luiza”. E toda essa musicalidade de Tom Jobim acaba nos remetendo a João Guimarães Rosa, que mesmo na linguagem está presente, por exemplo, em “Águas de Março” (“...a chuva chovendo”) de tal maneira que quando Lenine em “Amor é pra quem ama” cita Guimarães Rosa, ao dizer que “qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura”, - podemos aqui ligar a obra de Tom Jobim à de Guimarães Rosa na seguinte citação d’o *Grande Sertão: Veredas*:

Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada — como os cavalos se arraçôam. O senhor se alembra da canção de Siruiz? Ao que aquelas crôas de areia e as ilhas do rio, que a gente avista e vai guardando pra trás. Diadorim vivia só um sentimento de cada vez. Mistério que a vida me emprestou: tonteei de alturas. Antes, eu percebi a beleza daqueles pássaros, no Rio das Velhas — percebi para sempre. O manuelzinho-da-crôa. Tudo isso posso vender? Se vendo minha alma, estou vendendo também os outros. Os cavalos relinham sem causa; os homens sabem alguma coisa da guerra? Jagunço é o sertão. O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo? Mas aquele menino, o Valtêi, na hora em que o pai e a mãe judiavam dele por lei, ele pedia socôrrro aos estranhos. Até o Jazevedão, estivesse ali, vinha com brutalidade de socôrrro, capaz. Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente — o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer

¹⁸⁴ Recomendamos a versão do grupo Passarim 30 que toca essa música excepcionalmente bem: https://www.youtube.com/watch?v=a_0wVTnYIEc&ab_channel=Tika

amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.
(ROSA, 2016, p.268-269).

Vejamos, por sua força, e interação com toda a temática, já contida em
“Passarim”, a letra de “Borzeguim”¹⁸⁵:

Borzeguim, deixa as fraldas ao vento
E vem dançar
E vem dançar
Hoje é sexta-feira de manhã
Hoje é sexta-feira
Deixa o mato crescer em paz
Deixa o mato crescer
Deixa o mato
Não quero fogo, quero água
(deixa o mato crescer em paz)
Não quero fogo, quero água
(deixa o mato crescer)
Hoje é sexta-feira da paixão sexta-feira santa
Todo dia é dia de perdão
Todo dia é dia santo
Todo santo dia
Ah, e vem João e vem Maria
Todo dia é dia de folia
Ah, e vem João e vem Maria
Todo dia é dia
O chão no chão
O pé na pedra
O pé no céu
Deixa o tatu-bola no lugar
Deixa a capivara atravessar
Deixa a anta cruzar o ribeirão
Deixa o índio vivo no sertão
Deixa o índio vivo nu
Deixa o índio vivo
Deixa o índio
Deixa, deixa
Escuta o mato crescendo em paz
Escuta o mato crescendo
Escuta o mato
Escuta
Escuta o vento cantando no arvoredo
Passarim passarão no passaredo
Deixa a índia criar seu curumim
Vá embora daqui coisa ruim
Some logo
Vá embora
Em nome de Deus é fruta do mato
Borzeguim deixa as fraldas ao vento
E vem dançar
E vem dançar
O jacú já tá velho na fruteira

¹⁸⁵ Segue link para audição da canção com o próprio Tom Jobim e banda Nova:
<https://www.tomjobim.com.ar/p/borzeguim-letra-musica-video.html>

O lagarto teiú tá na soleira
Uirassu foi rever a cordilheira
Gavião grande é bicho sem fronteira
Cutucurim
Gavião-zão
Gavião-ão
Caapora do mato é capitão
Ele é dono da mata e do sertão
Caapora do mato é guardião
É vigia da mata e do sertão
(Yauaretê, Jaguaretê)
Deixa a onça viva na floresta
Deixa o peixe n'água que é uma festa
Deixa o índio vivo
Deixa o índio
Deixa
Deixa
Dizem que o sertão vai virar mar
Diz que o mar vai virar sertão
Deixa o índio
Dizem que o mar vai virar sertão
Diz que o sertão vai virar mar
Deixa o índio
Deixa
Deixa

A canção é tão significativa que em 2013 o Prêmio da Música Brasileira relembrou “Borzeguim” ao homenagear Tom Jobim naquele ano. Jobim mencionava a questão da sustentabilidade antes mesmo de esse tema vir mais à tona a partir da Eco 92. Tom Jobim dizia que fez essas músicas como “Águas de Março”, “Dindi”, “Borzeguim” eram inspiradas na mata atlântica em sua profusão de vida. Ele destacava a beleza da mata e que por mais que as pessoas se dispersem elas acabam se encontrando com a exuberância, com a virtude da mata. Ele ainda citaria Drummond quando este dizia que “é uma doação ilimitada a uma eterna ingratidão” (PRÊMIO DA MÚSICA BRASILEIRA, 2013).

Nos dicionários borzeguim quer dizer bota, salto de sapato. Mas nos dicionários informais borzeguim quer dizer caçador, pessoa ruim, enfim uma conotação que se aproxima da agressividade de alguma maneira (AULETE DIGITAL, 2019) (DICIONÁRIO INFORMAL, 2019).

Um dos maiores momentos da canção, que exalta e chama a floresta, a mata, é quando há a menção ao Yauaretê que pode nos remeter também ao grande conto, ou novela, de Guimarães Rosa (1997) “Meu tio o Iauaretê”¹⁸⁶.

Vale dizer que estamos falando de um disco de 1987, quando Tom Jobim já contava com 60 anos, não são muitos os compositores que nesta idade realizam trabalhos dessa envergadura, para tanto basta ver os trabalhos dos seguidores de Tom Jobim tais como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Gilberto Gil, que ainda que continuem realizando trabalhos importantes não atingem a dimensão de *Passarim*, mesmo os contemporâneos de Tom Jobim não estavam fazendo música nessa dimensão quando sexagenários. Poucos foram os compositores que chegaram a essa idade realizando obras desse tamanho. Poderíamos citar um outro compositor que criou um clássico da nossa música aos 65 anos de idade, Cartola e “As Rosas não falam”¹⁸⁷, respectivamente.

É incrivelmente oportuna a lembrança dessa canção de Cartola pelo contraponto que ela faz quando comparada a “Passarim”, sendo que ambas possuem a presença do coração. Se em “Passarim” há alguma aflição quanto à situação do eu-poético diante do desaparecimento do amor, da canção e conseqüentemente da luminosidade, em “As Rosas não falam” há o espelhamento entre o eu-poético e as rosas num diálogo impossível, por assim dizer, entretanto há uma promessa de esperança ainda que diante de um desencontro amoroso, o fim de um verão¹⁸⁸ que anuncia um inverno que se avizinha. A promessa de esperança encravada em “As Rosas não falam” está logo no início da canção conforme vemos a seguir:

¹⁸⁶ Lima Duarte interpretou em áudio esse conto em dramatização espetacular que pode ser ouvida no link:

https://www.youtube.com/watch?v=uyRJJKeTdmQ&ab_channel=FelipedeMoraes

¹⁸⁷ Segue um áudio histórico dessa música quando Cartola a apresentou num programa de rádio em 1974, que só seria lançado em disco em 1976 por Beth Carvalho no álbum *Mundo Melhor*. No link Cartola mostrando o samba “As Rosas não falam”:
<https://www.marcoeusebio.com.br/coluna/audio-historico-de-cartola-apresentando-o-sambinha-as-rosas-nao-falam/60177>

¹⁸⁸ O fim do verão que nos lembra o grande filme *Verão de 42* ou *Houve uma vez um verão*, com a grande música de Michel Legrand “Summer of 42” ou “Summer knows”, que pode ser ouvida no link a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=oYu6HtUxRJs&ab_channel=Maureen712. Neste outro link Elis Regina interpreta a canção de Michel Legrand para uma tv alemã no mágico ano de 1972:
https://www.youtube.com/watch?v=qdxcdB1jSss&ab_channel=RickJonesAnderson-Ex%C3%B3ticaV%C3%ADdeos, aqui a mesma canção na interpretação de Yamandu Costa:
https://www.youtube.com/watch?v=Inx6YELHZWI&ab_channel=YamanduCosta

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão
Enfim

Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim

Queixo-me às rosas
Que bobagem as rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai

Devas vir
Para ver os meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim (LyricFind)

Portanto, apesar dos olhos tristonhos e da certeza do “choro”, o eu-poético consegue nutrir alguma esperança em seu coração que bate, ainda que talvez isso vá se revelar uma quimera mais adiante. Na canção de Tom o passarim não canta, na de Cartola as rosas não falam e então se fazem canção ainda assim.

Por último, mas sem diminuí-la, vale ainda comentar a célebre “Luiza”¹⁸⁹, uma canção muito impressionante em sua beleza. Tom Jobim a compôs para a novela *Brilhante* da rede Globo de televisão. “Luiza” tem características das grandes canções, particularidades únicas, como ser uma espécie de valsa que é choro, com uma letra estupenda, inconfundível e diferente de tudo o que já se viu, basta ver uma “Rosa” de Pixinguinha, por exemplo, para comparar a Luiza, ambas são grandes canções, mas a contenção e ao mesmo tempo o esplendor esculpido em “Luiza” é sem sombra de dúvidas grandioso e diferente de tudo.

Tatit (2012) fez uma bela análise de algumas canções de Tom Jobim, entre outros cancionistas, em seu livro *O Cancionista*; uma das canções analisadas foi “Luiza”. Elencaremos os principais argumentos que Tatit (2012) elenca em seu livro sobre a canção referida. Para o autor na fase da implantação da bossa nova tanto João Gilberto quanto Tom Jobim se valiam de alguns

¹⁸⁹ Das tantas e tão belas interpretações de “Luiza” vale ouvir a de Camila Titinger: https://www.youtube.com/watch?v=ddVulAJtSgA&ab_channel=doutrinadormariachi . Assim como vale ver a interpretação de Raphael Rabello ao violão tocando “Luiza”: https://www.youtube.com/watch?v=2wmpPBED7go&ab_channel=ArquivoRaissaAmaral . O conjunto Passarim 30 também cantou belamente “Luiza”: https://www.youtube.com/watch?v=F2nVhm47s3c&ab_channel=FatucaFerreira

aspectos do acorde dissonante, a saber, (1) um acorde como agente de modalização da direção melódica, (2) agente de condensação da tensão de passionalidade e (3) a caracterização de uma totalidade compactada adequada para a batida rítmica com regularidade.

O ponto 1 se relaciona com as questões de encaixe e desencaixe que dão sentido ao caminho melódico. O ponto 2 é o que traz para dentro do acorde o tensionamento da frequência, e substitui a força da emissão pelo tensionamento da polarização tonal. O ponto 3 corresponde à utilização do acorde firmado como um instrumento percussivo (TATIT, 2012).

Esses elementos dão contribuição para inventar melodias recorrentes e que se expandem pouco no perímetro do seu tecido. Na medida em que o sentido da melodia depende menos do inflexionar em si e a matrizes rítmicas se configuram mais otimamente com a repetitividade dos motivos. A bossa nova acaba se tornando um movimento musical cultivador de si como base da dicção. Nela imperam as temáticas e o elemento entoativo enumerativos. Os conteúdos disfóricos, que poderiam levar a grandes desvirtuamentos da curva da melodia, recebem tratamento como um recurso da expressão, e não uma cópia do canto ou sua sombra, é algo provocado conscientemente com vistas a produzir o deslumbramento (TATIT, 2012).

A persuasão pela via da tematização, passionalização e figurativização (vistos como elementos de persuasão) chegou a tal nível de controle e de função estética que uma canção tal qual “Garota de Ipanema” pode ser feita colocando em oposição a tematização e a passionalização, uma conduzindo a primeira parte (“Olha que coisa mais linda...”) e a outra conduzindo a segunda parte (“Ah! Porque estou tão sozinho...”) (TATIT, 2012).

Ou seja, temos na primeira parte de “Garota de Ipanema” uma qualificação da garota, do seu modo de agir e das suas qualidades e atributos que chamam a atenção, também há a presença de forças consonantais e acentos vocálicos. Quanto ao aspecto melódico dessa primeira parte, há a o motivo melódico atuando reiteradamente que faz ecoar o tema da “Garota” em uma modalização de fazimento, provocando uma tensão, uma pulsação bastante regular e marcada. Sendo que o tom dessa parte é o Dó Maior (TATIT, 2012).

Já na segunda parte a qual já aludimos, a da passionalização, temos o texto mais focado em um estado interno do eu-poético, que se lamenta, e um

dos recursos utilizados para marcar essa passionalização são os prolongamentos vocálicos. Quanto ao aspecto melódico temos a ampliação da duração e do campo do tecido usado, a concentração do sentido da melodia em cada contorno, um aspecto mais voltado para o que é, e não para o fazimento, havendo então uma projeção gradual dos contornos agindo no agudo, aumento da passionalidade, da tensão passional e neutralização temporária dos estímulos somáticos, sendo o tom em Ré bemol maior (TATIT, 2012).

O comando da função da paixão esculpida na parte segunda é bem completo. Tratando-se de somente de uma cena afetiva em que a tensão da solidão vem em doses calculadas em função do sentimento do eu-lírico por sua musa inspiradora. A ausência da musa e o quão dói tamanha falta traz à tona a relevância da sua presença, e isso a eleva em brilho (TATIT, 2012).

Vejamos a letra de Luiza e a análise que Luiz Tatit (2012) segue fazendo a seu respeito:

Rua, espada nua
Boia no céu imensa e amarela
Tão redonda a lua, como flutua
Vem navegando o azul do firmamento
E no silêncio lento
Um trovador, cheio de estrelas
Escuta agora a canção que eu fiz
Pra te esquecer, Luiza
Eu sou apenas um pobre amador
Apaixonado, um aprendiz do teu amor
Acorda, amor
Que eu sei que embaixo desta neve mora um coração
Vem cá, Luiza, me dá a tua mão
O teu desejo é sempre o meu desejo
Vem, me exorciza
Me dá tua boca e a rosa louca
Vem me dar um beijo e um raio de sol
Nos teus cabelos
Como um brilhante que partindo a luz
Explode em sete cores
Revelando então os sete mil amores
Que eu guardei somente pra te dar, Luiza
Luiza, Luiza, Luiza

Para Tatit (2012) a bossa nova deixa de lado algum compromisso em nível de existência para com a paixão, é como se ela assumisse somente a sua riqueza estética, entendido conforme uma maneira a mais de acariciar a beleza. Isso não quer dizer que a bossa nova teria abdicado do sonho, do amor, do sorriso ou da flor. Ela se assenhoreava do domínio da técnica para melhor

manejar a linguagem. “João Gilberto e Tom Jobim tiveram naquele momento, a canção brasileira nas mãos. Debulharam-na e mostraram a medula” (TATIT, 2012, p. 175).

Tais características utilizadas por Tom Jobim e João Gilberto marcaram a música brasileira desde então. João Gilberto se aprofundaria cada vez mais na tentativa de interpretação da canção do Brasil com mais radicalidade, mesmo quando já estava consagrado como grande intérprete. Tom Jobim retomaria outras vezes os traços essenciais do primeiro momento bossanovista produzindo outras obras primas, tais quais “Águas de Março”, em 1973 (TATIT, 2012).

Cumprir salientar que Tom Jobim fazia incursões, enquanto compositor, por vários estilos da música brasileira e nem sempre se manteria com o mesmo despojamento e essencialidade textual ou melódica conforme atuava quando fazia bossa nova, sobretudo a bossa nova da época da primeira fase. Há vários exemplos nesse sentido, a começar pelas aventuras que promoveu em *Matita Perê*, tanto no que se refere ao disco quanto à música homônima, em um momento muito próximo ao universo de Guimarães Rosa. Ou mesmo em canções como “Tema de amor para Gabriela” e “Luiza” (TATIT, 2012).

Luiza nos mostra uma outra faceta desse compositor, concomitantemente revela também um aspecto cíclico na evolução da linguagem dessa canção. “Luiza”, bem como outros trabalhos de Jobim, recupera totalmente a tensionalidade da paixão. Mesmo conservando a dissonância no transcorrer da inteireza da harmonia, as funções dos acordes dissonantes não são mais as mesmas. Ao invés de modelar o sentido e condensar a tensão passional, os acordes dissonantes vão se tornar auxiliares do percurso da melodia em si mesmo complexo e bastante variado. A dimensão percussiva não está presente em “Luiza”, pois essa canção não é um samba ou bossa nova, e sim uma valsa com aspectos de canção antiga, fato também caracterizado pela função harmônica escolhida para atuar na música. É uma música em tom menor (Dó menor), ela percorre as funções básicas de subdominante e dominante, bem como perpassa pelas tonalidades relativas que são vizinhas, tais como Lá bemol maior e Mi bemol maior. Os acordes, bastante dissonantes que dão a impressão de que em qualquer instante o centro do tom pode ser abandonado para sempre (TATIT, 2012).

A canção se desenvolve como se fosse a recuperação das melodias expansivas do período imediatamente anterior à bossa nova, em um contexto de harmonia posterior à bossa nova. Quando ouvimos acabamos tendo a impressão de uma ideia melódica conhecida, entretanto com muitos momentos de desencaixe que acabam sendo ultrapassados mais pela potência da continuidade da melodia do que pela solução da harmonia. Dito de outro modo, o acorde não indica o sentido da melodia, encaixando-o automaticamente em uma cadeia harmônica, como ocorria comumente na bossa nova. O acorde prossegue seu curso dando, concomitantemente, uma base e um caminho de saída (TATIT, 2012).

Indubitavelmente, o rumo da canção volta a ser tomado pelo contorno, pelo próprio eixo, e a própria relação com o enamoramento reativa a vinculação existencial. Já no texto de “Luiza” há uma presença da separação amorosa que se manifesta por um forte sentimento da ausência, bem como pela imensa precisão (no sentido do que é necessário), carência e desejo de estar junto ao ser amador. No dizer de Tatit (2012), na letra de “Luiza” há o retrato do estado de paixão, e isso se expressa também no percurso da melodia sendo articulado por um módulo que na sua descontinuidade está eivado de pausas que segue em V e vai seguindo como em saltos em intervalos durante a canção. Também há uma sequência que está plena de graus em conjunção que, por vezes, dilatam-se em intervalos maiores entretanto em contínuo progresso, que não se interrompe, até que se esbarra em um módulo novo (TATIT, 2012).

Tom Jobim, em módulos, acaba concentrando o aspecto do ser em uma eterna tensão que flutua nesta canção. Amplos intervalos acabam formando os motivos, os tons ascendentes e a pausa ao final acabam revelando a intenção reiterada que quer atingir uma nota mais aguda na medida em que não há gradação, segundo Tatit (2012). A emissão acaba procurando atingir de maneira direta a frequência partindo de um impulso sobre as notas mais graves. Assim, durante a canção inteira, os módulos trabalham como impulsos que faz com que a tensão esteja viva e estável.

Com as sequências, o Tom Jobim claramente movimenta a condição passional e faz oscilar a margem da tensão empregada. Isso tudo se dá de modo que os módulos representem os estados de passionalidade cristalizados em

stand by, e as sequências, as mudanças de tais estados quanto à maior ou menor intensidade.

Logo na abertura da canção temos uma espécie de projeto do que vai acontecer pelo percurso quase inteiro da canção: módulo/sequência/módulo/sequência, a saber, o módulo “Rua espada nua”, perceba que o tom vai caindo e sobe imediatamente.

Rua nua
 es da
 pa

Veja-se que, já na primeira sequência, há um fragmento de lembrança melódica do módulo, porém nesse momento em um contexto em coordenação com o andamento sequencial. Conforme Luiz Tatit (2012, p. 181).

No céu a
 i sa e ma
 re
 la

 men

Perceba-se o quanto a canção “cai” na palavra i-mensa, sobe e cai novamente. Apesar de haver alguma proximidade entre os desenhos, o desenho mantém a semelhança, veja-se que não existem pausas separando o motivo e nem uma maneira especial de tratar o aspecto da duração. As sílabas acabam sendo pronunciadas de igual modo quando comparadas dinamicamente com as demais.

O projeto da melodia inicial está sintonizado com a grande metáfora da introdução que antecede a história a ser contada. Assim, quando se deslança, num segundo segmento, a sequência que se engrena acaba por descrever a navegação lunar em pleno céu ou firmamento até que vai ancorar num poeta repleto de estrelas com dois módulos atuando como o mote da anunciação da nova condição.

Veja-se que ao dizer na canção “Vem navegando azul do firmamento” há uma oscilação que vai crescendo, desce e torna a subir, num movimento que continua a oscilar entre subir e descer até chegar à palavra “lento”, quando então a partir de “um trovador” há uma queda abrupta que cai entre as sílabas de “trovador” e logo depois também cai e sobe ao dizer “cheio de estrelas”. Perceba-se toda essa movimentação na disposição de uma pequena parte da letra abaixo, conforme Luiz Tatit (2012, p. 181).

cio lento dor

 mamen lên um chei trelas

 Vegan fir to e si

 na do a do no

Vem zul

 va de es

tro o

Seguindo a história contada na canção, vemos na terceira parte que há uma configuração de um núcleo de tensão da paixão em que ocorre uma identificação nominal do ser amado que se deseja (Luiza) e a tentativa malograda de sustentar a separação. É fácil de perceber o dito anteriormente nos seguintes versos: “escuta agora a canção que eu fiz / Pra te esquecer Luiza”.

A situação dramática fica registrada em uma sequência que terá como ponto alto um momento muito agudo que dirá isso, conforme a notação abaixo, conforme Tatit (2012), na qual ele observa como fica mais clara a situação malograda do eu-poético na busca por sua amada, é nesse momento em que tem-se a tonalidade menor abrindo em Dó7M(9). De acordo com Luiz Tatit (2012, p. 182).

Luiza

cer

ta a que

escu go

A

ta
da amor des
que eu que em xo
sei
bai
cor

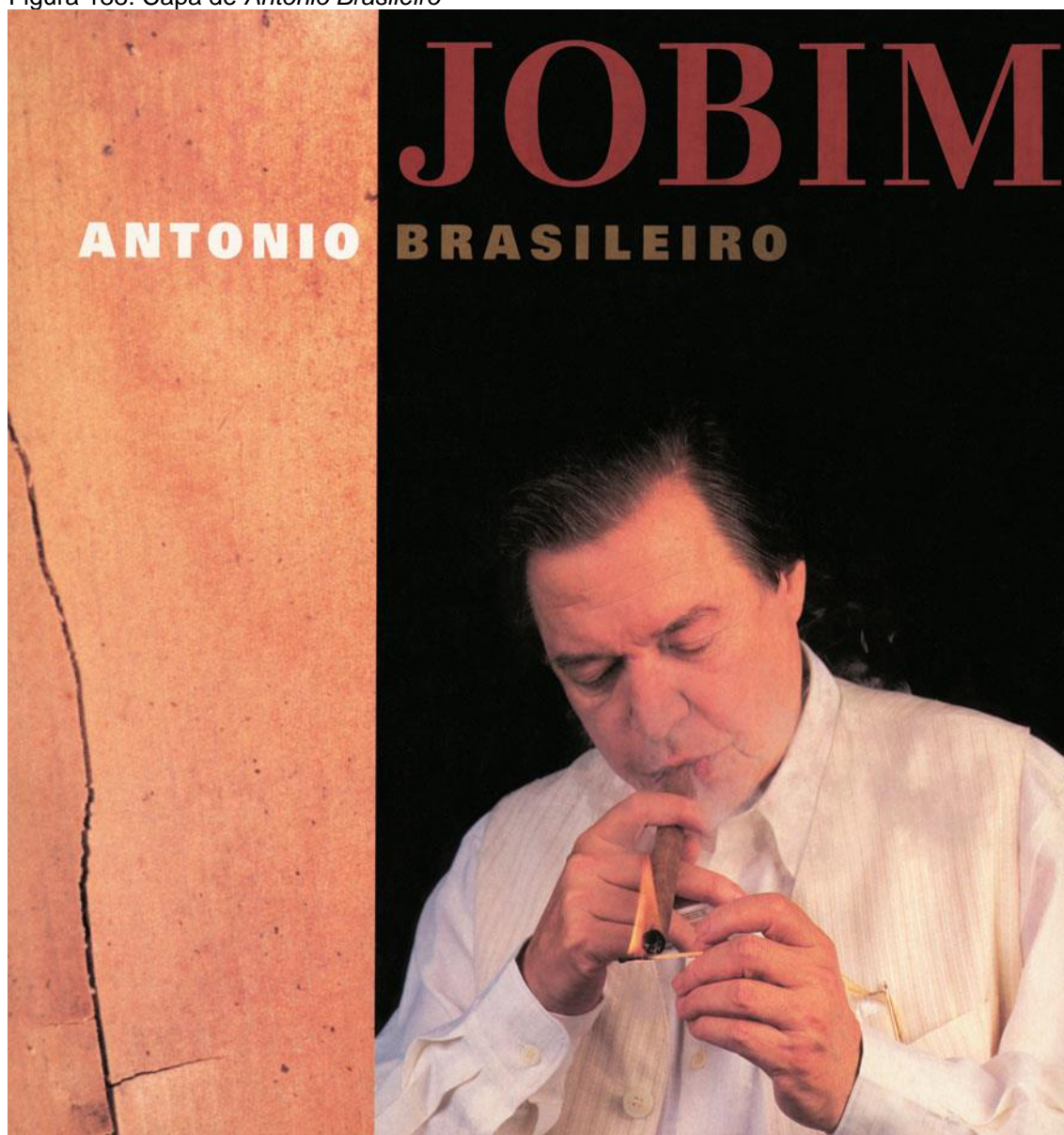
Ainda que a melodia seja pausada de maneira expressiva, logo depois da palavra “mora”, denotando ainda mais a condição da expressão “um coração” como um laço que se parte, a partir de uma perspectiva da harmonia. Há nesse ponto, ainda segundo Tatit (2012) uma dominante individual (RÉb7) totalmente deslocada em nível contextual, o que dificulta de ser analisada do ponto de vista de sua dominância. Poderíamos imaginar que esse acorde pudesse ter uma função de conclusão, mas isso seria muito vago. Mesmo se pensarmos nesse acorde como se sua função fosse dar passagem para outro, sua função ficaria mais clara, a saber, o baixo desce de RÉ, Ré menor 7(9), passando pelo RÉb (RÉb7) e alcança o DÓ (DÓm7) no momento seguinte, já sendo um acorde de início ou incoativo, conforme (TATIT, 2012) e não como conclusivo ou terminal. A leitura que o autor faz do percurso harmônico de Tom Jobim nessa música é nesse sentido, ou seja, a música é tão indefinida quanto a letra, ambas não demonstram que haja alguma convicção maior no eu-poético. Dito de outro modo, o eu-poético fez uma canção de esquecer ou de lembrar?

Para Tatit (2012) tamanha indeterminação como recurso tanto harmônico quanto poético seria inimaginável no primeiro momento bossanovista nas canções passionais. Nos dias atuais, após o maior compositor bossanovista se valer desse recurso, os acordes dissonantes com arrebatamento passional, esses acordes dissonantes já estão completamente implantados como uma peça de estratégias persuasivos do eu-poético. São acordes que sustentam determinadas nuances do espírito; contrancendo com a melodia de maneira riquíssima na forma harmônica podendo expressar um sentido múltiplo, uma

re amo
velan mil
res
do então te
os se
dei dar
so Lu
men
guar te
que eu pra
iza
Lu za
Lui
i
za

Antonio Brasileiro¹⁹⁰

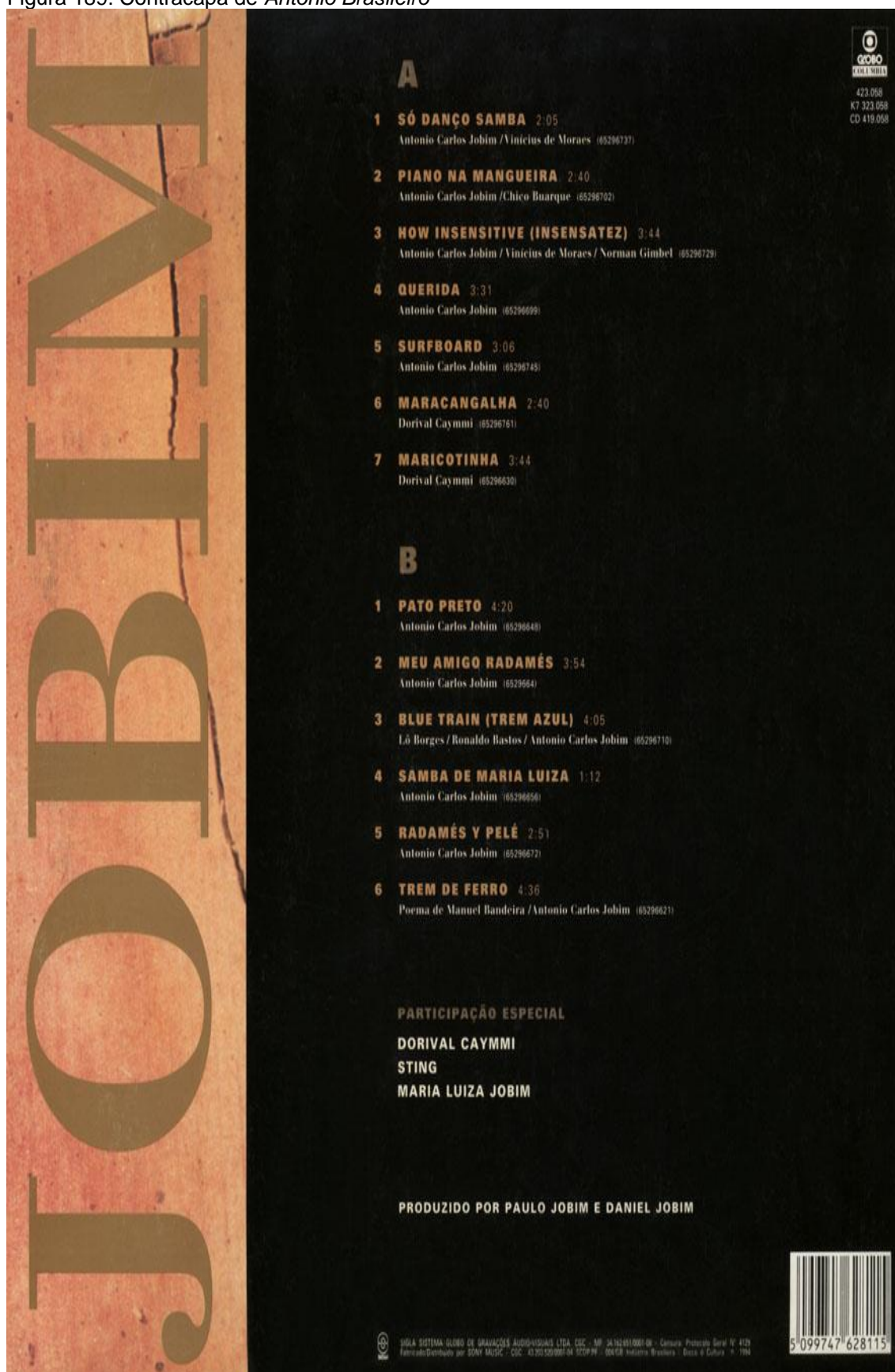
Figura 188: Capa de *Antonio Brasileiro*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

¹⁹⁰ Segue o resumo acerca do disco *Antonio Brasileiro* conforme consta no site do Instituto Antonio Carlos Jobim: No encarte, uma epígrafe de Antoine de Saint-Exupéry (“L’essentiel est invisible. On ne voit qu’avec le cœur”), complementada por uma citação de Guimarães Rosa: – “O resto era o calado das pedras, das plantas bravas que crescem tão demorasas, e do céu e do chão, em seus lugares” –, em capa com fotos de Ana Jobim, retratando os objetos de Tom. Em *Antonio Brasileiro*, Tom retoma temas do passado (*Insensatez*, *Só danço samba*, *Surfboard*, *Chora coração*, na voz de Paula Morelenbaum), reverencia alguns de seus heróis (Radamés, Bandeira, Pelé), cerca-se de amigos e parceiros (Caymmi, Ron Carter, Sting), e estabelece um recorde de familiares à sua volta, acrescentando aos da Banda Nova o neto Daniel e a filha Maria Luiza. Daniel, então com 21 anos, produziu o disco com seu pai, Paulo, e pilotou os teclados em duas faixas. Maria Luiza, então com 7 anos, cantou a duas vozes com o pai em samba inspirado no seu “cabelo amarelo” e nos seus “olhos cor de chuchu”, singelamente intitulado *Samba de Maria Luiza*. O trecho final dos violinos de *Meu amigo Radamés* foi a última música que Tom escreveu. Durante a gravação, as cordas já estavam prontas no estúdio, quando ele chegou com a parte que escrevera em casa, na noite anterior. *Antonio Brasileiro* ganhou o Grammy, Best World Music Album, em Los Angeles, 1995.

Figura 189: Contracapa de *Antonio Brasileiro*



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

brasilidade já em seu nome, a saber, Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. Este é um disco de despedida, conscientemente ou não; é um disco que abre com a conhecidíssima “Só danço samba”, em um arranjo espetacular, que assim como “Água de beber” e “Samba de uma nota só” são canções, que apesar de *standards*, revelam ainda grande frescor como se tivessem sido compostas ainda esse ano, e não há mais de sessenta anos, isso impressiona, a saber, a longevidade dessas canções.

Depois de “Só danço samba” vem, coerentemente, “Piano pra Mangueira” (numa parceria com Chico Buarque) em uma exaltação ao samba, à mangueira e ao carnaval. Lembrando que recentemente, à época, Tom Jobim tinha sido homenageado pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Logo em seguida viria “How Insensitive” (“Insensatez”, lembrando que sem sombra de dúvidas é uma das mais belas das canções de Tom e Vinícius) gravada junto com Sting cantando a canção em inglês. Em seguida vem “Querida”, uma canção que Tom Jobim escreveu para a novela *O Dono do Mundo* para a rede Globo de televisão, que foi lançada no disco da novela em 1991 e depois incluída neste disco *Antonio Brasileiro*. Em seguida vem *Surfboard* que é uma canção bem inventiva de Tom Jobim na qual ele se inspira nas melodias de Roberto Menescal, basta ouvir *Surfboard* e *O Barquinho* para perceber uma semelhança, ambas as canções são muito lindas. Vejamos o que nos diz Caetano Veloso (1994) a respeito desta canção:

"Surfboard" é a mostra mais clara da altitude em que paira a música de Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. É também a mais veemente confirmação do argumento do parágrafo anterior. Toda vez que eu ouço "Surfboard" eu penso que se trata de uma composição que é ao mesmo tempo "O Barquinho" de Menescal e "Samba de Verão" de Marcos Valle, mas com a densidade de uma "Estrada Branca". Como aquelas, é uma crônica sonora da vida praieira carioca, mas, diferentemente delas, é também uma experiência trágica da grande alegria e do perigo, da vertigem de estar dentro de uma paisagem demasiado intensa: vêm-se ondas crescendo como montanhas, sente-se o Sol ressurgir na solidão da manobra, observa-se o ritmo com que se alternam os tons das cores da água e do ar; por outro lado, compartilha-se da nostalgia de quem olha tudo isso de longe e sabe que entende a música oculta dos gestos do surfista que a executa sem pensar.

O modo como os acordes se encadeiam no ritmo é que traz essa densidade. E, no entanto, não haveria Roberto Menescal nem Marcos Valle se não tivesse chegado antes Jobim. Quer dizer,

"Surfboard" é a maneira de o velho sábio confirmar as observações dos meninos que ele criou. Aqui as vozes das mulheres falam da alegria e da leveza com redobrada convicção (VELOSO, 1994).

Como disse Ruy Castro (1994) em artigo no jornal Folha de São Paulo logo após a morte de Tom Jobim. Asseverou Castro (1994) que Tom Jobim havia morrido sendo uma "unanimidade nacional"; e que isso era um fato positivo. Entretanto que era preciso lembrar de que durante grande parte dos anos de 1970 o Brasil não queria saber de Tom, e que aqui ele teve muita dificuldade de fazer e expandir sua arte, tanto que praticamente foi obrigado a gravar seus discos no exterior, mais precisamente nos Estados Unidos, pois no Brasil as gravadoras não tinham interesse em gravá-lo, porque lhes parecia que Tom era um artista que não vendia. Curioso o fato de que as matrizes americanas das gravadoras convidavam Tom para ir gravar seus discos nos Estados Unidos. Lá nos Estados Unidos Tom gravaria discos como "Tide", "Matita-perê", "Urubu" entre outros. Depois da gravação, as filiais no Brasil daquelas gravadoras lançavam esses discos no Brasil. As gravadoras se valeram da obra de Tom nos últimos 20 anos, para fazer antologias que, por ironia da história, jamais param de sair em vendagem(CASTRO,1994). Muitos aprenderam a admirar Tom para além da sua música, também pelo Tom ecológico de antes da ecologia, preocupado com a deterioração das praias, das florestas e das cidades do país o curioso também, é que no passado Tom Jobim já foi bastante criticado por suas preocupações com a preservação do meio ambiente, era tachado de alienado por conta disso, vejam como as coisas mudam, e aqueles que estão à frente de seu tempo enxergam mais longe.

"Corcovado" entre outros hinos pode ser lido como uma exaltação da natureza. Alguns poucos anos depois o crescimento desordenado da construção civil acabou com muitas dessas paisagens que se viam pelas janelas que ouvíamos nas músicas, então as pessoas se deram conta de que já não era possível ver mais as paisagens e tudo virou concreto na selva de pedra. Chega a ser estranho quando olhamos para trás e vemos que Tom teve dificuldade de gravar suas canções no Brasil, sendo que elas eram ouvidas em todo o mundo; e que também teria sido criticado por defender a natureza. Ele tecia a eternidade

em suas canções, compunha para ela, conscientemente. Todas, ou quase todas são canções de uma vida, de outra vida, são para sempre (CASTRO, 1994).

É esse tipo de legado que *Antonio Brasileiro* deixa, ele perpassa toda a carreira de Tom Jobim, dos *standards* às músicas mais novas, como “Querida” ou a homenagens como “Radamés e Péle” e “Meu amigo Radamés”. De certo modo, é bastante curioso que em determinado momento Tom Jobim foi mais reconhecido fora do país do que dentro dele. Tom concebeu a temperança necessária para lidar com os dissabores em não ter conseguido ser maciçamente popular. Compreendia isso com grande sabedoria, não por acaso dizia, com Chico Buarque, em “Piano pra Mangueira”, que “a minha música não é de levantar poeira”.

Antes de Tom Jobim a alegria da música brasileira era uma, as suas linhas melódicas, os seus temas, a mistura entre o erudito e o popular eram de um certo nível...depois de Tom Jobim essas linhas se modificaram bastante, como se, de certo modo, tivessem atingido o seu cume. Tom é incontornável. Não por acaso, já em sua última fase da vida Pixinguinha gravou um programa de televisão com Tom Jobim, afinal, eram os dois maiores compositores brasileiros vivos naquele início de anos 70, mais precisamente em 1971.

Figura 192: Tom Jobim, Pixinguinha, Donga e Chico Buarque



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Figura 193: Tom Jobim e Pixinguinha



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Tom gravou Pixinguinha (“Carinhoso”), que admirava como músico, compositor e bebum, e nunca negou que o choro foi uma de suas influências – confira o quanto de choro não está contido em “Chega de saudade”, a canção inaugural da Bossa Nova. Tom era também ligado à música dos bailes fuleiros de Carnaval, o que se nota ao ouvir a ênfase que dava em seus arranjos ao mais carnavalescos dos instrumentos de sopro, o trombone – e não foi por acaso que, com Miúcha e Chico Buarque, gravou “A turma do funil”, de Mirabeau, sucesso do Carnaval de 1956. Falando em trombone, acresce-lhe a flauta, outro instrumento que Tom privilegiava em seus arranjos, e você terá a espinha dorsal do (tão brasileiro) “conjunto regional” do passado (CASTRO, 2017, p. 50-51).

E Villa-Lobos, sempre esteve na música e na musicalidade de Tom, evidentemente, conforme Ruy Castro (2017). Mesmo no fim da vida Tom Jobim estava fisicamente ficando parecido com Villa-Lobos. Este teria dito a Tom, na única vez em que se encontraram no pequeno apartamento do maestro, que o ouvido de dentro não tem nada a ver com o ouvido de fora, e por isso ele podia compor em meio ao barulho no qual vivia. Segundo Ruy Castro (2017), a música “Modinha” de Tom e Vinicius já foi comparada com a música do maestro Villa-Lobos. Assim como é possível vermos as pegadas do Villa em “Saudades do

Brasil”, por exemplo. E isso mostra uma linhagem musical, que vem desde os primeiros chorões e vai dar nos choros de Paulinho da Viola e Edu Lobo.

Figura 194: Paulinho da Viola (Paulo Cesar Batista de Faria)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/QhDGfPxQBoxiEtbw7>

Tom conseguiu além de ajudar a inventar um gênero musical, a bossa nova, ele percorreu muitos gêneros da música brasileira. Mesmo sendo uma pessoa e um músico tão próximo do mar, do litoral, Tom Jobim também gostava do mundo rural. Ele fazia muitas expedições pelo mato quando era jovem para pegar inhambus até se dar conta de que matar os pássaros era errado. E desde então passou a ser um defensor da natureza, como já dito. Construiu um universo musical habitado por botos, sereias, caranguejos, arraias, passarinhos. Ruy Castro (2017) chega a afirmar que *Matita Perê* é um disco com universo próximo ao de *Grande Sertão: Veredas* e *Vila dos Confins* de Guimarães Rosa e Mário Palmério, respectivamente.

Qual região do país Tom Não visitou musicalmente? Nem o Norte e o Nordeste, que ele conhecia pouco, lhe escaparam: o baião está presente, subliminar, em boa parte de *Stone flower*; o xaxado, explicitamente, em “A violeira”; e até um gênero do folclore nordestino, o rojão, ao intercalar o refrão de “Do Pilar”, de Jararaca, na sua fabulosa “O boto”. Muitas dessas coisas tão enraizadas no Brasil, tiveram de ser gravadas por Tom nos Estados Unidos – porque ninguém queria bancá-las por aqui (CASTRO, 2017, p. 52-53).

Figura 195: Tom Jobim e Pixinguinha



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Assim como há aproximações entre a inventividade das harmonias e melodias da bossa nova e a música praieira de Dorival Caymmi. Nesse particular faz todo sentido ver uma aproximação entre Tom e Caymmi, isso não é um acaso. Basta ver que há um disco chamado Tom visita Caymmi. E também podemos nos lembrar das canções de Caymmi que viraram “*standards*” da bossa nova joãogilbertiana. É como se Dorival Caymmi fosse sozinho a anunciar o triunfo da bossa nova que surgiria algumas décadas depois, a saber, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. Mais precisamente, talvez fossem necessários 5 músicos para dar a estatura do triunvirato: Dorival Caymmi, Villa-Lobos, Pixinguinha, Ary Barroso e Noel Rosa. Ouvindo a obra desses oito músicos se ouvirá o Brasil.

Conforme dirá Luiz Tatit ¹⁹¹(2004), João Gilberto foi quem revelaria que havia uma medula cancional do Brasil. Veja-se que ele incluiu, no repertório dos seus três discos iniciais do nascimento da bossa nova, canções que ram mais próximas daquilo que Tatit (2004) chama de samba-samba. São as seguintes canções que João Gilberto mobiliza para seus primeiros três discos: “Morena boca de ouro”, “Bolinha de Papel” de Geraldo Pereira; “Rosa Morena”, “Saudade da Bahia” e “Samba da minha terra” de Dorival Caymmi.

¹⁹¹ Queremos recomendar fortemente a leitura desse livro de Luiz Tatit (2004) “*O Século da Canção*”, para uma melhor compreensão da evolução da música brasileira no século XX, a construção da canção brasileira.

Para os ouvidos afinados com o novo movimento não havia qualquer solução de continuidade entre o samba-samba e a bossa nova, sobretudo quando as composições recebiam o mesmo tratamento no domínio da interpretação. Era como se o cantor estivesse recolocando a canção nos trilhos, o que correspondia precisamente ao gesto de triagem estética já comentado. Na verdade João Gilberto manifestava o seu fascínio pelo que era central no samba: o envolvimento da voz no ritmo, seja para reforçá-lo com seus motivos melódicos, seja para deixá-lo como apoio, em segundo plano, nos momentos de relatos enunciativos. Para que esse prazer, ao mesmo tempo lúdico e estético, pudesse ser transmitido em toda sua plenitude ao público, o músico preparava uma linha de violão já totalmente imbuída das divisões sincopadas do samba-samba e, sobre essa base, em geral bastante regular, praticava encaixes pouco prováveis das frases melódicas, servindo-se apenas das sugestões entoativas próprias de cada verso. Diga-se de passagem que o cantor, a partir de então, só depurou sua técnica de refazer o samba-samba a cada nova canção incluída no repertório.

Tom Jobim, mais entrado na composição de um novo repertório para a música brasileira que, naqueles meados da década de 1950, vivia o auge de seu período passional, também incluiu em seu projeto musical a revitalização da dicção do samba-samba. Nessa linha, compôs “Só Danço Samba”, “Garota de Ipanema”, “Só Tinha de ser com Você” etc., cujos procedimentos de interação entre melodia e letra lembram muito os dos sambistas da era de ouro que melodizavam a própria estrutura rítmica do acompanhamento enquanto seus versos enalteciam o feitiço do gênero.

A diferença estava sobretudo na concepção harmônica. Os acordes originais da composição de Jobim já prevêem itinerários dissonantes tanto para as linhas de apoio instrumental quanto para a voz principal. Ao interpretar suas canções, João Gilberto podia se ater aos encadeamentos harmônicos nascidos com a própria composição. No caso de recuperação dos sambas das décadas anteriores, o violonista refazia inteiramente a harmonização. De todo modo, o engajamento com a vertente samba-samba deu uma identidade especial à produção desses dois expoentes que, por essa e outras razões, vêm merecendo estudos à parte (TATIT, 2004, p. 177-178).

A bossa nova foi um projeto sem um projeto, ainda que não tenha sido absolutamente uma coincidência, mas também não foi algo pensado para ser exatamente o que foi. De certo modo foi uma movimentação estética formada por grandes músicos que vinham convergindo naquele sentido. Pode-se dizer que seu início como ponto de partida na união entre Vinícius e Tom Jobim tenha sido o acaso que disparou todo esse movimento, mas que a partir daí vemos a movimentação dessas personalidades musicais caminhando com uma

intencionalidade a partir de certo ponto. Isso é muito claro nas composições de Tom, nos arranjos e interpretações de João Gilberto, assim como pode ser observado também na poesia-letra de Vinicius.

Figura 196: Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto no Au Bom Gourmet em 1962



Fonte: Memorial da Democracia

Figura 197: Tom Jobim e Dorival Caymmi



Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim

Figura 195: Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi e Tom Jobim



Fonte: Rádio Batuta

Tom, que tocava muito bem o piano, também tocava outros instrumentos como a flauta e o violão, no violão também foi bem, com o violão se apresentou em programas de televisão nos EUA com Frank Sinatra. No violão estava também uma proximidade com Dorival Caymmi, de quem Tom se considerava um irmão mais moço. Eles também tinham temáticas do amor e do mar bastante próximas. Como diz Ruy Castro (2017), Tom poderia ter composto “Marina” e Caymmi poderia ter composto “Fotografia”. Dele Tom gravaria “Maracangalha”, “Saudade da Bahia”, “Milagre”, “O bem do mar” entre outras. Em 1964 tom e Caymmi gravaram juntos, pela Elenco, o disco *Caymmi visita Tom* (CASTRO, 2017). Esses são homens musicais que se fizeram a si mesmos com uma musicalidade bastante singular em duas cidades praieiras e temas praieiros.

Tom Jobim foi esse elo-ápice entre esses gigantes da música brasileira da primeira metade do século XX (Pixinguinha, Villa-Lobos, Ary Barroso, Dorival Caymmi entre outros) e aqueles outros compositores (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo etc.) que fariam a música brasileira da segunda metade do século.

Em *O Cancionista*, Luiz Tatit (2012) observa que é tarefa das mais difíceis localizar na música brasileira, na história da nossa canção, bons músicos que fossem também alfabetizados musicalmente. Em seu livro, Tatit (2012) elenca uma série de compositores que erigiram a música brasileira, eis os nomes que ele escolheu para analisar: Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival

Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, Chico Buarque e Caetano Veloso. De todos esses 11 compositores apenas Tom Jobim era, além de grande cancionista, um músico na acepção da palavra. Uma pessoa com uma consciência musical e profundidade de compreensão de seu ofício, um conhecedor da estrutura da música, um estudioso dela.

Vale lembrar que mesmo grandes músicos que possuem grande mérito em suas trajetórias e suas obras não conseguiam colocar letras em suas músicas, poderíamos dar como exemplo o próprio Pixinguinha, entre outros tantos. E havia outros que conseguiam fazer letra para suas músicas, mas nunca eram letristas tão bons quanto eram músicos e vice versa, ou seja, havia letristas excelentes que não eram bons músicos. Tom Jobim é um caso raríssimo de alguém que era profundo conhecedor de música, bom instrumentista (multi-instrumentista, por sinal) e ao mesmo tempo grande letrista. Apesar de considerarmos Vinicius de Moraes pelo conjunto o maior letrista da canção brasileira, acreditamos que nenhuma letra nem de Vinicius ou de qualquer outro compositor seja superior a “Águas de Março”, e pouquíssimas músicas ombreariam com a música de “Águas de Março”, “Luiza” ou “Borzeguim”.

Tudo acontece de modo que a convivência com a música dita erudita, bem como com a música popular instrumental, trouxesse consigo obstáculos diversos do universo da criatividade da canção, e isso pode ser visto no tocante às questões do som colocando-se à frente da questão do texto com a melodia, sendo que a instrumentação pode ofuscar a relevância da voz (TATIT, 2012).

Tom Jobim conjugou essas duas esferas de competência que raramente andam juntas, sobretudo em nossa cultura; como ninguém Tom soube utilizar de toda a sua capacidade teórica e a inata, o talento musical em si, instintivo. Luiz Tatit (2012) elenca alguns dos elementos que circulavam naquele momento histórico no qual Tom amadurecia e se firmava como grande compositor, a saber, a influência do *coll jazz*, a ebulição dos novos conceitos de música popular que aproximava os músicos do cotidiano das apresentações com o público das universidades, bem como a possibilidade de uma plêiade de melhoras de técnicas de gravação que antes não eram possíveis. Para Tatit (2012) alguns ou a totalidade desses fatores certamente contribuíram para a aderência de Tom Jobim à canção. Muito embora Tom Jobim fizesse letra e música desde sempre,

mas no início seu forte era a música, entretanto com o passar dos anos passou a ser tão bom letrista quanto era músico. Não custa observar que seu pai era poeta, morreu precocemente, por assim dizer. E Tom tinha verdadeiro fascínio com as palavras, tanto que tinha uma coleção de dicionários dos mais diversos assuntos e os lia sempre. Se dedicou bastante a composição de letras também em inglês para tomar o cuidado de verter ele mesmo sempre que possível suas canções para o inglês como uma forma de cuidar melhor de sua obra, bem como dos seus direitos autorais.

O movimento bossanovista no qual Tom Jobim decolou, junto com João Gilberto como seu principal intérprete, buscando uma essência em termos de linguagem que vinha se formando de aspectos do entoar da dicção coloquial, controlados pela capacidade musical intuitiva dos músicos populares para realizar a transmissão da sua arte musical (TATIT, 2012).

O que se produziu sinteticamente, enquanto produto final, em fins dos anos 50 por obra de João Gilberto e Tom Jobim, em grande companhia de Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal entre outros, não tinha mais a ver com a influência direta da música americana, do *cool jazz*, que ainda iria influenciar Johnny Alf, Lúcio Alves, Dick Farney ou Os Cariocas, por exemplo.

Figura 199: Os Cariocas



Fonte: <https://images.app.goo.gl/qLv5scBy3zBtQnjM7>

Os bossanovistas assenhoravam-se do que havia de interessante na música americana quanto ao aprimoramento das possibilidades para se realizar seu objetivo principal, a saber, compor ou reinterpretar canções de maneira tão que nesse movimento contivesse um gesto, uma atitude, uma mudança no padrão das canções brasileiras que foram produzidas até aquele momento (TATIT, 2012); João Gilberto, notadamente, passou toda a sua carreira musical nesse intento.

Ademais, havia uma questão importantíssima em toda essa equação, a gravação, que as novas possibilidades tecnológicas proporcionaram a existência do *cool jazz* e que foram trazidas para o Brasil permitindo também a bossa nova, ou pelo menos auxiliando-a de maneira importante. Os microfones mais modernos permitiam que a emissão de voz fosse mais intimista, sem a necessidade de uma emissão tão forte e pronunciada como sempre foi a tradição em nossa música. Vale também esclarecer que se a chegada de microfones melhores foi algo importante, ainda não havia naquele começo da bossa nova uma tecnologia de gravação suficientemente capaz de passar para o disco toda a complexidade harmônica mais elaborada, afinal se se sobrepusessem muitas notas ao mesmo tempo o que se iria registrar no disco seria uma espécie de borrão musical (TATIT, 2012).

Então todas essas questões fazem com que esses músicos tenham de ter o entendimento de avançar e temperar os avanços às possibilidades que eles de fato têm em mãos diante do projeto estético a que se propõem realizar de modernização da tradição. Percebam que se João Gilberto é visto como alguém que faz um movimento revolucionário na sua maneira de interpretar e arranjar canções, ao mesmo tempo vê-se que ele gravará autores dos anos 40 como Ary Barroso ou Geraldo Pereira entre outros, para não falar em Dorival Caymmi, que ele gravará muito também.

Tom Jobim e João Gilberto podem ser caracterizados também, nesse sentido, por um gesto extremamente importante, como dissemos de modernização da tradição, por intermédio de um antagonismo, palavra tão cara aos processos de evolução social do país; antagonismo este entre a sofisticação e complexidade harmônica e uma simplificação da sonoridade geral. É um movimento que une cultura musical com a clareza do que se queria fazer diante do seu próprio som para o registro (TATIT, 2012). Esse gestual desses grandes músicos tem como escopo uma busca pelo núcleo de vida da canção, a par de tudo o mais quando do tempo em que estavam fazendo e gravando suas canções. Veja-se que tanto Tom Jobim quanto João Gilberto não eram propriamente fãs de fazer shows; a ligação deles era mais com a música em si mesmo, a concepção, a feitura, o arranjo, a execução, a preocupação estética.

Tom Jobim, o seu estilo caminha pela concepção musical do pano com os arranjos orquestrais; ele se preocupava com a densidade, para que música

não soasse excessiva em termos de notas e timbres. Queria saber do que soa, o que de fato ir-se-ia ouvir. Jobim vai ao essencial e dele se utiliza para a caracterização da funcionalidade da harmonia dos acordes, eliminando as notas de reforço (quintas ou duplicações em geral) (TATIT, 2012).

Tatit (2012) também considera que a harmonia na obra de Tom Jobim é um aspecto a ser considerado de maneira bastante específica. Seus acordes, cada um deles possuem uma potência melódica que dá a diretriz do caminho a ser seguido, de maneira tal a conter toda a fonte melódica em uma cadeia harmônica.

Para Tatit (2012) a melodia em geral pode se desenvolver sob a modalização do aspecto do “ser” ou do “fazer”, ou seja, pode haver menor ou maior peso de tensão nas frequências (gerando um tom de maior passionalidade) ou nas acentuações (temáticas), de modo a realizar oscilações da percepção do ouvinte para o seu estado emocional. Podendo ainda, e fazendo quase sempre, dar continuidade ao projeto do entoar os tonemas (crescentes, decrescentes ou em suspensão) bem como as ondas em sintonia com a intencionalidade daquilo que se quer comunicar. Esses recursos todos fazem aquilo que Tatit (2012) chama de “*devenir* melódico impregnado de sentido” (TATIT, 2012, p. 165).

Antes da bossa, a maneira de compor tinha uma diretriz com uma autonomia até certo ponto em relação aos acordes que acompanhavam; daí era relativamente comum que houvesse composições que não se utilizavam de instrumento algum para se realizar, para o processo de composição em si (TATIT, 2012). Bastavam alguns fragmentos melódicos, a intuição da música tonal, fazia-se um texto minimamente adequado àquela melodia e posteriormente quando fosse realizar alguma gravação ou show se estabeleceriam os acordes usuais. Esses acordes viriam a completar o estrutural harmônico das notas que eram ditadas pela voz, desse modo se criava um ambiente sonoro que agradava a audição. Por vezes ocorriam acordes de passagem que guiavam a composição de um momento para outro dentro da música, geralmente de uma primeira parte para uma segunda parte, Tatit (2012) dá o exemplo de “Nervos de Aço”. Tatit (2012) diz que nas composições anteriores à bossa nova o sentido melódico, o caminho da continuidade da melodia se dava independentemente da harmônica que a revestiria.

A bossa nova traz uma mudança nesse particular, há uma adição de sentido, notadamente em Tom Jobim, quanto ao norte, a direção, ao rumo na mesma esfera semântica de sentido da construção da conjunção entre texto e melodia (TATIT, 2012). Um acorde de Tom Jobim é um “artefato” harmônico que, não somente dá mais força bem como dá mais densidade ao solo principal, sobremaneira, alcança a correia melódica cortando sua previsibilidade e encaminhando outras soluções que não foram consideradas ou que eram apenas vistas como dissonantes pelas pessoas que não eram familiarizadas com os pormenores do fazer musical (TATIT, 2012). Portanto, os acordes que foram modificados são modos de trazer novas ligações melódicas, rumos novos, novas possibilidades de caminhos para a melodia. Nesse caso a tonalidade sai do núcleo (tônica, subdominante e dominante) para alcançar outras possibilidades de usos do campo harmônico.

Quanto ao uso de harmonias dissonantes, a diferença entre Tom Jobim e seus contemporâneos está na dose. Tom Jobim era mais ciente da eficácia dos acordes dissonantes, então ele os aplicava parcimoniosamente. Para verificar esse procedimento, informa Tatit (2012), o ouvinte pode pesquisar nos três primeiros discos de João Gilberto, fundadores da bossa nova, por assim dizer. São discos nos quais podemos verificar o procedimento jobiniano de acordes bem alterados, ou seja, suas funções harmônicas complexas e melodias sem maiores alterações, com motivos repetidos.

Podemos extrair daqui uma diferenciação entre o trabalho de João Gilberto e o de Tom Jobim, embora ambos perseguissem a mesma meta. Enquanto o compositor já propunha a riqueza harmônica junto com a melodia de suas peças, João refazia as harmonizações de canções antigas (de Ary, Caymmi, Geraldo Pereira etc.), inserindo-as na força expressiva da bossa nova na voz e no violão do intérprete todas se nivelavam como perfeitas representantes do movimento. Mas a concepção harmônica de Jobim, já no ato da composição, deve ter determinado a preferência absoluta do intérprete por suas criações (TATIT, 2012, p.165-166).

As possibilidades de harmonias novas estavam mais para favorecer a construção das melodias passionais, na medida em que as mudanças acionam, inicialmente, as frequências. O que pode ser visto nas mais diferentes canções de amor que foram feitas por Tom Jobim (em sua maioria ao lado de Vinicius de

Moraes), e tal movimento pode ser visto também na canção “Luiza”. Mas, no período da bossa nova, o que se queria dos acordes alterados era que eles provocassem a mudança da melodia, um desvio do sentido, direção da melodia, de modo que permanecesse inalterado fisicamente o seu percurso. Tal modo de compor era adequado a um outro ponto do projeto maior da bossa nova, a saber, a “estilização do samba” ou o domínio da essência do seu ritmo (TATIT, 2012). Isso se pode verificar na batida do violão, bem como no tratamento que foi dado às linhas melódicas da voz que, por meio das sucessivas tematizações, indicariam as novas células de base do ritmo brasileiro. Ou seja, a dissonância quando aplicada aos temas obteve um modelo melódico que chamamos bossa nova, que não é mais do que a reiteração dos motivos vestidos da acentuação do samba, levemente deslocados de seus rumos de atuação de encaixe e desnecaixe quanto aos acordes alterados. Tal solução se revelou bastante econômica e rica, a tal ponto que criou um novo modo de composição que até hoje é utilizado em todas as partes do mundo (TATIT, 2012).

Tatit (2012) dá o exemplo de “Samba de uma nota só”, que teria sido inspirado na parte inicial de *Night and Day*, realizado em parceria com Newton Mendonça, e que também foi uma experiência de manipular o sentido melódico, manobrando o encadeamento harmônico. Na primeira parte da canção, a frequência da voz praticamente não muda, já o seu sentido vai oscilando conforme o passar dos acordes, de modo a emanar a ideia de começo, meio e fim.

Se é possível resumir Tom Jobim, nós o resumiríamos (ou o expandiríamos?) em “Águas de Março”, como disse Chico Buarque, a respeito dessa canção, “Às vezes, acho que *Águas de março* é o samba mais bonito do mundo”, ou conforme Leonard Feather, “É uma das 10 músicas mais bonitas do século” (CABRAL, 1997, p. 299).

Conforme nos diz Ruy Castro (2017) para quem ninguém construiu uma obra mais amplamente “brasileira” do que Tom. Que era alguém que nascera em família de ascendência branca, mas que não deixou de se misturar ao Brasil profundo, à música do Brasil profundo. Tom Jobim era um compositor e uma pessoa que desde sempre se alimentava de Brasil. Tanto que ele passou a vida

dando o seguinte conselho aos músicos de todos os calibres, desde o mais modesto ao mais badalado, dizia Tom que a melhor coisa que os músicos fariam para ser reconhecidos era fazer música brasileira, afinal já haviam muitos americanos fazendo música americana ou franceses fazendo música francesa. Palavras sábias do compositor de “Sabiá”, Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim.

3.7 (A IMPORTÂNCIA DE) JOÃO GILBERTO

É incomensurável a importância de João Gilberto para a música mundial. Ele ultrapassa fronteiras e influencia a todos, desde Miles Davis¹⁹² a Andy Summers¹⁹³ (membro da banda The Police), perpassando por Bob Dylan¹⁹⁴ e Eric Clapton¹⁹⁵.

Assim Ruy Castro narra o primeiro encontro entre João Gilberto e Roberto Menescal¹⁹⁶; transcrevemos o parágrafo apenas para dar uma medida do que aquela forma de cantar e tocar poderia produzir naquele momento, em 1957:

¹⁹² Miles Davis (1926-1991) compositor e trompetista estadunidense, um dos artistas mais importantes e revolucionários do século XX. Miles Davis mudou a história do jazz algumas vezes desde o antológico disco *Kind of Blue* de 1959 quando ele introduz o *cool jazz*. O conjunto de músicos com os quais gravaria o *Kind of Blue* entraria para a história do jazz (Bill Evans, Paul Chambers, Cannonball Adderley, Wynton Kelly, Jimmy Cobb, John Coltrane, Bill Evans). Miles Davis ao longo de sua carreira gravaria canções brasileiras a partir do diálogo com a bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim, ele também gravaria Hermeto Paschoal. Note-se que o disco que Miles lança em 1963 se chama *Quiet Nights* no qual está a canção homônima de Tom Jobim que é “Corcovado” vertida para o inglês que se tornou “Quiet Nights”; nesse mesmo disco Miles gravaria “Aos pés da cruz” em função da antológica gravação de João Gilberto. Recomendamos toda a obra de Miles Davis, sobretudo *Quiet Nights*, *Kind of Blue*, *Sketches of Spain*, *Bitches Brew* que estão nos links a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=PnCg05hrBWs>; https://www.youtube.com/watch?v=VQ5uo9_OijY&t=2s; <https://www.youtube.com/watch?v=mSS5p9BdNGU> ; <https://www.youtube.com/watch?v=SbCt-iXIXIQ>

¹⁹³ Não por acaso Andy Summers aceita o convite de Roberto Menescal para participar de um show de ambos no Rio de Janeiro: https://www.youtube.com/watch?v=petqerOq_aY .

¹⁹⁴ Bob Dylan, Robert Allen Zimmerman, (1941-) cantor e compositor estadunidense dos mais importantes da história da música no século XX. Bob Dylan além de ser um dos mais influentes músicos do seu tempo, em nível mundial, também venceu o Nobel de literatura em 2016 pelo conjunto de sua obra como compositor e letrista. Dylan é o único artista a ganhar o Nobel, o Oscar, o Globo de Ouro e o Grammy. Autor de canções antológicas como “Like a Rolling Stone”, “Blowing in the wind”, “Hurricane”, “Tomorrow is a long time”.

¹⁹⁵ Eric Clapton (1945-) guitarrista, compositor e cantor inglês, um dos maiores músicos do século XX. Clapton foi eleito pela revista *Rolling Stone* como o segundo melhor guitarrista de todos os tempos, perdendo apenas para Jimmi Hendrix.

¹⁹⁶ Roberto Menescal (1937-), cantor, compositor, produtor musical um dos mais destacados membros da bossa nova, autor de inúmeras canções importantes, entre elas destaca-se “O Barquinho”; “Você”; “Ah! se eu pudesse”; “Rio”; a inexpugnável “Nós e o mar”. Menescal teve em Ronaldo Bôscoli um de seus principais parceiros. Menescal também foi relevante produtor musical tendo lançado e apoiado inúmeros artistas. Nos links a seguir alguns clássicos de

A voz de João Gilberto era um instrumento — mais exatamente, um trombone — de altíssima precisão, e ele fazia cada sílaba cair sobre cada acorde como se as duas coisas tivessem nascido juntas. O que era espantoso, porque o homem cantava num andamento e tocava em outro. Na realidade, não parecia cantar — dizia as palavras baixinho, como Menescal já ouvira outros fazendo. Mas ele sentia que João Gilberto, se quisesse, seria capaz de se fazer ouvir lá na sala, com ou sem a festa. João Gilberto cantou “Hô-bá-lá-lá” cinco ou seis vezes, com mínimas alterações, mas cada versão parecia melhor do que a anterior. E que diabo de ritmo era aquele que ele fazia? Menescal não resistiu. Pegou-o pelo braço, com violão e tudo, e saiu com ele pela noite. Ia exibi-lo aos amigos (CASTRO, 2017, p. 135).

Vale dizer, inicialmente, que, talvez, não haja outro exemplo em toda a arte em língua portuguesa, que tenha alcançado mais pontos de alcance do que a música de João Gilberto, no mundo inteiro em toda a história. João Gilberto pode ser visto como aquele que levou para o mundo inteiro a língua. A canção “Garota de Ipanema”, que ele e Tom Jobim arranjaram; o modo belíssimo que ele conduziu Astrud Gilberto para o entendimento de cantar essa canção. Esse acontecimento, algo tão espetacular que uma cantora amadora gravou a principal canção do disco de *jazz* mais vendido da história. A interpretação de Astrud Gilberto é praticamente insuperável em suavidade e novidade, somente comparável à gravação do próprio João Gilberto.

É fantástico perceber que, por vezes, o amorismo se torna um trunfo, dada a naturalidade que em certos casos o músico, o cantor amador alcança e que o profissional, já tão fatigado de caminhos padronizados, não alcança mais. E eis aí uma virtude cordial, na qual o brasileiro se adaptaria bem. Isso estará muito presente na trajetória de João Gilberto ao gravar com Astrud Gilberto e posteriormente com Miúcha (irmã de Chico Buarque de Hollanda), assim como fez apresentações com sua filha Bebel Gilberto em 1982, (en)cantando um clássico da canção brasileira que praticamente inaugura o percurso desse

Roberto Menescal: https://www.youtube.com/watch?v=WLWQyU_KATE ;
<https://www.youtube.com/watch?v=0QrJ3XH-ujU>

cancioneiro, “Linda Flor (Lá lô)”¹⁹⁷, ou seja, veja-se a presença da família¹⁹⁸ no canto de João Gilberto ao marcar canções nas vozes das esposas e da filha.

João Gilberto partiria de Juazeiro da Bahia para causar uma revolução musical pelo mundo afora, fazendo de seu universo particular o universal. Um homem apaixonado pela música, obcecado por sua arte ao nível da excelência. João Gilberto conservava consigo uma espécie de pureza semelhante à de Garrincha¹⁹⁹, deixando uma posição que o pai lhe assegurava como comerciante bem estabelecido no interior da Bahia, ou algum cargo que parentes importantes de sua mãe poderiam lhe conferir em Salvador, capital do estado, para tentar a sorte como músico no Rio de Janeiro (CASTRO, 2017). Certamente, poucos acreditariam que aquele garoto do interior conseguiria ir tão longe em sua paixão e aventura musical.

¹⁹⁷ Luiz Tatit (2004) faz exaustiva análise da canção “Linda Flor”, mostrando a gênese do casamento entre melodia e letra na música brasileira. Até se tornar um *standard* da canção brasileira essa música acabou sofrendo várias interferências, sobretudo no que toca à sua letra em um processo de aproximação de texto mais rebuscado para outro texto bastante popular, que prezava pelo mais coloquial, mais oral, mais comum, de tal modo a imortalizar a canção. Não deixa de ser curioso se dar conta de que o processo de amadurecimento da música brasileira toma um caminho do popular, oral, coloquial. Dessa forma, fará todo sentido que João Gilberto a cantasse, afinal que outro cantor brasileiro utilizou da palavra para o canto como uma palavra falada, sussurrada, como quem conversa?!

¹⁹⁸ Poderíamos dar inúmeros exemplos da presença da família na história da música brasileira desde Pixinguinha até Caetano Veloso e seus filhos nos dias atuais, perpassando pelos irmãos Batista (Mutantes); Ronaldo Bôscoli (sobrinho-bisneto de Chiquinha Gonzaga); família Caymmi (Dorival, Nana, Dori, Danilo); Xitãozinho e Xororó (irmãos); Chico Buarque, Miúcha e Cristina Buarque; Luiz Gonzaga, Gonzaginha e Daniel Gonzaga; Lenine e seus filhos; Carlinhos Brown (que foi casado com uma das filhas de Chico Buarque) e seus filhos (netos de Chico Buarque). Esse fato revela a importância da família na escolha da carreira musical ou da atuação musical na medida em que no Brasil praticamente não se ensina música nas escolas, tanto na rede pública, como na rede privada de ensino. E, mesmo o ensino musical nas universidades, já exigem um nível de iniciação musical que a população, em geral, não possui minimamente. Portanto, a iniciação musical em geral se dá no seio familiar, ou em seu círculo de amizade mais próximo. Esse fato revela aspectos cordiais na condução do próprio ensinamento das coisas dentro da sociedade. De certo modo, e isso já foi mais enfático, a nossa Paideia é cordial. E, mesmo se a música estivesse presente nas escolas certamente isso aprofundaria ainda mais a presença da força familiar no campo musical, dada a presença dos laços cordiais até hoje entre nós, ainda que de maneira muito mais tênue do que já foi no passado.

¹⁹⁹ Ambos eram excepcionais naquilo que faziam, e, de certo modo, traziam consigo seu talento, que no caso de João Gilberto foi mais aprimorado do que em Garrincha. Todavia, ambos tinham uma maneira muito lúdica de lidar com o mundo, ainda que aparentemente contraditória, mas mantendo a mesma naturalidade onde quer que estivessem. Garrincha jogava uma copa do mundo diante de russos, suecos e ingleses como quem jogava peladas com seus amigos de infância, na pequena cidade de Pau Grande no interior do Rio de Janeiro. Assim como João Gilberto exigia a perfeição mais absoluta onde quer que fosse tocar, seja em Salvador na Bahia ou no Carnegie Hall, em New York, em Londres, Paris ou São Paulo. Tanto Garrincha quanto João Gilberto não se intimidavam diante dos estrangeiros eram naturalmente os mesmos. Ambos eram dotados de grande pureza e encantamento em suas relações com o mundo, de modo a perceber a grandeza das pequenas coisas. Para conferir essas entre outras características dessas personalidades, recomendamos *Chega de Saudade* (CASTRO, 1990; 2016); *A onda que se ergueu no mar* (CASTRO, 2001; 2017); *Garrincha: estrela solitária* (CASTRO, 1995).

João Gilberto não gravou o que e como as pessoas queriam ouvir; gravou, cantou e tocou o que ele considerava artisticamente importante, a partir de sua sensibilidade, pela presença do coração, fez quase tudo ao seu modo, muitas vezes pagando o preço por isso. Por vezes havia um lapso de tempo maior para lançar um disco, mesmo depois que já estivesse pronto, pois avaliava incansavelmente cada gravação, porque queria dar o seu melhor.

João Gilberto²⁰⁰ influenciou toda uma geração de músicos e arranjadores mesmo antes de gravar seu primeiro disco. Em 1957, ele já era amigo de músicos como Tom Jobim²⁰¹ entre tantos outros. Também conhece Roberto Menescal²⁰² que o apresenta a Nara Leão²⁰³, Carlos Lyra²⁰⁴ entre outros tantos músicos para que eles pudessem aprender e desfrutar da batida de João Gilberto. Jobim, entre outros músicos, afirma que João Gilberto realizou a síntese do samba, a redução do samba no violão.

O período anterior da música brasileira estava marcado pelo samba e pelo samba-canção (CASTRO, 2001; 2005; 2016). Esse estilo começaria com a música “Ai loiô”, considerado o primeiro samba-canção (GARCIA, 1999, 2012; TATIT, 2004).

²⁰⁰ Um dos mais revolucionários músicos da história da música popular. Infelizmente ainda não há uma biografia que faça jus à grandeza de João Gilberto, ainda assim recomendamos os estudos de Zuza Homem de Mello *João Gilberto*; de Walter Garcia (2000; 2012) *Bim Bom a contradição sem conflitos de João Gilberto e João Gilberto*. Também os livros de Ruy Castro sobre a bossa nova e história da música brasileira dão um painel no qual aparece a figura de João Gilberto. De Ruy Castro (2001; 2016; 2018; 2005; 2015; 2013; 2013) recomendamos fortemente *A onda que se ergueu no mar*, *Chega de Saudade*; *A noite do meu bem*; *Saudades do século XX*; *Carmen: uma biografia*; *Letra e Música: a Canção Eterna e a Palavra Mágica*. Também de Ruy Castro uma série de oito programas na rádio MEC sobre a bossa nova no link a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=-XTC0B_gCOw&list=PL5nvGfMwkvV2R_JWuF_LtAHL0WbYMgj7

²⁰¹ O maior compositor brasileiro de todos os tempos, influenciou toda uma geração de grandes talentos, autor de clássicos conhecidíssimos como “Garota de Ipanema” e de clássicos desconhecidos como “Derradeira Primavera”, ambas em parceria com Vinicius de Moraes. Para ouvir “Derradeira Primavera”: https://www.youtube.com/watch?v=M_SJYPQV7hM. Para ver um grande apanhado das composições de Tom Jobim recomendamos o filme *A música segundo Tom Jobim* de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim (2012): https://www.youtube.com/watch?v=du_bmbEIPbs

²⁰² Há vários depoimentos de Roberto Menescal acerca do surgimento e desenvolvimento da bossa nova, selecionamos um documentário sobre o assunto: <https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDSc>

²⁰³ Grande cantora, cuja biografia *Nara Leão: uma biografia* da lavra de Sérgio Cabral (2016) recomendamos intensamente.

²⁰⁴ Carlos Lyra foi parceiro de Vinicius de Moraes na canção *Coisa mais linda*, canção que no filme *Vinicius* de Miguel Faria Jr. (2005) seria interpretada lindamente pela neta de Vinicius, Mariana de Moraes: <https://www.youtube.com/watch?v=MGdnLxWxAHg>

Não deixa de ser curioso que um rapaz do interior da Bahia irrompa no Rio de Janeiro e revolucione a música popular contribuindo de maneira decisiva para um dos estilos, senão o estilo musical, que mais influenciou a música nacional e estrangeira. Esse é um dos aspectos mais importantes, é o alcance internacional do que o grupo bossanovista realizou tanto para dentro, quanto para fora²⁰⁵.

Para que se tenha ideia do alcance da bossa nova, praticamente toda a geração de músicos que viria a ser decisiva nos anos posteriores ao surgimento daquele estilo Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nelson Motta²⁰⁶, Edu Lobo²⁰⁷, Os Novos Baianos²⁰⁸, João Bosco²⁰⁹ entre outros vários músicos que diriam da importância que a bossa nova e João Gilberto com a interpretação de “Chega de Saudade” teriam em suas vidas e no desdobramento do seu fazer música. Tom Zé²¹⁰ chega a afirmar que a bossa nova foi o ápice da produção brasileira, o ponto mais alto da sofisticação já realizada no país.

²⁰⁵ E esse aspecto do alcance internacional da bossa nova é uma das principais contra-argumentações ao crítico e historiador musical José Ramos Tinhorão (1928-), quando afirma que a bossa nova era derivada do jazz e que Tom Jobim se enganava ao acreditar que fazia música brasileira. Acreditamos que, para exaltar Elomar, Xangai e Vital Farias, entre outros grandes músicos, não há necessidade de bater de maneira insustentável em Tom Jobim. Tom, no entendimento de muitos músicos e críticos de música, é o maior compositor brasileiro de todos os tempos. Corroboramos esse entendimento em nosso singelo modo de ver. E “Águas de Março” é a maior prova disso.

²⁰⁶ Nelson Motta (1944-) foi amigo de João Gilberto e, como crítico musical na televisão fez depoimentos primorosos sobre o mestre: https://www.youtube.com/watch?v=2BwGg5lxM_Y

²⁰⁷ Gostaríamos de pontuar a canção “Canto Triste”, que Edu Lobo compôs em parceria com Vinicius de Moraes, que também não é tão conhecida e que guarda beleza indescritível da força da música brasileira. Edu Lobo gravaria essa canção em 1967, mesmo ano em que vencida o festival com “Ponteio”, canção que teve a parceria de José Carlos Capinam. Grandes intérpretes gravariam “Canto Triste”, inclusive Elis Regina, Tom Jobim e Mônica Salmaso, essa última canta essa canção no filme *Vinicius* de Miguel Faria Jr. (2005): <https://www.youtube.com/watch?v=Odcla717bWw>

; <https://www.youtube.com/watch?v=u9T1tkHqLw> ;

<https://www.youtube.com/watch?v=QHTkSl52Jts>

²⁰⁸ Foram diretamente influenciados por João Gilberto, mais à frente trataremos desse encontro antológico que repercute até os dias atuais.

²⁰⁹ João Bosco fala da importância de João Gilberto a partir de uma leitura da obra de João como um prisma para ver o Brasil, com o disco *Brasil* que tem participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia: <https://www.youtube.com/watch?v=KS8c-mLmV8k> ; <https://www.youtube.com/watch?v=-fUoxrZBMms>

²¹⁰ Tom Zé (1936-), que no disco *Estudando o Samba*, de 1976, realizaria uma gravação antológica e experimental de “A Felicidade” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ver no link: <https://www.youtube.com/watch?v=SIXml8cLlIq> Tom Zé conceberia inúmeras canções experimentais e antológicas que conjugavam aspectos da música tradicional da oralidade nordestina, conjugando com instrumentos elétricos como em “Ogodô”, “Correio da estação do Brás”, “A volta da Xanduzinha”: <https://www.youtube.com/watch?v=jxWPz7f3J4w> ; <https://www.youtube.com/watch?v=HcUFGzNDYnM> ; https://www.youtube.com/watch?v=-vtE_kpRGCo ; <https://www.youtube.com/watch?v=mJj6ulvydFY> Tal como a série de discos

Figura 200: João Bosco



Fonte: <https://images.app.goo.gl/hXC82Qda7tXAc7bs5>

Vale dizer que foi em São Paulo ²¹¹que João Gilberto começou a ser reconhecido²¹², a alcançar o sucesso. Esse fato é marcante pois, desde algumas décadas, São Paulo já era a cidade mais dinâmica do Brasil em termos de

gravados por Tom Zé desde 1973, com *Todos os olhos*, em 1976 *Estudando o samba*, 1978 *Correio da Estação do Brás*, 1984 *Nave Maria*. A obra de Tom Zé nos anos 70 foi essa aposta do encontro com a possibilidade do tempo da delicadeza, aposta essa que deu certo e que encontrou a abertura na audição atenta de David Byrne.

No caso da canção “A volta de Xanduzinha”, ela faz referência clara à música “Xanduzinha” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira que se refere a Xandu (Alexandrina Diniz), esposa de Marcolino Pereira Diniz que viria a ser sobrinho do coronel José Pereira a quem já nos referimos acerca dos episódios da Paraíba que estão ligados aos episódios da revolta de Princesa e do cangaço, pois Marcolino Pereira era muito amigo de Lampião (SENADO, 2016) (CARDOSO, 2010).

²¹¹ Até certo ponto, era natural que fosse assim, afinal desde o início do século XX, sobretudo a partir dos anos 40, São Paulo tomava grande dinamismo econômico, talvez também por isso tenha havido o movimento constitucionista de 1932. Uma prova da compreensão do novo é que o empresário Heraldo Funaro levaria Johnny Alf do Rio de Janeiro para São Paulo, em 1955. Alf, desde 1952, já atraía uma legião de músicos que gostavam da sua inventividade e leveza musical. As boites e inferninhos, bares, restaurantes, hotéis nos quais ele tocava sempre tinha a presença de músicos que gostavam de acompanhar suas composições. Johnny Alf seria dos primeiros dessa novíssima geração a viver de música própria, de tocar sua música. Ele se mudaria para São Paulo porque, já naquela época, a cidade pagava melhores salários do que o Rio de Janeiro, ainda que esta fosse capital do país naquele momento.

²¹² Acreditamos que a portabilidade do violão, que facilitava o deslocamento e o encontro com outros instrumentistas, ajudou no sucesso de João Gilberto em comparação com Jonny Alf e seu piano, por exemplo. Alf, tendo ido para São Paulo na véspera da efervescência do movimento acabou ficando um tanto isolado, e perdeu de estar no Rio de Janeiro onde a turma da bossa nova estava transbordando de criatividade, ademais a cena do Rio de Janeiro era bastante diferente da de São Paulo para a criatividade. Mas, nessa comparação entre piano e violão poderia ser contestada pelo fato de Antonio Carlos Jobim ter conseguido atingir o sucesso que alcançou ainda que fosse pianista. No caso de Tom Jobim, o seu sucesso musical se deu pelo seu talento monumental, que foi bastante aprimorado pelo fato de ele estar trabalhando na indústria fonográfica no setor de arranjos ao lado de monstros sagrados como Radamés Gnattali entre outros músicos. Então Tom Jobim estava cotidianamente em convivência com os grandes cantores, músicos, arranjadores do seu tempo, e essa convivência acaba estimulando a criatividade do artista. No caso de João Gilberto com seu violão tão excepcional e tão arrebatador a ponto de fazer com que Roberto Menescal e Carlos Lyra passarem dias seguidos convivendo com João Gilberto no intuito de pegarem a batida de violão deste.

modernização. Veja-se também o quanto os tropicalistas, entre outros músicos, como os Mutantes, foram reconhecidos em São Paulo, e nessa ebulição demonstra uma aproximação entre as várias instâncias desse Brasil. Não por acaso, o III Festival de Música Popular Brasileira de 1967²¹³ (que o carioca, de ascendência pernambucana, Edu Lobo venceu com canção em parceria com o baiano Capinam) se deu na Tv Record em São Paulo, em que os quatro primeiros lugares foram de homens que ou vieram do Nordeste brasileiro ou dele tiveram forte influência. Gilberto Gil e Caetano Veloso eram baianos do interior do estado; Edu Lobo²¹⁴, apesar de nascido no Rio de Janeiro, sempre ia a Pernambuco, porque sua família era de lá; e mesmo Chico Buarque era neto de pernambucano.

Gilberto Gil²¹⁵ chega a dizer que quando ouviu “Chega de Saudade”, entre o final de 1959²¹⁶ e início de 1960, pela primeira vez, ficou profundamente impressionado com tudo, que aquela música teria mexido em tudo nele. Segundo Gil, o violão de João Gilberto, em seu ineditismo, o afetou de tal forma que ele passou a aprender a tocar violão em função daquela audição. Antes de ouvir João Gilberto, Gilberto Gil já tocava acordeon. A própria Tropicália é derivada da bossa nova e se afasta dela em alguns aspectos na medida em que se aproxima da música pop, rock, com instrumentos eletrônicos, entre outras modernizações introduzidas pelos tropicalistas (FAVARETTO, 2000).

Dos aspectos mais interessantes desse estilo musical, destaca-se a profusão de influências, tendo sua base certamente no samba, no choro, assim como na música erudita e no *jazz*. Na bossa nova, é possível ver essa capacidade que o brasileiro tem de ser influenciado, de misturar várias dimensões e transformar numa outra. João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes²¹⁷ elevaram ao máximo essas capacidades de música, letra e execução.

²¹³ Não custa lembrar que nesse festival a cantora Márcia defenderia a canção “Eu e a Brisa” do lendário Johnny Alf, que, em nosso entender era a melhor canção do festival, mas, infelizmente não ficou entre os primeiros lugares. “Eu e a Brisa” perderia na primeira eliminatória.

²¹⁴ Edu Lobo é filho do célebre compositor Fernando Lobo, autor de canções como “Chuvas de verão”: <https://www.youtube.com/watch?v=xG76dCwGGLk>

²¹⁵ No programa, do Canal Brasil, O Som do Vinil, Gilberto Gil narra o episódio de quando ouviu “Chega de Saudade” pela vez primeira: <https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>

²¹⁶ Dessas coincidências da vida, em 1959, Miles Davis e quinteto gravaria *Kind of Blue*, um disco que revolucionaria o *jazz* (CALADO, 2019).

²¹⁷ Em maio de 1956, Vinicius de Moraes, recém-chegado de um período de três anos como diplomata em Paris, decidido a escrever a peça *Orfeu da Conceição*, procurava um compositor que fizesse a música para a peça. No Villarino, que era uma uisqueria, Vinicius fora apresentado

A influência de João Gilberto foi tamanha que se estendeu de Tom Jobim aos Novos Baianos, e não nos esqueçamos que os Novos Baianos foram conviver com João Gilberto no início dos anos 70. Ou seja, de 1958 a 1970, João Gilberto estava influenciando de maneira bastante importante cenas fundamentais da música brasileira, e mesmo para além dela.

Um exemplo da influência de João Gilberto, podemos lembrar de quando da organização do célebre show do Bon Gourmet, em 1962, dirigido por Aloísio de Oliveira. Para esse show houve alguns problemas, um deles foi contornado pela força dos argumentos de João Gilberto.

Foram convidados para realização do show os seguintes artistas: João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Os Cariocas. Porém, nem Tom Jobim nem Vinicius de Moraes queriam cantar. Tom Jobim não queria cantar pois não se considerava cantor, mas Aloísio de Oliveira se encarregou de convencer Tom Jobim a cantar, dizendo que ele não se preocupasse com o fato de não ser cantor justamente pelo fato de que todos sabiam que ele não era cantor.

Vinicius de Moraes recebeu João Gilberto, este tentaria convencê-lo de que ele deveria participar do show no Bon Gourmet. Segundo Sergio Cabral (1997), Vinicius de Moraes estava tentando voltar para um posto diplomático em Paris, e naquele momento ele não queria ter problemas com o Itamaraty que era dirigido pelo seu amigo San Tiago Dantas, junto a quem o poeta tentava conseguir retornar à capital francesa. E naquela quadra histórica não era nada usual que um diplomata estivesse em uma casa de espetáculos cantando música popular e ainda recebendo cachê. Esta situação poderia causar algum problema para Vinicius de Moraes junto aos seus superiores.

João Gilberto argumentaria que somente Vinicius poderia cantar o “Samba da Benção”, ninguém mais poderia cantar essa canção senão ele. Vinicius teria argumentado que ele não era cantor, então foi imediatamente contestado por João Gilberto que o assegurou da grande sensibilidade e

a Tom Jobim por Lúcio Rangel em uma conhecida história. Reza a lenda que, ao ser informado da ideia da peça e do que se passava pela mente de Vinicius, Tom perguntara se havia algum dinheirinho naquela proposta, ao que Lúcio Rangel reagira com certa indignação por se falar em dinheiro diante do poeta e diplomata Vinicius de Moraes. Essa pequena história demonstra também o traço da tradição brasileira de que não se poderia falar em dinheiro ou em coisas menores diante de pessoas elevadas, ou seja, é como se Tom Jobim tivesse sido absolutamente deselegante ao querer ser pago para realizar o trabalho para o nobre diplomata e poeta. Tom explicaria que havia mencionado o pagamento pelo fato de estar sempre correndo atrás do aluguel (CASTRO, 2017).

afinação que lhe eram próprias. Vinicius ainda objetaria o fato de que havia o problema com o Itamaraty, ao que João responderia magnífica e veementemente: “-Todo mundo tem o direito de cantar” (CABRAL, 1997, p. 172). De certo modo essa participação de Vinicius neste show foi um divisor de águas. Para que se tenha ideia da diferença deste Vinicius de Moraes de 1962 e o Vinicius de Moraes dos anos 70, ele cantaria neste show de terno e gravata e sem receber pagamento algum, em função da sua posição no Itamaraty, não era de bom tom que um diplomata cantasse na noite. Intuímos que João pode ter inventado o cantor Vinicius, não seria a primeira nem a última vez que ele exerceria sua grande influência em questões artísticas.

João Gilberto tinha plena consciência da música que estava tentando esculpir, ao mexer tanto na estrutura das músicas que viria cantar e no modo como estava tentando cantar, bem como nas experimentações que vinha realizando com a maneira de tocar violão.

A bossa nova é o avesso de Augusto dos Anjos²¹⁸, esse poeta imenso, se cabe uma comparação para demonstrar o que há de solar, simples e natural

²¹⁸ Augusto dos Anjos (1884-1914), poeta brasileiro que tem a poesia marcada pelo tom sombrio e palavras rebuscadas. Publicou apenas um livro, *Eu e outras poesias*, em 1912, que até 2011 já havia atingido pelo menos 30 edições, quantia muito significativa para uma obra de poesia (BOSI, 2011). Talvez, Augusto dos Anjos possa ser visto como o paralelo poético da prosa de Euclides da Cunha. Sua poesia, de algum modo, foi abraçada pelo povo, uma poética originalíssima que permaneceu através das gerações de maneira espontânea ele continua sendo lido. José Guilherme Merquior (1979) considera Augusto dos Anjos o maior poeta brasileiro entre Cruz e Souza e os modernistas. Para saber mais de Augusto dos Anjos recomendamos o romance escrito por Ana Miranda (1995) *A última quimera*, assim como recomendamos a leitura do estudo introdutório da poética augustiniana da lavra de Ferreira Gullar (ANJOS, 2011). Ainda uma referência interessante sobre Augusto dos Anjos no final do século XX, o cantor e compositor Arnaldo Antunes chegou a musicar e gravar a poesia “Budismo Moderno”, da lavra de Augusto dos Anjos, a música foi lançada no álbum de Antunes, *ninguém*, de 1995. Um dado que chama a atenção em “Budismo Moderno”, à luz da cordialidade, é o fato de que em seus primeiros versos o eu-poético já toca em questões cordiais, a saber, ele diz, “Tome Dr., essa tesoura, e... corte / minha singularíssima pessoa. / Que importa a mim que a bicharia roa / Todo o meu coração, / Depois da morte”; nestes versos, Augusto dos Anjos coloca a importância do coração enquanto ente vivo, enquanto motor cotidiano que só faz sentido enquanto ator, enquanto singularíssima pessoa. Vale perceber esse detalhe, o de se reconhecer enquanto não simples pessoa, mas singularíssima, nisso demonstrando a importância de uma identidade, de característica própria de si e de seu coração enquanto estiver vivo, depois da morte que a bicharia tome conta, não fará diferença alguma. Aproveitando a deixa de que o próprio Arnaldo Antunes musicou esse poema de Augusto dos Anjos, não custa lembrar os versos de “O buraco”, canção do disco *O Silêncio*, de 1996, que toca na temática da morte, e que de certo modo dialoga com “Budismo Moderno” ao dizer que “(...) a morrer ninguém foi ensinado / e todos morrerão”. Outro detalhe que vale frisar é o próprio título do poema “Budismo Moderno”, traz consigo o próprio contrassenso que também aflige a temática da cordialidade brasileira, é dizer, modernidade e tradição, processo de modernização. No link a seguir a composição “Budismo Moderno”: <https://www.youtube.com/watch?v=hbjv0D7uhQ> .

naquele momento luminoso da música brasileira. Nesse sentido, a bossa nova dá um passo além da cordialidade, ainda que mantenha a força do coração, mas apurada na simplicidade, deixa o rebuscamento de lado, não se perde em firulas atormentadas e barrocas. É uma atitude musical. E por mais apreço que tenhamos a figuras como Antonio Maria, Ary Barroso e Orlando Silva²¹⁹, certamente, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto são uma evolução incontestável, sobretudo em termos de leveza, contenção e abertura.

Figura 201: Augusto dos Anjos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/VMBukXnNWJ63yi64A>

É importante destacar as qualidades que fizeram de Orlando Silva um cantor tão especial que marcaria tanto João Gilberto pelo fato de que seu canto era contido, mormente no período áureo de 1937 a 1942. Entretanto, o tempo anterior e concomitante à época da atividade de Orlando Silva, era muito comum que os cantores cantassem com bastante potência vocal e derramamento

Vale a pena também conferir o pequeno documentário *Eu e os Anjos*, sobre Augusto dos Anjos e sua poética inovadora, o documentário pode ser visto no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEd8yrBIbpU>

²¹⁹ Antonio Maria (1921-1964) foi um produtor de rádio e tv, escritor e compositor; Antônio Maria era bastante ativo nos anos 40 e 50 na vida cultural brasileira. É dele um dos hinos do período do samba-canção, “Ninguém me ama”, também compôs clássicos, como “Manhã de Carnaval”, “Samba de Orfeu”, “Suas Mãos” (essa ao nosso ouvir é uma das mais belas canções de toda a história da música brasileira: <https://www.youtube.com/watch?v=FqY2o7OmHYc>). Ary Barroso (1903-1964) dispensa apresentações, foi um radialista, apresentador de tv e um dos maiores compositores da história da música brasileira, que precederia a geração da bossa nova. Escreveu muitos clássicos da nossa música; Sérgio Cabral (1993) escreveu sua biografia *No tempo de Ary Barroso*. Ary Barroso é autor de “Pra machucar meu coração”, uma canção perfeita: <https://www.youtube.com/watch?v=3IN05cXaO0w>. Orlando Silva (1915-1978) é mais um desses casos inusitados do Brasil de pessoas que surgem do nada e provocam tudo. Recomendamos a biografia de Jonas Vieira (2004), *Orlando Silva: o cantor das multidões*. Muitos acreditam (CASTRO, 2001) que Orlando Silva foi o maior cantor do mundo, entre 1937 e 1942; teria sido ele a maior influência de canto para João Gilberto. Devido a problemas de saúde a partir de 1943 sua voz nunca mais alcançaria o mesmo nível de seu período áureo. É possível ouvir sua virtuosidade em “Aos pés da cruz”, numa gravação de 1942: <https://www.youtube.com/watch?v=wo9xlkX5fEY>

excessivo, ao coração, à flor da pele. Basta ver suas interpretações frente às de Francisco Alves²²⁰ ou Silvio Caldas²²¹.

Figura 202: Silvio Caldas



Fonte: <https://images.app.goo.gl/yd7e9DuRR36GdDuW7>

Em 1967²²², quando foi lançado o disco *Francis Albert Sinatra and Antonio Carlos Jobim*, nos Estados Unidos da América, disco cujas músicas eram de

²²⁰ Francisco Alves (1898-1952), cantor e compositor. Chico Alves, como era conhecido, foi um dos maiores cantores da história do Brasil, chegou a ser apelidado de “O Rei da Voz”. Alves interpretou os maiores compositores do seu tempo; faleceu em trágico acidente automobilístico. Várias canções ficaram marcadas em sua interpretação, delas poderíamos citar: “Maria Helena”, “Adeus, cinco letras que choram”, “Perfídia”, “Se você jurar”, “Eu sonhei que tu estavas tão linda”, “Aquarela do Brasil”. Seguem as referidas canções nos links a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=O_3J05QQQwk; <https://www.youtube.com/watch?v=JVJgziAmovI>; <https://www.youtube.com/watch?v=lbba4GIQTVk>; <https://www.youtube.com/watch?v=-87u55euUUE>; <https://www.youtube.com/watch?v=x8as1ruYOeM>; <https://www.youtube.com/watch?v=fYLZSv1-H6c>.

²²¹ Silvio Caldas (1908-1998) célebre cantor brasileiro, em 1937, gravaria “Chão de Estrelas” canção que compusera com Orestes Barbosa. De “Chão de Estrelas”, diria ninguém menos que Manuel Bandeira que essa música tinha o verso mais belo da língua portuguesa, “Tu pisavas nos astros distraída”. Outros dirão que essa canção contém ainda outros versos tão excelsos quanto conforme pode-se ver na ideia das roupas do povo que, quando penduradas para secar, evocam e provocam por si os feriados nacionais, ultrapassando as próprias bandeiras e significativamente belas advindas do povo “Nossas roupas comuns dependuradas/ Na corda qual bandeiras agitadas/ Pareciam um estranho festival/ Festa dos nossos trapos coloridos/A mostrar que nos morros mal vestidos/ É sempre feriado nacional” (COLLARES, 2005). Segue a canção na voz de Maria Bethânia: https://www.youtube.com/watch?v=asQkrFR_79E

²²² Não deixa de ser curioso a importância que cada vez mais revela ter o ano de 1967, foi nele que Sérgio Buarque de Holanda proferiu conferência na Escola Superior de Guerra, foi nele que Antonio Candido escreveu seu prefácio “monumental” para *Raízes do Brasil*, ele é o ano dos festivais que viraram a MPB, ele é o ano do lançamento do disco de Frank Sinatra e Tom Jobim, de *Terra em Transe*, de *Quarup*, de *Pessach: a travessia*, da primeira Constituição Federal do regime militar, da morte de Castello Branco, do lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, foi nesse ano que o Brasil teve seu nome mudado de República dos Estados Unidos do Brasil para República Federativa do Brasil, ano da guerra dos seis dias, ano do assassinato de Che Guevara, da criação da FUNAI, foi nesse mesmo ano que faleceu João Guimarães Rosa (o maior escritor brasileiro do século XX), ano em que Tom Jobim lança *Wave*. Esse ano tão especial, que fora 1967, também foi o ano em que foi lançado um disco de grande importância na música brasileira, *Vibrações*, de Jacob do Bandolim acompanhado do conjunto Época de Ouro. Esse disco influenciaria muitos músicos, sobretudo Raphael Rabello que tinha fixação nesse disco e aprendeu muito com essa obra magnífica. O Instituto Memória Musical

autoria de Tom Jobim, naquele ano, foi o segundo disco mais vendido no mercado americano, perdendo apenas para o *Sgt Peper's Lonely Hearts Club Band*, um feito extraordinário.

Figura 203: Tom Jobim e Frank Sinatra



Fonte: <https://images.app.goo.gl/SPYZ6CDvgbWFjH7w6>

Em 1965, o disco *Getz/Gilberto* houvera ganho prêmios Grammy, de melhor álbum de *jazz* do ano, melhor álbum do ano, melhor arranjo não clássico e a música *The Girl from Ipanema* ganhou como melhor gravação daquele ano. Um disco de *jazz* ganhar como melhor álbum do ano revelou-se um feito inédito até então, e somente em 2008 isso se repetiria com Herbie Hancock que ganhou melhor disco do ano com *River: The Joni Letters*. Lançado em 1964, vendeu, nesse mesmo ano, mais de dois milhões de cópias no mercado americano e ficou em segundo lugar nas paradas de sucesso da *Billboard*, durante 96 semanas perdendo apenas para *A hard's day night* dos Beatles.

Essa virada de João Gilberto para o mundo é ainda mais assombrosa quando ele mesmo declara que tirou muito do ritmo do seu violão dos movimentos das lavadeiras do Rio São Francisco (GARCIA, 1999).

João Gilberto é, de certa forma, uma redução do Brasil (como a relação entre o mapa e o mundo, a realidade). Um Brasil em miniatura, um retrato de uma extrema potencialidade do Brasil. O interessante é que João Gilberto sempre se fez sob o lastro da excelência, ainda que com um temperamento mais recluso, delicado com os mais próximos no cotidiano, mas bastante exigente em termos artísticos. Em se tratando de música João Gilberto não tinha muitas

Brasileira tem esse disco online e ele pode ser ouvido no seguinte link: <https://immub.org/album/vibracoes-jacob-do-bandolim-e-conjunto-epoca-de-ouro> .

medidas, era bastante duro e quase intransigente com as questões que considerava corretas, musicalmente falando.

É fundamental para a nossa análise da cordialidade que perpassa pela música que tanto influenciaria Chico Buarque e toda a sua geração, ouvir e atentar para canções como *Hó-ba-la-lá*, na medida de um canto que solicita a compreensão do coração:

É amor, o hó-ba-la-lá
Hó-ba-la-lá uma canção
Quem ouvir o hó-ba-la-lá
Terá feliz o coração

O amor encontrará
Ouvindo esta canção
Alguém compreenderá
Seu coração

Vem ouvir, o hó-ba-la-lá
Hó-ba-la-lá esta canção

É amor, o hó-ba-lá-lá
Hó-ba-lá-lá uma canção
Quem ouvir o hó-ba-lá-lá
Terá feliz o coração

É bastante curioso perceber como a letra dessa canção evoca essa compreensibilidade para o coração, para o cordial, como uma evocação e promessa de amor tão próprios da primeira da bossa nova, sobretudo em seu nascedouro, quando há um dito e não dito ao mesmo tempo, como que uma onomatopeia ou interjeição, o “*hó-ba-la-lá*”, que, de alguma forma seria o amor.

Ou seja, a música brasileira saiu em poucos anos do sucesso de Antonio Maria “Ninguém me Ama”, para a afirmação de João Gilberto ao dizer “Terá feliz o coração”! É uma mudança de paradigma colossal.

O “*Hó-ba-la-lá*” e sua referência ao coração, no contexto da cordialidade, também pode ser visto no contexto do João Gilberto, leitor de Carlos Drummond de Andrade, que em sua poesia toca o coração como nos versos “Mundo, mundo, vasto mundo/ Mais vasto é meu coração”. Nesse sentido, pode ser lembrado o livro de Jerônimo Teixeira (2005), *Drummond Cordial*, ressaltando sempre que a presença do coração será uma marca muito enfática na poesia

drummondiana, pois, em vários dos seus poemas ele menciona de maneira bastante importante o aspecto cordial, de coração²²³.

Tom Jobim fazia referência a essa canção, “Hó-ba-la-lá”, justamente pelo que ela ilustra do novo colorido musical, do repertório, da concepção que os bossanovistas traziam, sobretudo João Gilberto. Nessa canção “Bim Bom”, o coração também marca ao dizer que o autor só canta assim por um mandamento, um pedido do coração:

Bim bom bim bom bom bom
Bim bom bim bom bom bom
Bim bom bim bom bom bom
Bim bom bim bom bom bim bim
É só isso o meu baião
E não tem mais nada não
O meu coração pediu assim, só
Bim bom bim bom bom bom
Bim bom bim bom bom bim bom
Bim bom bim bom bom bom
Bim bom bim bom bom bim bim
É só isso o meu baião
Que não tem mais nada não
O meu coração pediu assim, só
Bim bom bim bom bom bom
Bim bom bim bom bom bom
Só Bim bom, bim bom, bim bim

A própria marcação do Bim bom tem a ver com o ritmo, a batida do coração, mas que, ao mesmo tempo pedia uma consciência do todo que estava acontecendo na música. João Gilberto chegava a exigir que outros músicos que eventualmente o acompanhassem em uma gravação, show ou ensaio estivessem atentos à própria letra da música para que entendessem o que estava se passando na canção. Por vezes, nos ensaios ele parava a canção num determinado ponto e perguntava ao baterista onde ele estava na música, pois saber o que estava sendo cantado interferia na interpretação musical da canção, mesmo pelos instrumentistas (MELLO, 2001). Esse era o nível de consciência musical de João Gilberto, sem sombra de dúvidas muito acima da média em qualquer latitude.

²²³ Já no Poema de Sete Faces, em seu livro de estreia Drummond apresenta essa presença do coração, como podemos ver nos seguintes versos: “O bonde passa cheio de pernas/Pernas brancas pretas amarelas/Para que tanta perna, meu Deus,/pergunta meu coração/Porém meus olhos/ Não perguntam nada.”

Antonio Maria chegaria a dizer em uma coluna de 1959 (GARCIA, 2012) que João Gilberto era uma espécie de invenção de Jorge Amado com o seu universo marítimo, do cais, do universo de *Jubiabá* e *Capitães da areia*.

A ascensão da bossa nova, em certa altura, coincide com a ascensão do cinema novo, que, de certa forma, tem em *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos uma fonte forte de influência para o cinema novo, assim como “Chega de Saudade” na voz e violão de João Gilberto o seria para a bossa nova. Interessante notar como a bossa nova se aproxima do cinema com *Orfeu Negro* de Marcel Camus que viria a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960, assim como, em 1964 Glauber Rocha estrearia o *Deus e o Diabo na terra do sol*, no mesmo ano em que João Gilberto lançava, com o saxofonista americano Stan Getz, uma das obras mais preciosas da história do jazz, *Getz/Gilberto*. Enquanto Glauber Rocha teria seu filme indicado à palma de ouro do festival de Cannes em 1964, o disco *Getz/Gilberto* ganharia 3 prêmios Grammy em 1965, de 5 indicações. Sendo que duas dessas indicações foram para artistas que participaram do disco, a saber, Antonio Carlos Jobim e Astrud Gilberto, ambos como indicados na categoria Melhor artista novo no Grammy, quem ganhou nesse ano foram os Beatles. Indubitavelmente foi um momento especial na cultura brasileira. João Gilberto também ganharia o Grammy de melhor disco de World Music em 2000 com *João Voz e Violão*; afora outras indicações que ele teve ao Grammy, ainda que não tenha vencido todas, é um prêmio de tamanha magnitude que a indicação já é uma vitória em si.

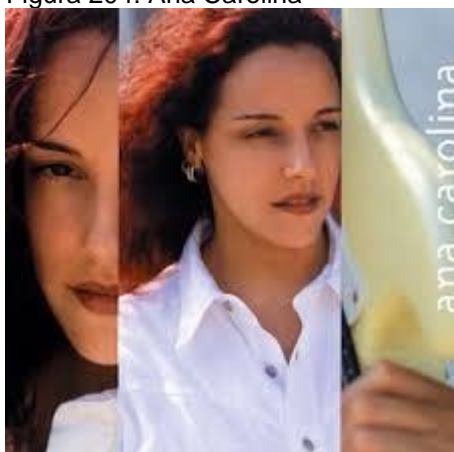
Em uma chave de diálogo com a ideia de desterrados em sua própria terra, contido em Sérgio Buarque (2016), não deixa de ser intrigante a percepção do autoexílio como forma de reencontro com a própria terra quando, ouvimos “Adeus, América” (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa), na voz de João Gilberto, canção que ele gravaria pela primeira vez em 1985 no show que fez em *Montreux*. Essa canção ecoa Gonçalves Dias e o saudosismo de sua terra na sua “Canção do exílio²²⁴”, também presente em “Adeus, América”, na qual

²²⁴ A perenidade da “Canção do Exílio” é tanta que, mesmo Ferreira Gullar, maranhense como Gonçalves Dias, a ela fará referência no poema “Volta a São Luís”, no livro *Melhores Poemas*, seleção de Alfredo Bosi, publicado em 2012: Volta a São Luís/ Mal cheguei e já te ouvi/ gritar pra mim: bem te vi!/ E a brisa é festa nas folhas/ Ah, que saudade de mim!/ O tempo eterno é presente no teu canto, bem-te-vi/ (vindo do fundo da vida/ como no passado ouvi)/ E logo os outros repetem/ bem te vi, te vi, te vi/ Como outrora, como agora,/ como no passado ouvi/ (vindo do

particularmente, ao invés de sabiás, o que é mais presente na saudade do autor é o samba e seus instrumentos, a cuíca, o tamborim, o chamado absoluto do samba, como uma ordem inescapável, o desejo de um samba pessoal, ao dizer que quer um samba feito sob medida para si. Também é interessante perceber que João Gilberto não gravaria Sabiá (Tom Jobim/Chico Buarque), a mais nova canção do exílio da MPB, canção que venceu o Festival Internacional da Canção em 1968.

O Rio de Janeiro enquanto capital cultural do país atrai a todos, de Caymmi a João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ana Carolina, Wagner Moura, Lázaro Ramos, Zeca Baleiro, Lenine entre outros artistas. Parte desses artistas foram para São Paulo, como Tom Zé, por exemplo.

Figura 204: Ana Carolina



Fonte: <https://images.app.goo.gl/3qhN8M1pAgUskbmc7>

Figura 205: Zeca Baleiro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KU57YVa1N7EDqdsL9>

fundo da vida)/ Meu coração diz pra si:/ as aves que lá gorjeiam/ não gorjeiam como aqui” (GULLAR, 2012, p. 169).

Figura 206: Lenine



Fonte: <https://images.app.goo.gl/pZRgu2E3gE8VQosSA>

Figura 207: Tom Zé



Fonte: <https://images.app.goo.gl/vSQkcRhjULoWHJbh6>

O caso de Chico Buarque, nesse sentido, é interessante na medida em que mostra as mudanças de cidades que acompanhariam sua infância e juventude. Nascido no Rio de Janeiro, em 1944, mudou-se para São Paulo, em 1946, quando seu pai assumiu a direção do Museu do Ipiranga. Em 1953, foi para Roma, quando seu pai fora lecionar na Universidade de Roma. Chico Buarque retornaria da Itália em 1960 indo para o Rio de Janeiro, e, em 1964, começaria sua carreira musical, quando houve, então, a primeira gravação de uma composição sua, “Marcha para um dia de sol”, por Maricene Costa²²⁵ (WERNECK, 2006).

Figura 208: Maricene Costa

²²⁵ Maricene Costa, ou Maria Ignez Senne Costa, (1958-) cantora. Em 1958 venceu o concurso Voz de Ouro da TV Tupi, teve carreira longa, chegou a gravar “Carolina”, de Chico Buarque, em 1966. Ela é uma cantora que teve carreira longa. Eis uma regravação de Maricene Costa da canção “Marcha para um dia de sol”: <https://www.youtube.com/watch?v=K9T7omH4P9U>



Fonte: <https://images.app.goo.gl/RTBNhQ5xYQyaNf2U9>

3.7.1 Influência do jazz²²⁶?!

Assim como Tom Jobim, outros diriam, que a bossa nova não tem grande influência do *Jazz*. Para Tom Jobim, a influência de Debussy é mais significativa, compositor que também influenciou os músicos de *jazz*, entre outros estilos pelo mundo. Isso sem negar que o *jazz* sempre esteve influenciando a música brasileira, desde o século XIX, assim como os boleros e as polcas que influenciaram o choro, o samba-canção.

João Gilberto sempre assegurou que, em verdade, o que ele faz é samba, sempre foi samba, ainda que as pessoas queiram chamar de bossa nova, e

²²⁶ O próprio Tom Jobim em entrevista ao *Pasquim*, assim como em várias outras entrevistas, se posicionou contundentemente quanto a essa questão da influência do jazz nos seguintes termos retirados da biografia de Tom Jobim escrita por Sérgio Cabral (1997): “À vontade, já que era amigo de toda a turma do *Pasquim*, Tom mostrava-se amargurado com a insistência de algumas questões abordadas em todas as entrevistas que concedia. A primeira delas é a chamada influência do jazz na sua música: “O Jimmy Webb me fez no jornal uma acusação que eu adorei. Disse o seguinte: “Acho o Tom Jobim formidável, visivelmente influenciado pela música francesa”. Disse a verdade eu nunca soube tocar jazz”, disse. O autor destas linhas perguntou se ele considerava conversa fiada a afirmação de que a sua música tinha uma harmonia jazzística”. “Tudo isso é conversa fiada”, respondeu. “O negócio é o seguinte: o jazz bebeu em todas as fontes, avidamente: Debussy, Ravel, tudo. A oposição purista brasileira é um negócio subdesenvolvido e a posição deles, lá, é uma grande angular, que vê tudo. Eles estão na de venha a nós; nós estamos na de deixa pra lá. A gente fez uma batidinha de bossa nova e, no dia seguinte em que os americanos copiam, você é acusado de os americanos já terem feito aquela batida. A gente sempre fica por baixo, de subdesenvolvido, não é? (...) O americano pode passar 20 anos no Brasil e voltar pra lá que ninguém vai chamá-lo de ‘brasileiro’. Mas, ao nativo, ao indígena, é proibido sair da taba. Você passa uma semana nos Estados Unidos e, quando volta, logo alguém diz: ‘O que é que há, americano?’”. A outra questão era a semelhança entre algumas músicas suas e outras compostas anteriormente, como por exemplo a existente entre *Retrato em branco e preto* e *Apelo*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes: “Eu falei pro Baden: existe o *Prelúdio número 4*, de Chopin, do qual todos os americanos, por exemplo, roubaram tudo. O próprio *Apelo* foi baseado em *Insensatez*. O negócio de você fazer um acorde menor e aumentar ou diminuir a quinta é mais velho do que o mundo. O *Prelúdio número 4* está em cima do piano para provar que Tom Jobim não é original e Baden Powell também não é original.” (CABRAL, 1997, p. 287).

rechaça a influência do *jazz*. Tom Jobim argumenta que não faria sentido a bossa nova ter a penetração e alcance que obteve se fosse um mero corolário do *jazz*. Ela foi muito mais que isso, sobretudo quanto às harmonias e melodias e, fundamentalmente na batida encontrada por João Gilberto, tanto que os músicos de *jazz* não conseguiam repetir a batida, eles a aprenderam depois de ver bateristas brasileiros em apresentações nos Estados Unidos, no início dos anos 60, pois era impossível tirar aquela batida²²⁷ apenas ouvindo os discos conforme aponta Ron Carter em entrevista a Charles Gavin²²⁸. Quando alguém como Miles Davis grava em 1964 no álbum *Quiet Nights*, “Aos pés da cruz” e “Corcovado”, isso é bastante significativo, principalmente porque “Aos pés da cruz” é um samba antigo regravado por João Gilberto. Então vê-se aí uma influência estreita, não é qualquer coisa.

A bossa nova tem ligação próxima com o samba-canção, entretanto retira seus excessos, simplificando-o, ao mesmo tempo aperfeiçoando, sofisticando, tornando-a mais *cool* e limpo, leve e sem derramamentos. Uma música alegre mesmo quando fala de amores perdidos. Basta ver as diferenças de gravações de “Aos pés da cruz” por Orlando Silva e por João Gilberto para sentir a diferença emocional impressa nas interpretações. É interessante essa comparação entre Orlando Silva e João Gilberto, porque este foi bastante influenciado por aquele, muito mais do que por Chet Baker²²⁹, por exemplo.

3.7.2 Mudanças efetuadas por João Gilberto na música brasileira

João Gilberto faria algo incomum para a época, que seria exigir um microfone para o violão e outro para a emissão da voz. Com isso garantiria o melhor som para o violão preciso que ele tentava emitir. Assim, tanto voz, quanto

²²⁷ Quanto à batida, notadamente quanto ao aspecto da bateria vale recomendar a leitura do capítulo de *A onda que ser ergueu no mar*, de Ruy Castro (2017), sobre o baterista Milton Banana que participou da gravação de *Getz/Gilberto* e acabou esquecido.

²²⁸ Charles Gavin tem um programa no Canal Brasil chamado *O Som do Vinil* que conta a história de discos e artistas, um desses programas foi sobre a bossa nova e uma série de três discos seguidos que Tom Jobim gravaria nos Estados Unidos, nessa série de programas Ron Carter relata o seu encontro com a Bossa Nova: <https://www.youtube.com/watch?v=qeB0hS3FhDk&t=604s>

²²⁹ Mesmo Chet Baker gravará “Retrato em Branco e Preto”: https://www.youtube.com/watch?v=FI_dF6_e9_w

Sobre Chet Baker vale ler *No fundo de um sonho: a longa noite de Chet Baker* (GAVIN, 2002). Assim como recomendamos os filmes *Chet Baker: a lenda do jazz* (2016) e *Let's get lost* (1988).

som do violão poderiam ser os mais claros possíveis em sua transmissão para os ouvintes. Nesse e noutros aspectos, João Gilberto era perfeccionista, preocupado com os mínimos detalhes. Muitas foram as inovações trazidas por ele, que é o ponto culminante da mudança musical desse período, justamente ele que um dos personagens centrais da bossa nova seria o que viria de mais longe, do lugar mais interiorano.

Após o show da bossa nova no Carnegie Hall, João Gilberto praticamente já ficará nos EUA a partir de então e por lá permanecerá até o início dos anos de 1980, quando volta e grava *Brasil*²³⁰, com Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil. Esse disco pode ser visto como uma leitura interpretativa do país, indo desde Ary Barroso aos Tinhoãs. Esse disco pode ser ouvido como uma interpretação do Brasil em si mesmo. Poucos artistas foram capazes de compor uma obra com uma densidade tal que promovesse algo dessa magnitude, ainda mais quando é uma obra composta com outros três artistas de grande vulto e que se colocam ao mesmo tempo enquanto discípulos, ainda que sejam também grandes ídolos da música brasileira.

Figura 209: Tinhoãs



Fonte: <https://images.app.goo.gl/tTs9hVb6THsueDkx7>

²³⁰ *Brasil* (1981) tem apenas seis canções escolhidas com muito cuidado, é uma obra-prima: <https://www.youtube.com/watch?v=-fUoxrZBMms&t=1027s>

Figura 210: Maria Bethânia



Fonte: <https://images.app.goo.gl/CygQxRwgNjMJfwfC6>

Figura 211: Gal Costa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Y6hisdrPSSeNJ8raA>

No disco *Brasil*, Caetano, Bethânia e Gil cantariam ao estilo João Gilbertiano. E nesse sentido há aqui mais uma invenção e influência direta de João Gilberto. E a influência sobre os Novos Baianos por exemplo se estende para além da formação do grupo. Moraes Moreira, já após o término do grupo, continua tendo contatos com João Gilberto. Moreira teve a ideia de compor “Lá vem o Brasil descendo a ladeira” a partir de um diálogo com João. Certo dia, ao raiar do dia, eles vinham caminhando por uma rua quando do alto de uma ladeira descia uma mulata, e ao vê-la João Gilberto comentaria com Moraes que naquela mulher havia a representação do Brasil, que ela era o Brasil descendo a ladeira. Aquele foi o mote que inspirou Moraes Moreira a compor essa canção tão bela, carro chefe de seu disco homônimo de 1979.

De certo modo o comportamento obsessivo de João Gilberto, seu autoexílio, o recolhimento em seu apartamento praticamente não saindo mais, mas, ao mesmo tempo, sem deixar de falar com seus amigos geralmente pelo

telefone demonstra uma necessidade de organizar a vida e torná-la o mais privada possível, ao mesmo tempo mantendo o exercício da oralidade. Esse fato é bastante natural para alguém que cresceu no mundo do rádio, da difusora, e que ao, mesmo tempo, não compactuava com a ausência de beleza do mundo.

Para se ter uma ideia do poder da influência da visão de João Gilberto sobre a música, basta ver a transformação de Astrud Gilberto e da própria Miúcha, após as orientações de João Gilberto, mas o caso mais impressionante é o dos Novos Baianos, não por acaso, eles lançaram há poucos anos um documentário que conta a história do grupo cujo título é *Filhos de João*²³¹ (2011). E com esse título do filme fica bastante revelado o quanto foi relevante a ascendência de João Gilberto sobre os Novos Baianos. *Filhos de João* deixa isso bastante claro, explicitar uma paternidade musical, uma tradição inventiva, uma caminhada, união. Perceba-se que o título do filme não foi *Amigos de João*, ou *Parceiros de João*.

Veja-se que, após o encontro com João Gilberto, os Novos Baianos diminuíram a intensidade do rock em suas músicas, se voltaram de maneira mais acentuada para a canção, notadamente para o samba, como nunca haviam feito anteriormente, basta para isso, comparar *Ferro na Boneca* (1970) com *Acabou Chorare* (1972), como com as lentes de João Gilberto os Novos Baianos adquiriram um olhar da tradição que lhes faltava, eles não possuíam a consciência da importância do repertório que vinha antes deles, o que não impedia que vissem seus contemporâneos, mas Assis Valente e Ary Barroso, entre outros, tinham muito a lhes dizer. Quando se ouve *Acabou Chorare*, se percebe que é um disco do início ao fim com canções de um outro patamar e todas em alto nível, isso impressiona. A partir de João Gilberto os Novos Baianos fundiram a guitarra elétrica com Assis Valente. *Acabou Chorare*²³² é uma promessa de felicidade.

Ressalte-se que, logo após esse momento, o grupo iria morar em um sítio no Rio de Janeiro, em um lugar mais afastado, no qual pudessem viver mais

²³¹ Trailer do filme *Filhos de João – Admirável Mundo Novo Baiano*: <https://www.youtube.com/watch?v=ED2Bmqgfo1g>

²³² Marisa Monte gravaria “A menina dança” em *Barulhinho Bom* importante canção de *Acabou Chorare*: <https://www.youtube.com/watch?v=uG3ifHBwKAo>

Ressalte-se que Dadi, ex-membro dos Novos Baianos, toca violão e guitarra na banda que acompanha Marisa Monte há anos. Davi Moraes também tocou com a cantora.

perto da natureza, fora da nervura da cidade. E a partir do sítio eles compuseram o seu terceiro disco Novos Baianos Futebol Clube de 1973, nesse disco eles gravariam um clássico de Caymmi “O samba da minha terra”. Os Novos Baianos tal como João Gilberto ²³³ não se movimentavam em função do dinheiro, eles compuseram seu caminho em função de sua sensibilidade artística, tanto que, quando alguns membros do grupo sentiram a necessidade de atuar de maneira mais profissional, o grupo se desfez porque havia um *ethos*, um sentido maior que se rompeu.

Pode-se comparar João Gilberto e Beatles. Um com a bossa nova, outro com o rock, reinventaram a música, mudaram a forma como se fazia música em seu tempo de maneira inventiva, avassaladora e permanente. Em qualquer lugar do mundo, é possível ouvi-los. Os quatro rapazes de Liverpool processaram a música que ouviam no rádio nos anos de 1950, desde o rock, ao soul, passando pelo country, pela música folk e pelo blues, e reconstruíram tudo o que ouviam ao seu modo, em forma de rock. Eles refizeram tudo para caber em duas guitarras, bateria e baixo, com linhas melódicas muito bem pensadas e letras inventivas. Assim como os Beatles e Tolstói, João Gilberto soube ser local para ser universal, isto é, João Gilberto foi cordial, e ainda assim foi modernizador ao seu modo e ganhou o mundo. Não será exagero dizer que ele foi o maior cantor popular do século XX. João Gilberto soube utilizar sua grande memória para absorver tudo o que ouviu, sobremaneira nos anos 40, do samba ao jazz, passando pelo samba-canção, pela música caipira, pelo baião etc. Ele traduziria toda essa polivalência musical, sobretudo o samba para um novo estilo no qual tudo estaria condensado ao violão, sua voz e seu violão seriam como um só, ele estaria sempre acompanhado do seu pinho. Músico de inteligência excepcional, João Gilberto reconstruía os acordes de maneira a valorizar certos sons que combinavam melhor com sua voz e que melhor coloriam a música com

²³³ Os Novos Baianos, tal como João Gilberto, iam além dos sinais visíveis da modernidade. Ambos se utilizavam da sensibilidade que a maioria das pessoas não acessam mais. Veja-se essa história contada por Galvão, membro do grupo: Conta Galvão que, certa madrugada, como até hoje faz com os amigos, João o convidou para passear de carro pelo Rio. Foram andando e Galvão levou um susto quando João avançou um sinal vermelho sem nem ao menos parar no cruzamento para ver se vinham carros na transversal. Mal teve tempo de se recuperar e... zum! João cruzou outro sinal vermelho sem olhar para os lados. No quarto sinal, que estava verde, João foi pisando no freio e parou. Um carro passou zunindo por eles. Já sem fôlego, Galvão lhe perguntou: “Como você sabia que vinha um carro?” João respondeu, com a sabedoria musical de velhos e novos baianos: “Pelo som. Estou dirigindo de ouvido” (SUPERINTERESSANTE, 2004).

a sua intencionalidade. Assim, revolucionou a tradição brasileira do ritmo ao harmonizá-la de maneira perenemente moderna. Além da inteligência rara, tinha grande sensibilidade, e, por causa dela intuiu a maneira de melhor colocar a voz. Foi na contramão dos maiores cantores do seu tempo. Cantou como quem conversa, e, na conversa, (e)levou o mundo inteiro. Soube escolher com grande consciência o seu repertório muito reduzido, porém repleto de pérolas da tradição musical brasileira. De Ary Barroso a Tom Jobim, passando por Caymmi e Caetano Veloso, por Chico Buarque e Carlinhos Lyra. No alvorecer da Era do barulho, João Gilberto sussurrou para o mundo que o ouviu atento. As formas musicais de elegância, sabedoria e silêncio as devemos a João Gilberto (MATIAS, 2007).

3.8 A MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA A CHICO BUARQUE

A música de Chico Buarque é uma obra que retrata o Brasil e que de algum modo o interpreta. É possível observar vários aspectos do país, desde sua história, política, poética, e sobretudo o aspecto musical, obviamente, que tem em Chico Buarque um dos pontos mais altos da produção artística brasileira. Chico Buarque influenciou a todos, até mesmo aos seus críticos, pois mesmo estes têm de se referir a ele, ainda que para criticar, ou seja, Chico Buarque não passa despercebido até entre aqueles que menosprezam sua música ou que consideram que letra de música não é poesia.

Chico Buarque desponta como artista em um momento bastante interessante das artes, os anos 60. Se ele é filho do samba, os anos 60 é o momento do nascimento do rock. Chico se encaminhará pela trilha já aberta pelo samba, sofrendo influência marcante da bossa nova. Ele amadurecerá como artista em plena ditadura militar. Então, de certo modo a obra de Chico Buarque foi construída em uma contracorrente. Basta ver que os tropicalistas²³⁴ de

²³⁴ Sem sombra de dúvidas, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil são os músicos brasileiros mais influentes de sua geração, talvez os mais influentes da história do Brasil, o que não quer dizer que sejam os melhores, mas certamente estão entre os melhores. Poderíamos mesmo dizer que como músico instrumentista Gil é disparado o melhor entre os três. Caetano Veloso seria o melhor melodista, o mais inventivo enquanto artista completo; Chico Buarque seria o mais consistente enquanto poeta. Poderíamos ilustrar esse comentário com seis músicas: “Domingo no parque”, “You don’t know me” e “Beatriz” ou “Drão”, “Trilhos urbanos” e “Pedaço de mim”.

quando em vez o criticavam e o afagavam, mostrando que nem todos caminhavam os mesmos caminhos, ainda que todos fossem influenciados por um caldo de cultura parecido. Entretanto, enquanto Chico Buarque estava mais ligado à canção brasileira, desde Noel Rosa a Tom Jobim, os tropicalistas foram influenciados por essa tradição, mas com influência também do rock, dos Beatles, dos Stones, etc.

Ao aproximarmo-nos da obra de Chico Buarque e das mazelas sociais que assolam o Brasil, devemos nos dar conta de que é possível, apesar de tudo, a construção de formas de integração entre os mundos apartados da sociedade brasileira, sendo que a música e a poesia já demonstraram ser capazes dessa integração e continuam sendo um porto de resistência diante de apartamentos/muros/divisões que teimam em assolar o mundo e o país em que vivemos.

Assim sendo, temos a *poiésis* como uma forma de vida aplicada a tudo, no cotidiano vivido entre as pessoas. É o viver constante, apoiado numa percepção poética da vida, de modo a iluminar a ação e reflexão. Para essa visão, recrutamos em nosso favor a visão de Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, que na escuridão da noite, são fontes de luz na travessia.

Assim também pode ser vista, com essa poética, a musicalidade de João Gilberto, que tanto influenciou a tantos, conforme Joe Carrero (GARCIA, 2012, p. 102):

Para um grande músico, à maneira de Gilberto, tocar um instrumento e cantar é como entrar numa floresta pouco a pouco. Quanto mais você se encaminha para o centro da floresta, mais as árvores vão encorpando, ganhando altura, o cheiro silvestre se intensificando. Mesmo assim, no meio da floresta toda aquela intensidade se traduz em delicadeza. Assim também é a harmonia desse brasileiro: profunda, forte, capaz de transformar tudo numa intraduzível batida, naquele ritmo sem estilismo. A harmonia em João Gilberto é o ritmo da emoção despojada de qualquer artificialidade. ele pode cantar qualquer canção que ele quiser, isso não é para qualquer um.

Também como ponto luminoso, deve ser vista a obra de Glauber Rocha, o cinema do Glauber Rocha, perdido no exílio nos anos 70, ouvindo *Matita Perê* de Antônio Carlos Jobim e escrevendo a Jobim o seu poema do exílio, marcado

pela saudade de um Brasil que eles construíram na década anterior, um Brasil que jamais existiu. A sensibilidade desses dois poetas, que eram amigos, amizade que se Glauber traduziu em versos (“Saudade”), Jobim traduziu na música “God and the Devil in the land of the sun”, faixa do disco *Stone Flower* de 1970, lançado nos Estados Unidos.

Nesse momento em que escreve o poema e ouve *Matita Perê*, Glauber Rocha está em contato com aquela canção que abre o disco e é considerada uma das mais belas canções do mundo em todos os tempos, a saber, “Águas de março”²³⁵. Ouvir “Águas de março” na condição de exilado ou auto-exilado deve ser uma das experiências mais difíceis para um brasileiro, sobretudo alguém que, além de amigo de Tom Jobim, era tão devotado ao Brasil e à beleza, como Glauber Rocha era. O cineasta descreve sua tristeza em uma carta a Tom Jobim, apresentando seu poema sob a emoção da audição de *Matita Perê* (BENTES, 1997).

Sem esquecer, além disso, que Glauber Rocha era uma força da natureza e chega a pensar em Tom Jobim para ser o poeta de *Terra em Transe* (CABRAL, 1997), Glauber Rocha pensa o Paulo Martins²³⁶ do filme para Tom Jobim e isso diz muito sobre ambos os artistas e sobre aquele momento histórico. Tom Jobim recusou o convite de Glauber pelo fato de ter o compromisso de gravar o disco com Frank Sinatra no mesmo período em que se dariam as filmagens de *Terra em Transe*.

Com todos esses grandes artistas atuando juntos em uma mesma época, não deixa de ser interessante perceber como suas personalidades são diversas, primordialmente, no caso de Glauber Rocha, que, como figura humana, era ainda mais complexa e eletrizante que a sua obra monumental. Se, de um lado,

²³⁵ No livro *Três canções de Tom Jobim* Arthur Nestrovski dirá que “Águas de Março” é o samba mais belo de todos os tempos. “Se esse equilíbrio de “Águas de março” impressiona tanto, é porque Tom Jobim aqui virou o senhor da vida: tomou a morte nas mãos e transformou em água. Está no fundo do poço e no alto da cumeeira ao mesmo tempo; podendo ser o que quiser, laçou ou pescou a promessa, quase à entrada do outono. O bem-estar do todo é infinitamente maior do que a alegria ou a miséria das partes. Chega a ser difícil assimilar a força dos contrastes, quando o sim é tão forte por dentro” (NESTROVSKI, 2004, p. 42-43). Vale conferir essa canção nas interpretações do próprio Tom Jobim e de João Gilberto: <https://www.youtube.com/watch?v=aEH5AKOilxw> ; <https://www.youtube.com/watch?v=q-eYLwd1vso>

²³⁶ O personagem Paulo Martins em *Terra em Transe* foi inspirado também no jornalista, poeta e crítico literário Mário Faustino, intelectual precoce, também precocemente falecido em desastre aéreo em 1962. Em 1955 Mário Faustino publicara o livro de poemas *O Homem e sua Hora*.

temos em Tom Jobim, João Gilberto e Chico Buarque pessoas mais tímidas que se revelavam mais no palco do que no cotidiano de suas personalidades, em Glauber Rocha se dava de modo diferente, ele era quase sempre expansivo, desassombrado, extrovertido, solar. Provavelmente se fosse músico, Glauber Rocha seria um Caetano Veloso, ainda mais radicalizado no sentido meteórico da aparição e presença.

Nara Leão seria o ponto inicial de contato entre os músicos baianos e os do Rio de Janeiro, naquele grupo que depois seria um dos principais da história da música brasileira em todos os tempos. A razão está com Sérgio Cabral, quando assegura que Nara Leão seria a cantora mais importante de seu tempo pela influência, pelos tantos encontros musicais que promoveu e por ter conseguido antecipar tendências em muitos de seus discos e espetáculos (CABRAL, 2001; SANCHES, 2001). Assim Caetano Veloso (1997) em *Verdade Tropical* se refere ao encontro com Nara Leão:

Ao lado de Nara, naquele dia, tentávamos ouvir algo da precária gravação que alguém tinha feito do Nova bossa velha, velha bossa nova, e começávamos a projetar o espetáculo solo de Bethânia - éramos unânimes na opinião de que esta, por sua potência cênica, deveria iniciar a série dos individuais. Nara não só mostrou-se interessada por tudo o que fazíamos e dizíamos como ofereceu a Bethânia canções inéditas de sambistas do Rio, sambas que ela própria tinha acabado de gravar e que lhe pareceram adequados às intenções de Bethânia. Entre essas canções, estava "Opinião", o samba de Zé Kéti que inspiraria o famoso show. Um outro samba magnífico, também de Zé Kéti, "Acender as velas", foi transmitido por Nara a Bethânia. Assim, entre sambas-canções de Noel Rosa e de Antônio Maria, algum baião, alguma marchinha antiga de Carnaval cantada em ritmo lento e novidades compostas por nós mesmos, Bethânia, em seu primeiro show individual, cantou alguns dos temas centrais do espetáculo para o qual ela seria convidada e que a tornaria nacionalmente famosa (p. 59).

Nara Leão fazia várias pontes musicais entre muitos compositores, foi ela quem deu a ideia de subir o morro e fazer a interface direta com o samba que apresentaria no espetáculo *Opinião*. Ela cantaria, nesse espetáculo, canções como "Carcará", de João do Vale e José Silva. Nara Leão²³⁷ gravou Chico

²³⁷ Vale conferir o especial da Rede Globo *Por Toda Minha Vida: Nara Leão*: https://www.youtube.com/watch?v=16b74_XRAEU

Buarque, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Jards Macalé²³⁸, Caetano Veloso, quando eles ainda estavam no início da carreira, assim como apoiaria o cantor e compositor Fagner no início de sua carreira. Nara Leão estaria entre a bossa nova e a canção engajada, uma personalidade tímida, e ao mesmo tempo, bastante decidida (GEROLAMO, 2017). A partir de um convite de Nara Leão, Bethânia iria para o Rio de Janeiro acompanhada de seu irmão, Caetano Veloso, para substituir a anfitriã que adoecera. Ela havia visto Maria Bethânia se apresentar em Salvador em momento anterior.

Figura 212: Nara Leão



Fonte: <https://images.app.goo.gl/SNYefSmpXQGT2V316>

Figura 213: Jards Macalé



Fonte: <https://images.app.goo.gl/1jnN5nqvmzF2wPSq6>

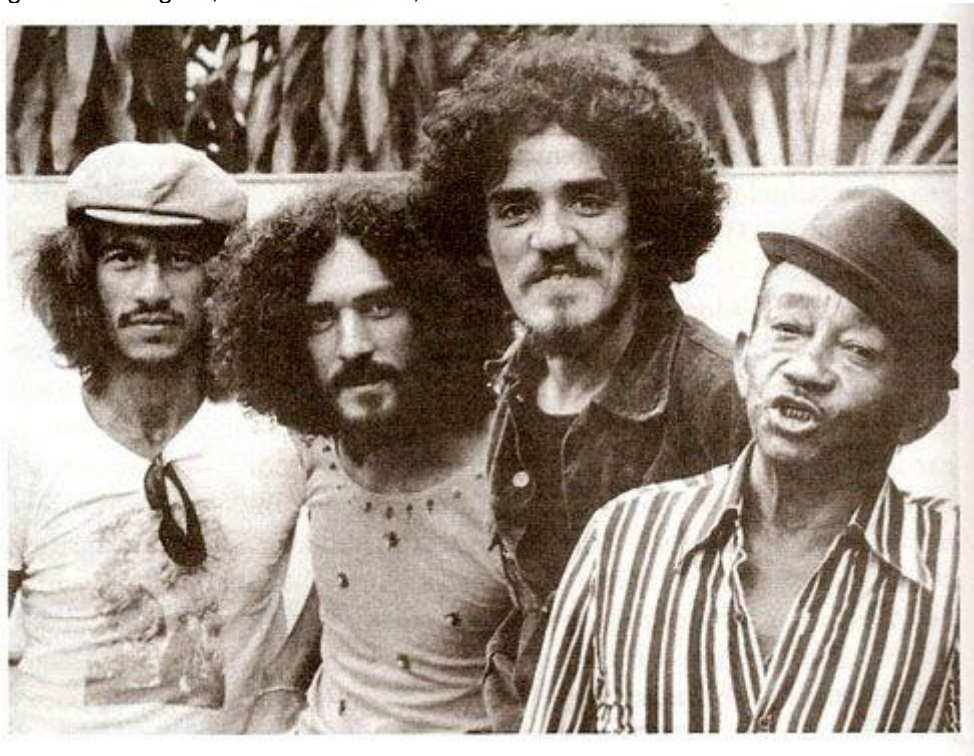
²³⁸ Jards Macalé (1943-), cantor, compositor, foi produtor do disco *Transa* de Caetano Veloso (1972). Macalé é autor de canções lindas, a exemplo das impressionantes “Berceuse Creoulle” e “Vapor Barato”, ambas em parceria com Wally Salomão: <https://www.youtube.com/watch?v=IBKAaGTB3ws> ; https://www.youtube.com/watch?v=m5_dGWsx_K8 ; <https://www.youtube.com/watch?v=IXbCAxub-Jq>

Figura 214: Fagner



Fonte: <https://images.app.goo.gl/CYuN7exCGgR6NpNA7>

Figura 215: Fagner, Moraes Moreira, Zé Ramalho e Jackson do Pandeiro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/t3j878zPvdfxS6Zx6>

Nara Leão seria a cantora que, de maneira discreta e avassaladora, em sua geração, atravessaria estilos, perpassando pelo teatro, pelo cinema, televisão e shows. Não somente seria uma das principais vozes da bossa nova, como seria uma das pessoas que, no campo da cultura, faria resistência à ditadura militar, concedendo entrevista na qual defendia o fim do exército, fato que gerou repercussão a ponto de ser temida a sua prisão. Nesse episódio, Carlos Drummond de Andrade publicaria um poema²³⁹ de sua autoria no qual rogava aos generais que não prendessem Nara Leão.

²³⁹ O poema de Carlos Drummond de Andrade (CABRAL, 2000):

Meu honrado marechal,/ Dirigente da nação,/ Venho fazer-lhe um apelo:/ Não prenda Nara Leão./
Soube que a Guerra, por conta,/ Lhe quer dar uma lição./ Vai enquadrá-la – esta é forte/ – Artigo
tal... não sei não./ A menina disse coisas/ De causar estremeção?/ Pois a voz de uma garota/

Paulo Sergio Valle²⁴⁰ e Marcos Valle²⁴¹ farão a canção “Viola Enluarada”, no mítico ano de 1968, que dialoga diretamente com aquela perspectiva de Ribeiro Couto sobre o brasileiro que tem uma relação com a lua e com o violão. Ao mesmo tempo, essa canção antológica dialogará também com o homem cordial de Sérgio Buarque, na perspectiva da dualidade sentimental de amor e ódio, do caminho ambíguo, da contradição, ao marcar que “A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo fere a Terra/ [...] Viola em noite enluarada/ No sertão é como espada/ Esperança de vingança/ O mesmo pé que dança um samba/ Se preciso vai à luta/ Capoeira”.

Figura 216: Paulo Sérgio Valle



Fonte: <https://images.app.goo.gl/zhsCapxfPqZVKbPd9>

Abala a revolução?/ Nara quis separar/ O civil do capitão?/ Em nossa ordem social/ Lançar desagregação?/ Será que ela tem na fala,/ Mais do que charme, canhão?/ Ou pensam que, pelo nome,/ Em vez de Nara, é leão?/ Se o general Costa e Silva,/ Já nosso meio-chefão,/ Tem pinta de boa-praça,/ Por que tal irritação?/ Ou foi alguém que, do contra,/ Quis criar amolação/ A seu Artur, inventando/ Este caso sem razão?/ Que disse a mocinha, enfim,/ De inspirado pelo cão?/ Que é pela paz e amor/ E contra a destruição?/ Deu seu palpite em política,/ Favorável à eleição/ De um bom paisano – isso é crime,/ Acaso, de alta traição?/ E, depois, se não há preso/ Político na ocasião,/ Por que fazer da menina/ Uma única exceção?/ Ah, marechal, compre um disco/ De Nara, tão doce, tão/ Meigamente brasileira,/ E remeta ao escalão./ Que, no palácio da Guerra,/ Estuda, de lei na mão,/ O que diz uma cantora/ Dentro da (?) constituição./ Ao ouvir o que ela canta/ E penetra o coração,/ O que é música de embalo/ Em meio a tanta aflição./ O gabinete zangado,/ Que fez um tarantantão,/ Denunciando Narinha,/ Mudava de opinião./ De música precisamos/ Para pegar o rojão,/ Para viver e sorrir,/ Que não está mole, não./ Nara é pássaro, sabia?/ E nem adianta prisão/ Para que a voz que, pelos ares,/ Espalha a sua canção./ Meu ilustre general,/ Dirigente da nação,/ Não deixe, nem de brinquedo,/ Que prendam Nara Leão.

²⁴⁰ Paulo Sérgio Kostenbader Valle (1940-) compositor, irmão do cantor, compositor e instrumentista Marcos Valle. Iniciou sua carreira musical compondo letras para as músicas de seu irmão, este integrava um conjunto formado com Dori Caymmi e Edu Lobo. Paulo Sergio Valle é autor de clássicos como “Viola enluarada” e mais contemporaneamente de canções como “Se eu não te amasse tanto assim” em parceria com Herbert Vianna.

²⁴¹ Marcos Kostenbader Valle (1943-) cantor, compositor e instrumentista. Considerado um dos principais integrantes da segunda geração da bossa nova. É autor de clássicos, junto com seu irmão, como “Samba de Verão”, uma das canções mais icônicas da bossa nova, que somente nos EUA teve mais de oitenta regravações, mais conhecida nos EUA como “So nice”. É autor de inúmeras canções, entre elas “Black is beautiful”.

Figura 217: Marcos Valle



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Zc3n8YhN2QFcfC4f6>

Os contemporâneos de Chico Buarque tinham, em suas canções, aspectos do Brasil profundo que marcam a presença do homem cordial ainda na cultura brasileira. À época, Caetano Veloso diria que Chico Buarque era aquele que andava para a frente e arrastava a tradição. A crítica dos jornais em 1966, ano do estouro de “A Banda”, em que Chico Buarque fazia referências às marchinhas das bandas do interior, encontrando-se ali um tipo de retorno às raízes tradicionais do samba e, concomitantemente, um ponto inicial para uma renovação autêntica de um gênero que, em princípio, era tido por extinto²⁴² (ZAPPA, 2011). Se bem ouvida, “Alegria, alegria” é uma marcha, assim como “Estate” em seu original italiano também era uma marcha. O caso de “Estate” revela a monumentalidade dos arranjos e percepção harmônica de João Gilberto, ele conseguiu transformar uma marcha lenta italiana numa bossa nova sinuosa, sensual e quase impossível se vista do ponto de vista de sua gravação original.

Alguma crítica da época via dessa forma o cenário musical de 1966, que, de certo modo, nos ajuda a entender como os contemporâneos viam os personagens musicais daquele contexto quanto ao aspecto da modernidade e da tradição²⁴³. A bossa nova teria trazido uma maior compreensão artística aos

²⁴² Isso nos lembra a canção “Tempo de pipa”, de Cícero (2012) do álbum *Canções de Apartamento*, que, mesmo não fazendo um décimo do sucesso de “A Banda”, trata da mesma ingenuidade e de uma certa tradição que percorre o mesmo caminho da música de Chico Buarque em um momento de maior contraste ainda quando comparados os contexto de 1966 e 2012. Mais à frente, trataremos de “Tempo de pipa”.

²⁴³ Tema que nos remete ao argumento de Antonio Candido se referindo ao gigantismo de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, como aquele que se utilizava do regionalismo mais que gasto para chegar ao universal, a uma dimensão metafísica da luta do homem diante do mundo, da sua luta da tensão entre a vontade e o destino, a *hybris*. O jogo de paradoxos que caminham pelo livro que lembra essa questão da tradição e da modernidade, do drama ontológico da vontade e seus limites, que dialoga de maneira clara com a criação artística dos anos 60, com a temática de *Raízes do Brasil*. Para ver uma entrevista de Antonio Candido sobre

músicos brasileiros, além de maior prestígio, maior profissionalização²⁴⁴, abrindo espaço para novos caminhos, redescobrimo o passado. Enquanto Chico Buarque tentou esse caminho para a tradição, Baden Powell e Vinicius de Moraes aproximaram o samba do jazz, ainda que com forte influência de referências afro-brasileiras em seus afro-sambas; Nara Leão de musa da bossa nova passou aos sambas antigos e às músicas de protesto com Caetano

Guimarães Rosa, link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Lembremos também das crônicas de Nelson Rodrigues nas quais ele revela seus diálogos com Carlos Heitor Cony sobre o livro de Guimarães Rosa. Para Nelson Rodrigues o *Grande Sertão* era um monumento literário, era como se Guimarães Rosa tivesse realizado um feito extraordinário na história da literatura brasileira. Não deixa de ser curioso que um dos nossos dramas mais universais retrata um Brasil profundo e remotíssimo. Sobre isso, nos diz Nelson Rodrigues em *O óbvio ululante*: “No princípio do século, Euclides da Cunha também teve a mesma glória impressa. Mas não era o autor de *Os Sertões*, não era o bárbaro estilista. Para ser manchete, Euclides teve de ser varado de balas. Há qualquer coisa de árido, ou de vazio, ou de humilhante, na morte natural do grande homem. Pois Guimarães Rosa, com um puro e convencional enfarte, mereceu a promoção frenética das tragédias de sangue. Repito: — pela primeira vez fez-se crítica literária nas manchetes. Os meus amigos penduravam-se no telefone. O Hélio Pellegrino, na véspera, restritivo, realizou uma fulminante revisão crítica. Relia o Guimarães Rosa e tremia de beleza. Ligou para o Mário Pedrosa para arrastá-lo na mesma admiração. Mas o Mário resmungou: — “É o novo Coelho Neto!”. Muito antes, eu ouvira do Carlos Heitor Cony o mesmo berro: — “É o novo Coelho Neto!”. Quanto a mim, fui ao velório na Academia. Entro e paro ante a indignidade dos círios elétricos (RODRIGUES, 1993, p. 23). “Só três dias depois comecei a ter pena de Guimarães Rosa, amor por Guimarães Rosa Fui com o Carlos Heitor Cony ao Garoto do Papai, um boteco que fica, ali, na primeira esquina. A pretexto de tomar uma média, nós vamos fazer literatura. Conversamos sobre Guimarães Rosa. O Cony foi o primeiro a chamar o autor de Grande sertão de “o novo Coelho Neto”. Mas nem sempre a opinião da véspera é a mesma do dia seguinte. Quem sabe se o Cony não seria, como o Hélio Pellegrino, um ex-restritivo? Foi nessa esperança que o interroguei. E, então, para o meu horror, ele deixou de lado o Coelho Neto e pôs-se a falar no Conselheiro Acácio. O amigo negava até o célebre “viver é muito perigoso”. Gaguejei: — “Escuta. Mas Conselheiro Acácio?”. Comecei a repassar os tipos de Eça. Via o Pacheco falando: — “Enquanto Vossa Excelência faz berreiro, eu, aqui, no meu canto, faço luz”. Com uma certeza jucunda, o Cony insistia: — “Aquele ‘o sujeito morre para provar que viveu’ é Acácio. Tem santa paciência. Mas é Acácio”. No meu escândalo, balbuciei: — “E o ‘A terceira margem’ também é Acácio?”. O outro fez a concessão: — “Terceira margem’ é bom!”. Ainda insisti: — “E o resto? Que diabo! A linguagem!”. Cony retruca: — “A linguagem quem faz é o povo”. Primeiro, foi uma revisão crítica de calçada. Por fim, talvez por cansaço físico, o Cony admitiu que Guimarães Rosa era um grande escritor, mas com algum Acácio. Entramos no Garoto do Papai. Estava, lá, o Reynaldo Jardim. Viro-me e faço-lhe a pergunta, à queima roupa: — “O que é que você acha do Guimarães Rosa?”. A resposta, fulminante, veio num berro: — “Um bolha!”. Desta feita, a gíria tornava a desfeita maior. Exaltei-me também. Mas, quando falei da linguagem, do idioma fundado, o Jardim dava pulos de indignação: — “Um falsário! Um falsário!”. Por um momento, eu não sabia mais o que dizer, o que pensar. O Reynaldo repetia, na fúria polêmica: “Falsário da linguagem”. Comecei a beber o meu copo de leite (a úlcera tinha contrações de víbora moribunda). E, súbito, fui varado por uma dessas certezas inapeláveis, fatais: — Guimarães Rosa era o único gênio de nossa literatura” (RODRIGUES, 1994, p. 26). Quando Nelson Rodrigues se refere a Euclides da Cunha, de alguma maneira poderíamos dizer que Euclides, em sua vida, sobretudo em sua morte, foi o homem cordial.

²⁴⁴ Ruy Castro (2001) cita em *A onda que se ergueu no mar* que, somente entre 1962 e 1969, a bossa nova, em valores da época, movimentou no mercado musical como um todo cerca de 4 bilhões de dólares.

Veloso²⁴⁵, Geraldo Vandré e Sergio Ricardo, enquanto outros compositores vão pelo caminho regionalista. João Gilberto e Tom Jobim se mantêm no mesmo curso ao longo da década. O iniciante Chico Buarque de Hollanda é o nome maior em 1966, preso à liberdade do samba, renova Noel Rosa, constrói “Pedros Pedreiros” e distribui “Olês, Olás”. Chico Buarque dará um passo adiante em direção às raízes da música brasileira (ZAPPA, 2011).

Figura 218: Geraldo Vandré



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9DPuUATxt6L7tJCD9>

A presença do coração, em nossa música (e não somente nela), é vastíssima, está cravada, inclusive em canções antológicas como “San Vicente”, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Referimo-nos a essa canção, pois, de certo modo ela condensa vários aspectos do homem cordial, sobretudo o fato de ele ser americano. Há uma presença da metáfora do ser americano em algumas canções de Milton Nascimento, tais como “San Vicente”, “Canção da América”, “Para Lennon e McCartney” (esta interpretada por ele, é de autoria de Lô Borges, Marcio Borges e Fernando Brant). Impressiona como essas canções de Milton Nascimento e seus parceiros tocam nos temas do homem cordial, talvez possamos ver, até mesmo nelas, elementos do além-do-homem-cordial. Vejamos as três canções:

San Vicente²⁴⁶

²⁴⁵ Nara Leão participará do disco *Tropicália ou Panis et Circencis* interpretando a canção “Lindoneia” de autoria de Caetano Veloso: <https://www.youtube.com/watch?v=C2dbCiH3nrc>. *Tropicália ou Panis et Circencis* é na lista da Rolling Stone o segundo disco mais importante da história da música brasileira: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>.

²⁴⁶ “San Vicente” é uma canção que está no disco *Clube da Esquina*, do mágico ano de 1972, talvez o ano em que mais saíram discos antológicos na música brasileira. A ideia de sabor de vidro e corte é fenomenal, pois, se ao pé da letra, saborear é de algum modo ter na boca, morder, no caso do vidro acaba cortando, portanto o sabor de sangue, motor da vida e da morte. Imagem trágica, porém belíssima. Para que se tenha ideia da importância desse disco, Lenine costuma apontá-lo, por ter sido muito bem produzido, como decisivo para que ele passasse a encarar a música como uma possibilidade concreta de destino, coisa que ele conseguiu realizar. Para

Coração americano
Acordei de um sonho estranho
Um gosto, vidro e corte
Um sabor de chocolate
No corpo e na cidade
Um sabor de vida e morte
Coração americano
Um sabor de vidro e corte
A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes
Estava em San Vicente
As mulheres e os homens
Coração americano
Um sabor de vidro e corte
Unhnhnhnhh...
As horas não se contavam
E o que era negro anoiteceu
Enquanto se esperava
Eu estava em San Vicente
Enquanto acontecia
Eu estava em San Vicente
Coração americano
Um sabor de vidro e corte

Canção da América

Amigo é coisa pra se guardar
Debaixo de sete chaves
Dentro do coração
Assim falava a canção que na América ouvi
Mas quem cantava chorou
Ao ver o seu amigo partir
Mas quem ficou, no pensamento voou
Com seu canto que o outro lembrou
E quem voou, no pensamento ficou
Com a lembrança que o outro cantou
Amigo é coisa para se guardar
No lado esquerdo do peito
Mesmo que o tempo e a distância digam "não"
Mesmo esquecendo a canção
O que importa é ouvir
A voz que vem do coração
Pois seja o que vier (seja o que vier)
Venha o que vier (venha o que vier)

Lenine, ouvir esse disco de Milton foi ter contato com o primeiro disco bem produzido no Brasil.
E a partir dele, Lenine acreditou que valia a pena construir uma carreira como músico.

<https://www.youtube.com/watch?v=AREJbPq3KsE>

<https://www.youtube.com/watch?v=AREJbPq3KsE>

<https://www.youtube.com/watch?v=d4ubaViM41U> ;

Qualquer dia, amigo, eu volto
A te encontrar
Qualquer dia, amigo, a gente vai se encontrar
Seja o que vier (seja o que vier)
Venha o que vier (venha o que vier)
Qualquer dia, amigo, eu volto
A te encontrar
Qualquer dia, amigo, a gente vai se encontrar

Vale perceber, em “San Vicente”, que a música abre fazendo referência ao coração, mas não a qualquer coração, ela se dirige ao *coração americano*. É importante notar como, em “Canção da América”²⁴⁷, há a marcação de como a distância (que pode ser lida como lugares, locais próximos ou remotos) pode atrapalhar, assim como o tempo (que pode ser lido como uma chave de modernização). “Canção da América” e “San Vicente” são canções declaradamente cordiais, no sentido de serem uma expressão do coração e para o coração. Todas as três canções que são das mais importantes do cancioneiro brasileiro, mineiro, e da obra de Milton Nascimento, tocam de maneira visceral na questão da espontaneidade, sentimento, emoção, coração, como uma forma de vida, de impressão de uma marca humana de viver.

Para Lennon e McCartney²⁴⁸

Por que vocês não sabem
Do lixo ocidental?
Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver
Por que você não verá
Meu lado ocidental?
Não precisa medo não
Não precisa da timidez
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais
Por que vocês não sabem
Do lixo ocidental?

²⁴⁷ “Canção da América”, inicialmente, se chamava “Unenconter”, composta para o álbum *Journey to Dawn* que Milton Nascimento havia gravado para o mercado americano em 1979. Em 1980, Fernando Brant colocaria letra em português nessa canção que passaria então a se chamar “Canção da América” (WIKIPEDIA).

²⁴⁸ “Para Lennon e McCartney” é de autoria de Fernando Brant, Márcio Borges e Lô Borges; Milton Nascimento gravaria essa canção em 1970 no disco *Milton*, é a música que abre o disco.

Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do Mundo, sou Minas Gerais
Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do Mundo, sou Minas Gerais

Em “Para Lennon e McCartney”, Brant, Lô Borges e Marcio Borges retomam ideias que estão presentes em *Raízes do Brasil*, como a questão do universal e o nacional, a questão do ocidente, o lugar do país no ocidente, fazendo, inclusive, referência direta ao elemento mais rural e, ao mesmo tempo, estrangeiro, ao dizer-se “cowboy”. Também podemos afirmar aproximações com o livro, na perspectiva do aventureiro, do que se lança, do desassombrado, do que afirma a co-presença²⁴⁹, a proximidade entre as pessoas na medida em que afirma não ser necessária a solidão. Eles fecham a canção destacando ser o outro, do mundo, e ser Minas Gerais. Portanto, há nos contemporâneos de Chico Buarque, seus companheiros de geração, que vão dialogar também com as questões que atravessam *Raízes do Brasil*. Ao ser endereçada a Lennon e McCartney, a canção dialogará com os cancionistas primeiros do mundo naquele momento, sendo que ao mesmo tempo, depois dos Beatles, as canções de Tom Jobim (em geral sem as letras de Vinicius de Moraes)²⁵⁰ eram as mais ouvidas

²⁴⁹ A questão da co-presença é fundamental para a cordialidade, o homem cordial não sabe ser só, não por acaso, terá tamanha relevância aquela música de Marcos Valle e Paulo Sergio Valle “Eu preciso aprender a ser só” de 1965, encantadoramente gravada por Elis Regina (1965), no disco *Samba eu canto assim* (e Tim Maia no disco *Tim Maia* (1971). Esse disco de Tim Maia é quase todo autoral, portanto é relevante que ele tenha escolhido essa canção para seu segundo disco, que muitos consideram ser mais difícil de ser feito do que um disco de estreia. Portanto, também é a questão da *co-presença* diante da cordialidade que está por trás de canções como “Catavento e Girassol”, das quais falaremos a seguir, sobretudo nos versos “ [...] Eu sou você que se vai no sumidouro do espelho [...] Você sou eu que me vou no sumidouro do espelho[...] ” que é uma imagem que dialoga com aquele conto de Machado de Assis *O Espelho* mencionado por João Cezar de Castro Rocha (2005)

²⁵⁰ Tom Jobim, ao longo dos anos batalhou para que as versões em inglês de suas músicas fossem melhoradas, muitas delas não tiveram versões à altura das letras de Vinicius de Moraes, que foi dos maiores poetas do século XX em qualquer língua. Esse cuidado que Tom Jobim passou a ter se revelaria no fato de que a versão em inglês de “Águas de março” é de sua lavra.

do mundo naqueles anos entre 1960 e 1990, em disputa com Lennon e McCartney.

Não se pode deixar de mencionar “Coração de Estudante”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, que dialoga de maneira total com essas questões, com um espírito de frescor e começo, afinal, não é coração de sábio, e sim de estudante, do que procura, do que inicia, do que percorre, onde vida e sonho se confundem mais do que quaisquer projetos. Não deixa de ser significativo que, na passagem da ditadura militar para a tentativa de democracia, a canção chave seja sobre um coração de estudante e não um outro coração, sobretudo em um país de analfabetos como o era o Brasil dos anos 80.

Coração de Estudante²⁵¹

Quero falar de uma coisa
Adivinha onde ela anda
Deve estar dentro do peito
Ou caminha pelo ar
Pode estar aqui do lado
Bem mais perto que pensamos
A folha da juventude
É o nome certo desse amor
Já podaram seus momentos
Desviaram seu destino
Seu sorriso de menino
Quantas vezes se escondeu
Mas renova-se a esperança²⁵²
Nova aurora a cada dia
E há que se cuidar do broto

²⁵¹ “Coração de Estudante” (Nascimento/Tiso) está no disco *Milton Nascimento ao vivo* gravado no final de 1983, lançado em 1984, é a canção que abre o disco, naquele 1984 tão longínquo e tão próximo de nós diante de tantos desdobramentos que permanecem. Nesse disco também estaria “Para Lennon e McCartney”; “Canção do Novo Mundo”; “Maria”; “Brasil”; “Cuitelinho” entre outras canções importantes. É interessante observar que a principal canção da redemocratização em nenhum momento fala diretamente de cidadania, eleições, igualdade jurídica, igualdade real e nominal. As imagens presentes na canção apelam para a amizade, juventude, para a fé, amor, folha, flor, fruto, alegria, sonho, para a natureza e para o sentimento na medida do coração. Ou seja os elementos da cordialidade estão presentes no “hino” da redemocratização; é realmente muito surpreendente esse fato visto em perspectiva histórica, e isso afirma ainda mais a impressão que temos de que o homem cordial permanece vivo em nós, ainda que de maneira diferente do que era no processo de formação do Brasil colonial e no início da república.

²⁵² A esperança para Nietzsche é um dos piores sentimentos na medida em que obnubila a atuação humana e enfraquece o homem diante de tudo que ele precisa cumprir, segundo Roberto Machado (1997). Assim diz Nietzsche em *Assim falava Zaratustra* sobre a esperança “Eu vos imploro, irmãos, permaneci fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não. São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram, e dos quais a terra está cansada: que partam, então!” (NIETZSCHE, 2011, p.12).

Pra que a vida nos dê
Flor, flor e fruto
Coração de estudante
Há que se cuidar da vida
Há que se cuidar do mundo
Tomar conta da amizade
Alegria e muito sonho
Espalhados no caminho
Verdes, planta e sentimento
Folhas, coração
Juventude e fé

Vale destacar o contexto no qual essa canção é apresentada. Estamos em 1984, encaminhando-nos para o final do governo Figueiredo, em um momento no qual há uma ampla comoção nacional pelas eleições diretas para presidente da República. Nesse momento, um jovem deputado federal de oposição, Dante de Oliveira, toma a iniciativa de um projeto de Emenda Constitucional com vistas a aprovar a eleição direta para presidente, já em 1985. Há ampla movimentação política e social nesse momento crucial do Brasil. Nunca antes na história do país houve tantas passeatas espontâneas, milhões de pessoas foram às ruas lutar pelo direito de votar para presidente. “Coração de Estudante” passou a ser o hino dessa caminhada, dessa busca por um direito importantíssimo. Poucas vezes na história do país, houve tamanha sintonia entre as esferas populares e o sentido maior da nação, como numa sintonia, também por isso a música marcaria tanto. E, ainda que a emenda das diretas tenha sido derrotada pelo Congresso Nacional por 22 votos²⁵³, ainda assim a campanha foi vitoriosa por ter enfraquecido as forças conservadoras que apoiavam Paulo Maluf para a eleição indireta no colégio eleitoral, contra o candidato da oposição, Tancredo Neves, que soube construir amplo leque de alianças com aqueles com que já vinha dialogando a partir da campanha das “Diretas já!” (RIBEIRO, 2015; REIS; 2014; FAUSTO, 2006).

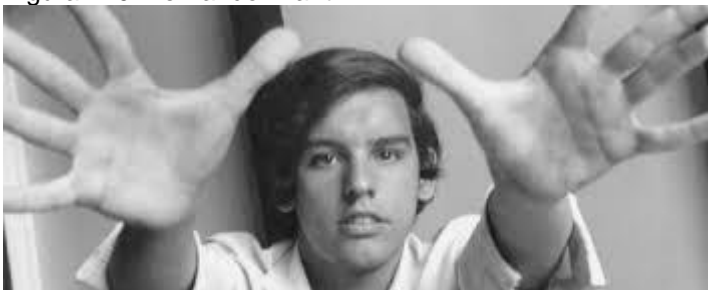
²⁵³ À época a Câmara tinha 479 membros, desses havia necessidade de 320 votos, e a emenda obteve 298 votos. Mas mesmo que fosse aprovada na Câmara dos Deputados, ainda teria de ir ao Senado, onde o governo tinha um poder ainda maior em função dos Senadores biônicos, oriundos da reforma do Pacote de Abril de 1977 (FAUSTO, 1977).

Figura 219: Milton Nascimento



Fonte: <https://images.app.goo.gl/uV3X5tss7r8KRrug6>

Figura 220: Fernando Brant



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Xvcz7Fa5SzGJyfKJ9>

Figura 221: Lô Borges



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9LXQtS5TAviY7y296>

Figura 222: Marcio Borges



Fonte: <https://images.app.goo.gl/K9dQeuffUfV2TYs68>

Figura 223: Wagner Tiso



Fonte: <https://images.app.goo.gl/PyDLdn5wjTmqEopz5>

Chico Buarque lançaria “Pelas Tabelas” em 1984, canção na qual um cidadão que procura sua amada pelas ruas da cidade acaba encontrando uma multidão numa passeata, o que poderia ser uma alusão às passeatas das “Diretas já”!

Uma outra canção, do mesmo período, da lavra de Eduardo Gudin e Costa Netto, a impressionante “Verde”, Leila Pinheiro ganharia o 3º lugar no Festival dos Festivais em 1985. Gostaríamos de fazer um paralelo entre “Coração de Estudante” e “Verde”, pelo momento sócio-político e estético dessas canções presentes e tão próximas uma da outra. Em nossa mirada, “Verde” está um degrau acima de “Coração de Estudante”, ainda que ambas sejam excelentes. O que queremos destacar é, principalmente, como, em vários momentos das duas canções, elas tocam nos mesmos temas, por vezes, com as mesmas palavras ou no mesmo encaminhamento. Vejamos a letra de “Verde” em que destacamos em *itálico* as palavras que nos parecem próximas às palavras e ideias de “Coração de Estudante”:

Quem *pergunta* por mim
Já deve *saber*
Do *riso no fim*
De tanto sofrer
Que *eu não desisti*
Das minhas *bandeiras*
Caminhos, trincheiras, da noite
Eu, que sempre apostei
Na minha *paixão*
Guardei um país no meu *coração*
Um foco de *luz*, seduz a razão
De repente a visão da *esperança*
Quis esse *sonhador*
Aprendiz de tanto suor

Ser feliz num gesto de *amor*
Meu país acendeu a cor

Verde, as matas no olhar, ver de perto
Ver de novo um lugar, ver adiante
Sede de navegar, verdejantes tempos
Mudança dos *ventos* no *meu coração*
Verdejantes tempos
Mudança dos ventos no meu coração

Ainda que “Verde”²⁵⁴ não mencione também diretamente as questões centrais daqueles tempos, ela aciona pontos bastante semelhantes aos que “Coração de Estudante” também acionará. Enquanto uma canção menciona a explanação de algo que traz no peito ou flutuando pelo ar, a outra dirá que guardou um país em seu coração. Se, para uma, a juventude é o nome do amor, a outra trará o amor como um gesto de felicidade, uma marca, a interrupção do tempo, do destino e do sorriso, enquanto a outra antevê o riso no fim. “Coração de Estudante” renova a esperança a cada aurora; “Verde” é o imponderável em esperança. “Verde” vê com as matas; enquanto “Coração de Estudante” caminha entre verdes espalhados em folha, plantas, sentimentos, juventude, coração e fé. Em “Verde”²⁵⁵, é sede de navegar tempos verdejantes, aproveitando do coração os ventos que sopram noutras direções, ou seja, “Verde” também vai destacar o coração, a natureza, a esperança, a passagem do tempo e de maneira intrigante uma razão que se deixa seduzir, uma razão de algum modo dionisíaca e assim dá um passo além com todos esses fatores também dialogando com a cordialidade.

Figura 224: Eduardo Gudin



Fonte: <https://images.app.goo.gl/DWPTKULr94aMP8oP7>

²⁵⁴ Não deixa de ser curioso que, “Verde”, seja da lavra de Eduardo Gudin e Costa Netto, dois compositores paulistanos, ou seja, uma canção que desde o seu título remonte à natureza do país é de dois autores da principal metrópole brasileira.

²⁵⁵ Além da força da canção, “Verde” tem aliterações belíssimas, e um sabor de ineditismo que impressiona.

Figura 225: Costa Netto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/s28hzDS78xpsU6M7A>

Figura 226: Leila Pinheiro



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YJwVwoEDQ1z9cNPu9>

“Verde” é mais do que uma simples canção, é praticamente uma catarse sensorial que faz ultrapassar a razão, que a seduz. É um processo de sedução dos sentidos, de uma aposta na esperança do que promove esse procedimento de sedução dos sentidos. Além do mais, não devemos deixar passar despercebidamente o importante momento da canção que em seu final assevera que a mudança dos ventos não é noutra lugar que não no seu coração. Ou seja, não importa mais o mundo, à revelia do mundo, a esperança se dá, sobretudo, pelas mudanças dos ventos dentro do coração do poeta.

“Verde” remonta à construção de um horizonte interno, que diante de um país destroçado ao seu entorno, há um outro país guardado no coração, no mais profundo de si, como se fosse uma memória, um entendimento muito particular do poeta acerca do mundo que lhe é mais caro. E apesar de alguma maturidade que a vida trouxe ao poeta, há ainda um processo de amadurecimento, “Verde”

é uma canção de formação, como há os romances de formação também as há as canções.

Assim como citamos Milton Nascimento, entre outros contemporâneos de Chico Buarque, apenas para situar a cena maior na qual ele estava inserido, podemos reiterar as presenças principais de seus contemporâneos, sobretudo como compositores de maior nível, a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gonzaguinha, Ivan Lins, entre tantos outros. Citaremos algumas canções desses autores apenas para marcar o *zeitgeist* e a presença do coração, ou seja, uma canção de cada um desses compositores e um comentário breve, marcando a música como uma temática da cordialidade, do homem cordial.

Figura 227: Gonzaguinha (Luiz Gonzaga Júnior)



Fonte: <https://images.app.goo.gl/s3eZrY3wJpymdX5G6>

Figura 228: Ivan Lins



Fonte: <https://images.app.goo.gl/X4YZ92aoMN16JaTF7>

De Caetano Veloso citaríamos “Coração Vagabundo” e “Sampa” canções, por excelência, canções com a presença do choque entre a tradição e a modernidade estampada sobretudo nessa última e atravessada pela presença do coração sobremaneira na primeira. Assim também acontecerá com duas canções de Chico Buarque, “Curuminha” e “Pedaço de Mim”. “Coração vagabundo” e “Sampa” podem ser lidas em conjunto como se fossem uma única canção, se isso fosse possível, ambas numa só, e lado a lado, fica bastante claro como elas se complementam para serem alicerces da leitura da presença do

coração e da cordialidade. Se, por um lado, “Sampa” é o reconhecimento da estranheza da metrópole, de seu tumulto, de sua modernidade, “Coração vagabundo” é o mergulho em si, a redução do mundo ao universo pessoal.

Meu coração não se cansa
De ter esperança
De um dia ser tudo o que quer
Meu coração de criança
Não é só a lembrança
De um vulto feliz de mulher
Que passou por meus sonhos
Sem dizer adeus
E fez dos olhos meus
Um chorar mais sem fim
Meu coração vagabundo
Quer guardar o mundo
Em mim
Meu coração vagabundo
Quer guardar o mundo
Em mim

Sampa
Alguma coisa acontece no *meu coração*
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim, Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes
E foste um difícil começo
Afasta o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso
Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva
Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba
Mais possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

Em “Sampa” e “Coração Vagabundo” o motivo principal dessas canções é explicar o que se passa no coração do eu-poético. “Sampa” pode ser tida como a canção que traduz a discussão que está em *Raízes do Brasil*. Ela é uma canção do encontro da personalidade com a impessoalidade, do rosto com o não reflexo, com a ausência de espelhos, com a fumaça do desenvolvimento que encobre as estrelas do poeta cordial. Ao não ver o seu rosto, uma referência mais próxima de si mesmo, o eu-poético considera mau gosto o que vê.

“Coração vagabundo”²⁵⁶, logo de cara afirma o próprio coração, um coração incansável, adjetiva-o e o possui a um só golpe de palavras logo no primeiro verso da canção. Um coração esperançosamente incansável. Canção lançada em 1967, esse ano esplendoroso do país, no álbum *Domingo*, no qual Caetano se lança ao lado de Gal Costa, disco antológico, produzido por Dori Caymmi.

“Coração vagabundo” afirma questões que serão reafirmadas por “Verde”, quase vinte anos antes, a saber, o mundo a partir do profundo de si, o mundo a partir do coração. Um processo também de amadurecimento, também uma canção de formação, que justamente por isso é ainda hoje atual. E a mesma palavra está presente em ambas as canções, *esperança*. Tanto Gudin e Costa Netto quanto Caetano Veloso dão grande ênfase à chave coração-esperança. Assim como em ambas as canções há uma função marcante que está presente na presença do olhar, ainda que o olhar de ambos guarde alguma diferença importante. Enquanto em “Coração vagabundo” os olhos do poeta se encontram também num chorar infundável, e ainda assim esperançoso mesmo que a tristeza possa estar presente, ainda maior será a esperança. Aqui vale destacar uma sutileza, o sujeito poético afirma categoricamente que seu coração de criança não é só a lembrança de um vulto feliz de mulher, ou seja, ainda que haja essa tristeza do vulto feliz de mulher, a tristeza de um certo romantismo, do cantar o amor, do sentimento. O coração do eu-poético é para além dessa questão, esse coração comum, vagabundo, dialoga com Drummond em sua relação com o mundo, afinal Drummond diria ora que seu coração era maior que o mundo, ora não. Em “Coração vagabundo” o sujeito poético não se preocupa com o tamanho

²⁵⁶ “Coração vagabundo” certamente é uma canção que possui importante significado na carreira de Caetano Veloso. Podemos depreender sua importância pelo fato de que foi lançado um filme em 2008, sobre esse artista, com título homônimo ao da canção, a saber, *Coração Vagabundo*.

do seu coração, e sim com a disposição que ele tem de guardar o mundo, do querer cordial. Veja mesmo que não se trata de ele ter ou não a capacidade de guardar o mundo em si, mas sim de ele querer guardar o mundo, de trazer consigo tal intenção.

“Verde” traz um olhar eivado de esperança, com sede de navegar nos verdejantes tempos, ventos e mar. Ambas as canções apresentam o corpo, em vários momentos, mas gostaríamos de pontuar o mar do corpo tanto em suor e\ou em lágrima em cada canção²⁵⁷. Esses corações apresentados nas canções são corações que possuem uma vontade bastante forte, e esse fator pode ser percebido nos seguintes versos de “Coração vagabundo”, “Meu coração não se cansa / de ter esperança / de um dia ser tudo o que quer”.

“Sampa” é um dos hinos da modernização do Brasil, do encontro do Brasil arcaico com o Brasil moderno pelas palavras de um jovem do interior da Bahia, Caetano Veloso. Poderíamos lembrar de sua proximidade com “Ronda” de Paulo Vanzolini, na qual parece ter sido inspirada, no sentido estritamente musical. Vale destacar a gravação de João Gilberto, que é uma espécie de confirmação da canção, no que há de insólito, provocador e artístico; afinal, foi em São Paulo que a bossa nova e o próprio João Gilberto começaram a ser ouvidos de maneira mais avassaladora, assim como a própria música das novas gerações. Basta lembrarmos que o grande festival da Record de 1967 foi em São Paulo.

Vale destacar que “Sampa” foi lançada em 1978 no icônico álbum *Muito*, no qual ainda estavam canções como “Terra”, “Muito romântico”, “São João, Xangô menino”. Essa canção está num período no qual Caetano Veloso realizaria suas maiores canções, como podemos ver no álbum imediatamente anterior *Bicho* ou no posterior *Cinema Transcendental*.

“Sampa” vem para nos atualizar, para ressignificar a poesia concreta, a presença de Rita Lee²⁵⁸ (e, conseqüentemente, dos Mutantes), não por acaso

²⁵⁷ Para nós, tanto a lágrima quanto o suor têm uma força sociológica do cotidiano muito forte sob vários aspectos, entre eles o próprio olhar de estratificação social, que pode ser observado pelos modos através dos processos que trazem o suor e a lágrima. Pode ser através de um sofrimento ou de uma alegria, mais propriamente no caso da lágrima; já o suor pode ser por alguma atividade esportiva ou lúdica, assim como pode se dar através do trabalho mais árduo.

²⁵⁸ Vale destacar a referência que Caetano Veloso faz a Rita Lee, por ser além de uma grande cantora, era também uma grande compositora em um contexto bastante adverso, mas já com alguma abertura. Rita Lee era tão colossal que quando da sua saída dos Mutantes, o grupo jamais foi o mesmo e acabou sucumbindo à sua saída. Rita atingiu corações e mentes; a música brasileira nunca mais seria a mesma sem a sua aparição. Outro exemplo, entre inúmeros que poderíamos citar acerca de Rita Lee, foi quando Tom Zé lhe passou a letra de “2001”, que ela,

na própria letra da canção há uma referência aos Mutantes, justamente quanto ao que toca às mudanças: “Nada do que não era antes quando não somos Mutantes”.

Figura 229: Mutantes



Fonte: <https://images.app.goo.gl/JW8LrzqqEjxgCseLA>

Para o eu-poético de “Sampa”, que na linguagem cordial brasileira já é intitulada a partir do seu apelido. Ou seja, enquanto Tom Zé, cerca de dez anos antes a chamará de “São, São Paulo meu amor”, talvez numa referência ao filme de bastante sucesso à época anterior *Hiroshima meu amor*²⁵⁹, Caetano Veloso a chamará simplesmente pelo seu apelido, insistimos, num gesto cordial.

Já na abertura de “Sampa” está lá a referência ao coração, o eu-poético explicita que algo acontece em seu coração, ele não se reconhece na metrópole, que é algo diverso dele, de suas raízes, do seu sonho feliz de cidade. Por contraste, Rita Lee é própria daquele lugar, é sua atualidade e atualização, por excelência, sua tradução. A metrópole não é somente o avesso, “é o avesso do avesso do avesso do avesso”. Curiosamente, numa cadeia de contrastes é dessa metrópole que surgem poetas de campos e espaços, oficinas de florestas, deuses da chuva²⁶⁰, Pan-Américas de Áfricas²⁶¹, novo quilombo de Zumbi (a ideia de uma possível resistência à qualquer opressão). Vale destacar a

além de musicar, intitulou de “Astronarta Libertado”, e o que impressiona é que uma canção que se chama “2001” tenha seja vestida por uma música caipira, que no final das contas foi o que a genialidade de Rita Lee fez.

²⁵⁹ *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais, causou comoção no Festival de Cannes em 1959, é um dos filmes mais importantes da história do cinema. Esse filme teve roteiro de ninguém menos que Marguerite Duras.

²⁶⁰ Muito provavelmente numa referência aos Demônios da Garoa, grupo musical, de São Paulo, bastante conhecido.

²⁶¹ Essa referência ao conjunto das Américas e à África é interessante porque remonta ao Novo Mundo e ao velhíssimo mundo que é o continente africano, em uma marca bastante sutil acerca de uma certa esperança que existe na metrópole, daí porque a ideia não somente de Áfricas, mas Áfricas utópicas que possam mudar concretamente num breve futuro a imagem que se tem da África no ocidente.

presença dos Novos Baianos que passeiam pela garoa paulistana e a curtem numa boa, de certo modo selando a união do que parece distante, do moderno e do arcaico, que é uma contradição que se resolve bem na metáfora dos Novos Baianos (sendo a Bahia o próprio lugar do achamento e do “começo” de um Brasil, até no mapa se espelham, avessos), os Novos Baianos com seu diálogo musical que foi do samba ao rock é, talvez, o mais apropriado fenômeno que explique o que está esculpido em “Sampa”, mesmo sob a ênfase de uma leitura através da cordialidade. Leitura esta que pode ser feita em relação a uma série de outras canções de Caetano Veloso, entre muitas, poderíamos citar “Um Índio”.

Figura 230: Rita Lee



Fonte: <https://images.app.goo.gl/CWTKZX4YkYc6wghqZ>

De Gilberto Gil, poderíamos citar “Parabolicamará” como um exemplo dessa tensão entre modernidade e tradição que é um dos temas mais importantes da cordialidade, na qual há clara comparação entre modos mais contemporâneos de usos tecnológicos perante outros modos que seriam mais lentos e arcaicos. Outro dado importante na canção é a referência ao mundo, mundo este ao qual já fizemos referência com Carlos Drummond de Andrade e Caetano Veloso, agora o mencionamos com Gilberto Gil. O eu-poético da canção convoca o “camará” para que ele volte do mundo, alertando-o para as voltas que o mundo dá²⁶². A presença do tempo como um elemento entrelaçado aos

²⁶² E como as canções, assim como os textos, acabam dialogando entre si, as voltas do mundo referidas por Gilberto Gil acabam desaguando e trazendo à memória a antiga canção do primeiro disco de Djavan “Quantas voltas dá meu mundo”: <https://www.youtube.com/watch?v=KsvpGkzYdEw>. Curioso notar que mesmo em “Quantas

acontecimentos, aos costumes, às tecnologias, ou seja, a resignificação de aspectos fundamentais da vida, tais como elementos da comunicação, do afeto, dos deslocamentos, até mesmo do fazer artístico. A temporalidade e as contingências presentes no cotidiano afetam enormemente a cultura.

Antes mundo era pequeno
Porque Terra era grande
Hoje mundo é muito grande
Porque Terra é pequena
Do tamanho da antena parabólicamará
Ê, volta do mundo, camará
Ê-ê, mundo dá volta, camará
Antes longe era distante
Perto, só quando dava
Quando muito, ali defronte
E o horizonte acabava
Hoje lá trás dos montes, den de casa, camará
Ê, volta do mundo, camará
Ê-ê, mundo dá volta, camará
De jangada leva uma eternidade
De saveiro leva uma encarnação
Pela onda luminosa
Leva o tempo de um raio
Tempo que levava Rosa
Pra aprumar o balaio
Quando sentia que o balaio ia escorregar
Ê, volta do mundo, camará
Ê-ê, mundo dá volta, camará
Esse tempo nunca passa
Não é de ontem nem de hoje
Mora no som da cabaça
Nem tá preso nem foge
No instante que tange o berimbau, meu camará
Ê, volta do mundo, camará
Ê-ê, mundo dá volta, camará
De jangada leva uma eternidade
De saveiro leva uma encarnação
De avião, o tempo de uma saudade
Esse tempo não tem rédea
Vem nas asas do vento
O momento da tragédia

voltas dá meu mundo” estará presente o coração e o mundo, vejamos os três derradeiros versos que fecham a canção: “(...) Amor no coração / Quantas voltas dá meu mundo / Sei lá”. O sentimento presente no coração, o amor, que é representado pelo desenho lúdico do coração em nossa cultura, e mesmo no ocidente, ultrapassando o entendimento. Esse detalhe resta interessante porque nos remete ao “Ho ba la lá” de João Gilberto. Se na canção de João o coração será compreendido por alguém (“Alguém compreenderá seu coração”), na canção de Djavan ele não sabe, e o mais intrigante é o modo como ele expressa esse não entendimento, esse desconhecimento, ele utiliza-se da popularíssima expressão: - Sei lá. Se pensarmos bem essa expressão, ela conjuga a primeira pessoa do verbo saber no presente do indicativo com o pronome demonstrativo lá. É dizer, “saber lá” ou “sei lá” é o mesmo que não saber.

Chico, Ferreira e Bento
Só souberam na hora do destino apresentar
Ê, volta do mundo, camará
Ê-ê, mundo dá volta, camará

Esse tempo referido na canção é considerado a partir de medidas abstratas, sentimentais, intimistas. É significativo que o eu-poético meça uma viagem de avião com o tempo da saudade, e ainda mais significativo que a jangada e o saveiro estejam relacionados em sua velocidade de jornada com a eternidade e a encarnação respectivamente. Isso demonstra que mesmo diante de elementos concretos, tanto do passado quanto do presente tecnológico, como um meio de transporte, por exemplo, sejam percebidos pelo sujeito-poético a partir de experiências mais da alma que da razão.

Ivan Lins, com muita propriedade colocará a questão do “Brasil”, naquilo que para ele é sua terra, também pontuando que passa pelo coração o sentido da brasilidade e, corroborando a “Canção do Exílio”, não haveria como ser feliz noutro lugar. Note-se que os limites de se percorrer esse país vão do céu ao coração.

Meu País
Aqui é o meu país
Nos seios da minha amada
Nos olhos da perdiz
Na lua na internada
Nas trilhas, estradas e veias que vão
Do céu ao coração
Aqui é o meu país
De botas, cavalos, estórias
De yaras e sacis
Violas cantando glórias
Vitórias, ponteiros e desafios
No peito do Brasil
Me diz, me diz
Como ser feliz em outro lugar
Aqui é o meu país
Dos sonhos sem cabimento
Aqui sou um passarim
Que as penas estão por dentro
Por isso aprendi a cantar,
Voar, voar, voar
Me diz, me diz
Como ser feliz em outro lugar

A força poética das canções acaba falando muito por si mesma, assim como as canções acabam falando por si mesmas. Como se elas mesmas tecidas

e entretidas entre si compusessem um texto todo coerente nesses elementos da cordialidade, da brasilidade, da formação de um certo sentimento de um povo, de uma “civilização brasileira”. Basta ver que nessa canção Lins falará da viola, esse elemento musical tão presente na cultura brasileira, assim como na canção brasileira, como um dos elementos musicais centrais no país. De certo modo a viola está presente em todo o país, sobretudo no coração do país, entre o sudeste, centro-oeste e nordeste.

Não seria prudente esquecer que o país marcado por Ivan Lins são os seios da sua amada. Os olhos da perdiz, a lua do inverno, as trilhas, as estradas que vão do céu ao coração. Eis então mais uma vez a presença do coração em uma canção fundamental do cancionero brasileiro.

Os elementos elencados por Ivan Lins não estão noutra lugar que não no peito do Brasil. O eu-poético acaba emulando Gonçalves Dias e sua “Canção do Exílio” quando se pergunta “como ser feliz em outro lugar”. E numa imagem belíssima ele se refere a si mesmo como se fora um passarim (talvez emulando a célebre canção de Tom Jobim) cujas penas estão por dentro, imagem poética belíssima calcada nas acepções variadas da palavra pena, tanto se referindo às penas das aves, às penas como imposição de sofrimento, de condenação, e até mesmo às penas como ferramenta utilizada para escrever.

Se Ivan Lins dirá “Meus País”, Djavan virá com “Soweto”, a cidade africana serve para falar de qualquer lugar esquecido como quem denuncia os separatismos sociais, mas o que interessa em “Soweto”, além da beleza da canção, é a maneira como Djavan se utiliza do universal para falar do Maranhão, ou de qualquer outro lugar, e ao mesmo tempo em que trata desses assuntos áridos, ele ainda adora o ser que ama. “Soweto²⁶³” está no disco *Não é azul mas é mar*, de 1987:

Kinshasa, beirute
maranhão
o negro que lute
pra poder sonhar
em mudar isso aqui
o poder tem tantas mãos
e só sabe mentir

²⁶³ “Soweto” segue o link com a canção inenarrável de Djavan (1987), do espetacular álbum *Não é azul mas é mar*, que tem “Bouquet”, “Maçã”, “Carnaval no Rio”, “Navio”, entre outras canções: <https://www.youtube.com/watch?v=FaCuGb3Lix0>

quanto mais se diz
e mais o povo quer
eleição
ninguém esperava ver
a terra estremecer
com o apartheid
deus salve soweto
carência e calor
nos guetos
de cada canto do mundo
meu amor
com tantos assuntos
e eu a te adorar
absurdo seria
não pensar que é normal
se armar todo dia
para combater o mal
o povo votaria
e assim eu amarei
a serra, a mar é
o litoral
deus salve soweto
subtrai de governo
os que trairão,
esses não
já tem gente demais
a querer mandar
o povo quer florescer
e ganhar a vida

Veja-se que o disco de Djavan no qual está “Soweto”, *Não é azul mas é mar* é de 1987, neste ano ainda não tínhamos eleições diretas para presidente da república no Brasil; viríamos a ter eleições presidenciais em 1989²⁶⁴. Mencionamos essa questão em virtude do contexto que está presente na letra de “Soweto”.

Vale atentar para o fato de que “Sampa” e “Soweto” acabam dialogando na temática da cidade, em uma viagem que vai de São Paulo a Beirute, da África utópica à luta do negro. Mas mesmo entre as lutas políticas do cotidiano, o eu-poético está aberto ao amor, como podemos ver nos seguintes versos: “meu amor / com tantos assuntos / e eu a te adorar”.

Não por acaso, frisamos sempre a importância do ressurgimento de Cartola, pois, na retomada de sua carreira de compositor, chegando mesmo a

²⁶⁴ Em 1989 Djavan lançaria o disco *Djavan*, no qual estariam algumas canções importantíssimas para a sua carreira, tais como, “Oceano”, “Cigano”, “Mal de Mim”, “Curumim”, “Avião”, “Corisco”, “Vida Real”, “Você bem sabe”, “Mil Vezes”. Todas as canções deste disco são belíssimas.

constituir uma carreira de cantor, o músico traria uma nova safra de composições que elevariam ainda mais a qualidade da sua produção, tendo esculpido algumas das mais belas canções da música brasileira. Gostaríamos de citar, entre tantas, uma canção que toca no tema que estamos desenvolvendo, isto é, a delicadeza como encontro e desencontro do Brasil, tentando espelhar tal característica que pode ser vista pelo aspecto da cordialidade e ilustrada através das canções. Nesse sentido, Cartola que gravou pela primeira vez a música *Preciso me encontrar* de Candeia. Música essa que em seu próprio título já embute a necessidade do encontro, a dimensão efetiva do encontro.

Essa canção de Candeia talvez seja das que mais explorem essa temática da busca de maneira tão direta na história da canção brasileira, numa busca que perpassa pela própria natureza, que, de algum modo lembra alguma poesia do século XIX, período em que os poetas buscavam sua terra natal e seus elementos naturais como a evocação de todo um sentimento. Enquanto isso, em “Preciso me encontrar”, a evocação da natureza e a necessidade de seu contato é uma forma de entrar em contato consigo mesmo, de entrar em contato com alguma coisa em si, que não está clara, que não está posta, que não está a descoberto e que precisa ser encontrada, uma natureza em movimento cotidiano, em que, ao nascer do sol, no cantar dos pássaros, no correr das águas estão as saídas e caminhos para o andar do eu-lírico que será um auxílio para sua busca de si mesmo. Sua caminhada é sem destino certo, sua busca é encontrar-se, seu escopo é o desejo de (re)nascer e viver, e, somente quando esse desejo for cumprido, haverá o retorno do eu-lírico ao seu “lugar de origem”. Essa temática da volta que está presente no encontro do eu-poético consigo mesmo, e que ao mesmo tempo evoca e nos remete a um exílio, a um profundo exílio de dentro de si que urge ser solucionado²⁶⁵.

Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Quero assistir ao sol nascer

²⁶⁵ Se Freud dirá que o eu não é senhor em sua própria casa, lembramos do ditado popular o qual assevera que coração de gente é terra que ninguém passeia, e acrescentaríamos, que nem mesmo o dono do coração sabe dos seus caminhos e descaminhos, e é nesse sentido que caminha também o cancionista brasileiro, a saber, numa busca de desvendar o próprio coração. Vemos dessa forma o itinerário da canção brasileira, desde “Carinhoso”, passando por “Coração vagabundo” até chegar em “Coração bobo”, por exemplo.

Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer e quero viver
Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir pra não chorar
Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar
Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar

Ainda caminhando com Cartola através das canções para marcar a delicadeza, o tempo, o encontro, a espera, poderíamos citar “Corra e olhe o céu”, canção que também traz essa busca, mas uma busca do outro, do tempo no outro, na cura da dor da solidão, na delicadeza do outro que nos fecha as feridas, no encontro na beleza do outro que se faz alegria e que, também como o romper do sol na manhã, traz bom dia, boa vida, boa nova:

Linda,
Te sinto mais bela
Te fico na espera
Me sinto tão só, mas
O tempo que passa
Em dor maior, bem maior
Linda,
No que se apresenta
O triste se ausenta
Fez-se alegria
Corra e olhe o céu
Que o sol vem trazer bom dia

“Corra e olhe o céu” é um exemplo dessa plêiade de canções sentimentais do cancioneiro brasileiro, que é praticamente inesgotável. Destaque-se que “Corra e olhe o céu” não é uma canção tão conhecida de Cartola, mas ilustra bem a presença do sentimento no cancioneiro.

Conforme bem o diz Gonzaguinha, em “Explode Coração”²⁶⁶:

²⁶⁶ “Explode coração”, é das canções mais marcantes desse grande compositor que é Gonzaguinha: <https://www.youtube.com/watch?v=Ku3wUI6SGxE>

Chega de tentar, dissimular e disfarçar e esconder
O que não dá mais pra ocultar
E eu não posso mais calar
Já que o brilho desse olhar foi traidor
E entregou o que você tentou conter
O que você não quis desabafar
E me cortou
Chega de temer, chorar, sofrer, sorrir, se dar
E se perder
E se achar
E tudo aquilo que é viver
Eu quero mais é me abrir
E que essa vida entre assim
Como se fosse o sol
Desvirginando a madrugada
Quero sentir a dor dessa manhã
Nascendo, rompendo, rasgando, tomando meu corpo e então
Eu chorando, sofrendo, gostando, adorando, gritando
Feito louca, alucinada e criança
Sentindo o meu amor se derramando
Não dá mais pra segurar
Explode coração

Todas essas canções tratam dos encontros e desencontros²⁶⁷, são canções que falam da busca. As três canções (“Preciso me encontrar”, “Corra e olhe o céu” e “Explode coração”) abordam e marcam a presença da natureza como uma forma de elevação ou de espelhamento do eu-lírico, é natural que seja assim, afinal a experiência com a natureza é algo que em geral revigora o espírito humano como uma fonte de reenergização.

Mas, para falar de Cartola, associando-o à presença do coração, melhor seria dar o exemplo de “As rosas não falam”, na qual ele mencionará explicitamente a sintonia do coração e da esperança, assim como outras canções que apresentamos neste trabalho. Ei-la:

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão
Enfim
Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim

²⁶⁷ A temática dos encontros e desencontros é bastante presente nas artes, tanto na música, quanto na literatura, quanto no cinema. Sobre o tema recomendamos o filme de Sophia Coppola *Encontros e desencontros*; mencionamos o filme por ser uma espécie de visão mais global do tema onde personagens norte-americanos se encontram no Japão, numa espécie de desterritorialização. Olhar para esse filme à luz do da cordialidade é bastante interessante porque a lente da cordialidade é bastante íntima, próxima, familiar, territorial.

Queixo-me às rosas
Que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai
Devias vir
Para ver os meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim
Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão
Enfim
Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim
Queixo-me às rosas
Que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai
Devias vir
Para ver os meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim
Devias vir
Para ver os meus olhos tristonhos
E, quem sabe, sonhavas meus sonhos
Por fim

Impressiona como esse retorno à natureza (“Volto ao jardim”) é forte, é recorrente na canção brasileira, na própria poesia brasileira. A certeza das lágrimas na falta da pessoa amada, e nisso uma ligação direta com o coração e o chorar mais sem fim, e sem vulto feliz de mulher, do eu-poético de “Coração vagabundo”. E ainda quanto à questão da natureza, poderíamos recorrer a toda poesia brasileira, mas começando por “Canção do exílio”, na qual está tão presente a marca da natureza (a terra, as árvores, os pássaros, as águas), essa natureza que pode ser vista no “Poema Sujo” de Ferreira Gullar, em seu retorno imaginário a São Luís.

Isso porque é preciso, e é possível, estabelecer o tempo em que há um limite para o sofrimento da sua população mais desassistida, um tempo de parar de se perder, um tempo de se achar, tempo de abertura para a vida iluminada como um amanhecer. É preciso saber se conduzir para a felicidade da dor da manhã. Porque nem todos estão preparados para serem felizes, há um temor da

felicidade por parte daqueles que ainda não estão preparados, afinal, como diria Jorge Forbes (2009), “felicidade não é bem que se mereça”. Por vezes, apenas seguindo determinados caminhos errantes da vida é possível perceber quais os caminhos da construção e do entendimento tanto da vida pessoal quando da vida de uma nação.

Nesse sentido, é o que afirma Vinicius de Moraes no “Samba da Benção”, “A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro na vida”. O comentário que Vinicius de Moraes faz sobre a vida vai ao encontro das palavras de Gonzaguinha na canção supracitada, ao referir-se a tudo o que quer viver como o abrir-se, tal qual o sol que rompe a manhã iluminando tudo. As palavras de Gonzaguinha são absolutamente fundamentais, e, muitas vezes, não nos atentamos para o tamanho da mensagem que ela transmite. O compositor é bastante feliz ao afirmar categoricamente que: “Chega de temer chorar, sofrer, sorrir, se dar/ E se perder/ E se achar...”. Não se deve ter medo de chorar diante dos desafios dos acontecimentos, não se deve ter medo do sofrimento, do sorriso, de atravessar-se para o(s) outro(s), de dar-se às pessoas e ao mundo, não se deve temer o julgamento alheio. É preciso realizar enfrentamentos, que se são fáceis de compreender quando ditos com certa atenção, não são tão fáceis de exercer na vida prática, diante dos tantos desafios para se lidar com as angústias que as pessoas trazem consigo no cotidiano das relações interpessoais. Esse raciocínio é crucial para o que desenvolveremos quando adentrarmos o além-do-homem-cordial.

Outra canção contemporânea à produção de Chico Buarque nos anos 80 e que marca com precisão essa tensão do homem cordial é “Nó Cego”²⁶⁸, de Pedro Osmar, gravada por Elba Ramalho no antológico álbum *Capim do Vale*:

É você a pessoa que deu
Um nó cego em peito
De apaixonado?
De apaixonado?
É você a pessoa que deu
Um nó cego em peito
De apaixonado?
De apaixonado?
É você
O mascarado que me trancou

²⁶⁸ A canção “Nó Cego”, de Pedro Osmar, gravada por Elba Ramalho, é uma canção com fundo bastante nordestino, o que a torna ainda mais especial em seus motivos e no profundo do Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=UvNF3ifIAL4>

O mascarado que me trancou
Nessa noite sem amor?
Nessa noite sem amor?
É você amigo?
É você o inimigo?
É você o perigo?
É você
É você a garra de fome
Que atormenta o presente?
É você que mente muito?
Que me engana
Que me rouba da vida

É contundente pensar nos ecos Carl-Schmittianos²⁶⁹ contidos nessa canção, na tensão amigo-inimigo, iluminada pela paixão tão forte, quanto um nó cego no peito, no coração. Esse outro cuja presença é tão contundente que acaba gerando profunda tensão no eu-poético, que lhe atormenta, que de amor lhe arrebatava a ponto de roubar-lhe da vida, dando-lhe um nó no peito, trancando-lhe na escuridão da noite deixando-o desprovido de amor.

Figura 231: Pedro Osmar



Fonte: <https://images.app.goo.gl/MFarSRBJCe7GnSR39>

Figura 232: Elba Ramalho



Fonte: <https://images.app.goo.gl/Th9DuEcSoV8FP6cb8>

²⁶⁹ Carl Schmitt (1888-1985) jurista, filósofo alemão próximo do nacional-socialismo fato que marcaria negativamente o seu nome na história. Schmitt escreveu *O conceito do político* livro que teria alguma repercussão e levantaria a distinção amigo-inimigo e outras dualidades.

“Nó cego” é das canções mais pungentes do cancionero brasileiro, por ser agalopadamente uma espécie de reclamação amorosa, de denúncia de encanto, uma reclamação profunda de amor, no sentido da presença de uma pessoa que muda de maneira visceral a vida do eu-poético de tal maneira de considerar essa pessoa uma amiga e inimiga, por mais contraditório que seja. Afinal, diante de tamanho encanto que é ao mesmo tempo inalcançável.

Um outro exemplo de composição que traz em seu bojo a marca da presença do coração é “Magrelinha”²⁷⁰, de Luiz Melodia. Essa canção já em seu título traz a característica da cordialidade com o diminutivo magrelinha, e desfilam por sua letra palavras que iluminam e confundem e demonstram aspectos cordiais até chegar ao ápice de dizer finalizar com o seguinte verso repetido inúmeras vezes “(...)No coração do Brasil”.

Magrelinha

O pôr-do-sol
Vai renovar, brilhar de novo o seu sorriso
E libertar
Da areia preta e do arco-íris cor de sangue
Cor de sangue
Cor de sangue
Cor de sangue
O beijo meu
Vem com melado decorado cor de rosa
O sonho seu
Vem dos lugares mais distantes, terras dos gigantes
Super-homem, supermosca, supercarioca
Supereu, supereu
Deixa tudo em forma, é melhor não sei
Não tem mais perigo, digo, já nem sei
Ela está comigo, o som e o sol não sei
O sol não...

Essa canção e esse disco de Luiz Melodia surgem num período de profunda modernização da música brasileira. Lembremos que 1972 foi o ano do lançamento de discos fundamentais da MPB, tais como *Transa*, de Caetano

²⁷⁰ “Magrelinha” é um clássico da canção brasileira, impressiona a sua jovialidade e atualidade, sendo uma canção que foi lançada em 1973 no álbum *Pérola Negra*, parece uma canção composta na última semana. No link a seguir, a canção: https://www.youtube.com/watch?v=ggKnRqQHR_c

“Magrelinha” é uma canção tão atual que Caetano Veloso a gravaria num disco em 2001, como se pode ver sua performance no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=-yKLQ8jUCNY> Canônico (2013) narra em matéria na Ilustríssima a saga da gravação do disco de estreia de Luiz Melodia.

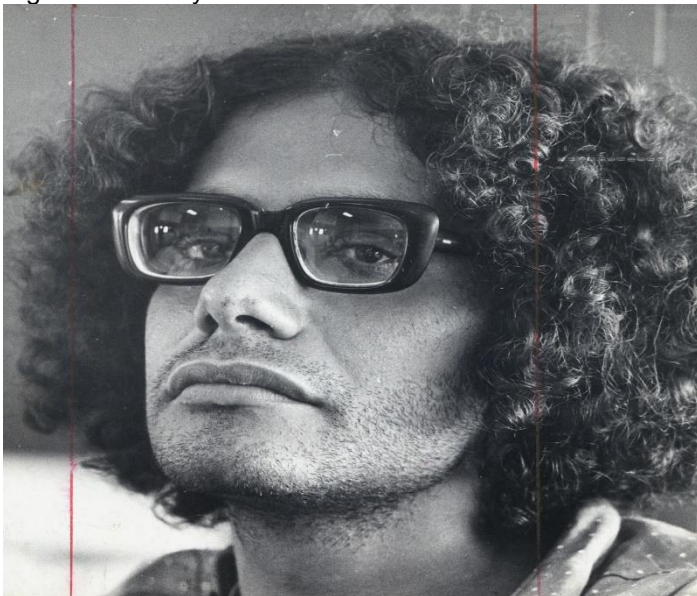
Veloso, e *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos. Justamente a proximidade com os tropicalistas facilitou o acesso de Luiz Melodia a ser conhecido de músicos, produtores e gravadora. A partir do contato com Waly Salomão que o apresentaria aos baianos, ele pode apresentar a canção “Pérola Negra” a Gal Costa que prontamente decidiu gravar a música. A partir da chancela de uma cantora como Gal Costa o lastro de Luiz Melodia aumentou bastante. E isso demonstra uma das características da cordialidade brasileira, a força da rede de contatos. O próprio Torquato Neto escreveria em sua coluna, *Geléia Geral*, um artigo elogioso em relação a Luiz Melodia.

Figura 233: Luiz Melodia



Fonte: <https://images.app.goo.gl/3DkQwJJu8hSKxmzd6>

Figura 234: Waly Salomão



Fonte: <https://images.app.goo.gl/J2pprWAyMg7Xhyqn7>

Figura 235: Torquato Neto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/2gUHUsNd73mdVEXG6>

Assim sendo poderíamos escrever ininterruptamente sobre o cancionário contemporâneo a Chico Buarque, pois a riqueza da música brasileira é impressionante, e podem ser citadas milhares de músicas, uma delas, e talvez a mais estranha, diversa e contraditória seja da lavra de Caetano Veloso, num tema bastante peculiar e próximo da cordialidade, estamos falando de “O Quereres”.

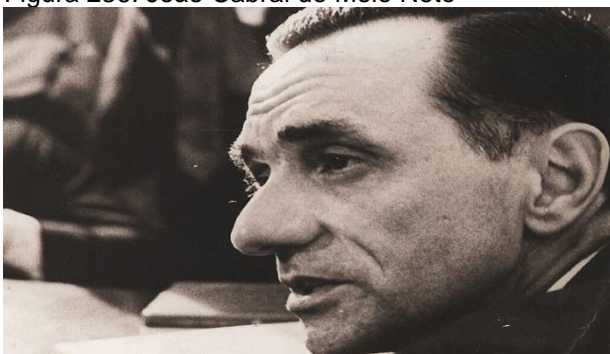
Onde queres revólver, sou coqueiro
E onde queres dinheiro, sou paixão
Onde queres descanso, sou desejo
E onde sou só desejo, queres não
E onde não queres nada, nada falta
E onde voas bem alta, eu sou o chão
E onde pisas o chão, minha alma salta
E ganha liberdade na amplidão
Onde queres família, sou maluco
E onde queres romântico, burguês
Onde queres Leblon, sou Pernambuco
E onde queres eunuco, ganhão
Onde queres o sim e o não, talvez
E onde vês, eu não vislumbro razão
Onde queres o lobo, eu sou o irmão
E onde queres cowboy, eu sou chinês
Ah! bruta flor do querer
Ah! bruta flor, bruta flor
Onde queres o ato, eu sou o espírito
E onde queres ternura, eu sou tesão
Onde queres o livre, decassílabo
E onde buscas o anjo, sou mulher
Onde queres prazer, sou o que dói
E onde queres tortura, mansidão
Onde queres um lar, revolução
E onde queres bandido, sou herói

Eu queria querer-te amar o amor
Construir-nos dulcíssima prisão
Encontrar a mais justa adequação
Tudo métrica e rima e nunca dor
Mas a vida é real e de viés
E vê só que cilada o amor me armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és
Ah! bruta flor do querer
Ah! bruta flor, bruta flor
Onde queres comício, flipper-vídeo
E onde queres romance, rock'n roll
Onde queres a lua, eu sou o sol
E onde a pura natura, o inseticídio
Onde queres mistério, eu sou a luz
E onde queres um canto, o mundo inteiro
Onde queres quaresma, fevereiro
E onde queres coqueiro, eu sou obus
O querer e o estares sempre a fim
Do que em mim é de mim tão desigual
Faz-me querer-te bem, querer-te mal
Bem a ti, mal ao queres assim
Infinidamente pessoal
E eu querendo querer-te sem ter fim
E, querendo-te, aprender o total
Do querer que há e do que não há em mim

3.9 CHICO BUARQUE E A CORDIALIDADE NAS SUAS CANÇÕES

Chico Buarque deriva de toda uma tradição da música e da poesia brasileira²⁷¹, desde o final do século XIX e início do século XX, passando por Gonçalves Dias, Noel Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto etc.

Figura 236: João Cabral de Melo Neto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/v9cj3wkP8RSrTSp56>

²⁷¹ Em *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*, Harold Bloom cita Heidegger para frisar que quando se pensa algo, uma questão, deve-se pensar essa questão até o fim. Seria uma ideia interessante uma obra que percorresse as influências da tradição da música popular e da poesia brasileira.

A história de Noel Rosa foi muito bem narrada na biografia escrita por João Máximo e Didier (1990), músico e, sobretudo, um letrista arrebatador, e, não por acaso, sempre se faz referência a Chico Buarque como o novo Noel Rosa.

3.9.1 Chico Buarque, um artista brasileiro

Chico Buarque nasce no Rio de Janeiro, mas, ainda criança, vai para São Paulo, Em seguida passará alguns anos na Itália, quando seu pai foi convidado para ser professor na Universidade de Roma. Sérgio Buarque de Holanda tocava piano e sua esposa, Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda, também tocava piano e gostava muito de cantar. Esses fatores, de alguma forma, acabam influenciando seu filho para a musicalidade. Chico Buarque, além de mudar de cidade ainda muito jovem, crescerá na maior cidade do país. A viagem para a Itália acaba favorecendo-o no sentido de proporcionar uma experiência de não só morar na Europa, mas de lá estudar em um colégio americano, o que lhe dará um bom conhecimento da língua inglesa, já em um ambiente de língua italiana, em Roma, num cenário milenar.

Tais fatores²⁷², de certo, ajudarão o compositor posteriormente, pois Chico Buarque lerá boa parte da literatura francesa, tomará contato com a música americana, bem como estará sempre exposto ao samba e ao canção popular brasileiro que seus pais e sua babá²⁷³ sempre ouviam (SILVA, 2004; FERNANDES, 2004; WERNECK, 2006; ZAPPA, 1999; BUARQUE, 1999).

²⁷² O cosmopolitismo, a grande cultura, o meio intelectual no qual viveu Chico Buarque desde a mais tenra infância destaca ainda mais o feito do seu companheiro de geração, Caetano Veloso. Este que talvez seja o único compositor contemporâneo a rivalizar com Chico Buarque de igual para igual em suas trajetórias artísticas. Caetano Veloso, advindo do interior da Bahia, filho da classe média baixa, sem maiores recursos intelectuais ou financeiros, despontará para a cena musical como um cometa reluzente na segunda metade da década de 60. A “rivalidade” de ambos é de tal modo interessante que ficamos sem saber ao certo qual dos dois é o maior compositor no sentido mais completo. Muito embora acreditemos que Caetano Veloso é um compositor um pouquinho acima, quando observados todos os aspectos, quando comparado a Chico Buarque. Mas, o que podemos afirmar sem vacilar é que Caetano Veloso é um cantor muito acima de Chico Buarque.

²⁷³ Chico Buarque fará referência à sua babá como uma pessoa importante na família, por meio da qual tinha acesso aos programas de rádio.

E poderíamos mesmo ver toda essa história que formaria a canção brasileira, e um tanto do Brasil, destacada na canção “Paratodos”²⁷⁴ lançada em 1993.

Paratodos

O meu pai era paulista
Meu avô pernambucano
O meu bisavô mineiro
Meu tataravô baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro.

Foi Antônio Brasileiro
Quem soprou essa toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoadas
Ver o inferno e maravilhas

Nestas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinicius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha incontestes
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto Gil e Hermeto,
Palmas para todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethânia, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista,
Meu avô pernambucano
O meu bisavô mineiro

²⁷⁴ *Paratodos* é dos álbuns mais importantes da carreira de Chico Buarque, talvez mesmo seu último grande álbum.

Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro.

Paratodos (1993) é em certa medida um álbum premonitório - uma despedida e homenagem a Tom Jobim²⁷⁵ concomitantemente, seria lançado pouco tempo antes de sua morte em 1994. É difícil dizer com certeza, mas Tom Jobim foi o maior compositor brasileiro em todos os tempos, talvez dividindo o posto com Pixinguinha. Nenhum outro músico brasileiro atingiu tamanho prestígio, sobretudo entre o público e entre os músicos de todo o mundo, de Nova Iorque ao Japão. Esse período denota bastante a trajetória das ideias musicais e suas influências, afinal, em 1992 Caetano Veloso lançaria *Circuladô ao vivo*²⁷⁶, com um lançamento em VHS (o audiovisual da época) que continha um pequeno documentário junto como o show ao vivo. Neste vídeo Caetano Veloso também remonta influências desde os clássicos do samba-canção de Lupicínio Rodrigues, Assis Valente, Mansueto Menezes até chegar, por exemplo, à poesia de João Cabral de Melo Neto.

Particularmente, nós outros, recordamos vivamente do lançamento desse disco porque fomos bastante influenciados por suas canções e pelo depoimento que Caetano Veloso faz ao longo do vídeo; basta dizer que ele declama um belo trecho do mais que magnífico poema “Estudos para uma bailadora andaluza”²⁷⁷,

²⁷⁵ Apenas para corroborar o sentido da tradição, em um trecho da biografia Antônio Carlos Jobim escrita por Sérgio Cabral, Tom Jobim certa vez fora perguntado quais as dez canções brasileiras que ele mais admirava, então ele citou as seguintes músicas: “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro; “Na baixa do sapateiro”, de Ary Barroso; “Saia do meu caminho”, de Custódio Mesquita e Evaldo Rui (Tom se declarava fã de Custódio Mesquita, assegurava que havia aprendido muito com ele); “Mulher”, de Custódio Mesquita e Sadi Cabral; “Sonhei que estavas tão linda”, de Francisco Matoso e Lamartine Babo; “Feitio de oração”, de Vadico e Noel Rosa; “Até pensei”, de Chico Buarque; “Pra dizer adeus”, de Edu Lobo e Torquato Neto; “Coração vagabundo”, de Caetano Veloso e “Acalanto”, de Dorival Caymmi (Tom Jobim considerava Caymmi um gênio) (CABRAL, 1997).

²⁷⁶ *Circuladô ao vivo* (1992): <https://www.youtube.com/watch?v=68FJRug1zM0>. Neste filme-show que é *Circuladô ao vivo*, Caetano Veloso fala da primeira vez que ouviu João Gilberto em Santo Amaro da Purificação.

²⁷⁷ No link a seguir, ousamos declamar a poesia de João Cabral de Melo Neto (1999), “Estudos para uma bailadora andaluza”: <https://www.youtube.com/watch?v=GreFFgKml7s>. O trecho que Caetano Veloso recita no *Circuladô ao vivo* é: “Dir-se-ia, quando aparece / dançando por *siguiriyas*, que com a imagem do fogo / inteira se identifica. / Todos os gestos do fogo / que então possui dir-se-ia:/ gosto das folhas do fogo / de seu cabelo, sua língua; / gestos do corpo do fogo, / de sua carne em agonia, / carne do fogo, só nervos / carne toda em carne viva. Então o caráter do fogo / nela também se advinha / mesmo gosto dos extremos / de natureza faminta / gosto de chegar ao fim / do que dele se aproxima, / gosto de chegar-se ao fim / de atingir a própria cinza./ Porém a imagem do fogo / é num ponto desmentida: / que o fogo não é capaz / como ela é, mas *siguiriyas*, / de arrancar-se de si mesmo / numa primeira faísca, / nessa que quando ela quer, /

de João Cabral de Melo Neto, foi a primeira vez que tivemos contato com essa poesia em especial, e até hoje a consideramos das melhores de João Cabral, ao lado de “Graciliano Ramos” entre outras.

Figura 237: Mansueto Menezes



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9ifCRcLcc1pJ9ix56>

Queremos destacar nessa comparação entre *Paratodos*, *Circuladô ao vivo* e *Tropicália 2* o fato de que Chico Buarque faria uma referência a todo o cancionista popular que o influenciou, enquanto Caetano Veloso também o faria, entretanto de maneira mais focada em sua própria atuação e em seu movimento, o tropicalismo, enquanto Chico Buarque fez a referência direta e maior a Antonio Carlos Jobim. Todavia, não podemos nos esquecer, também que num gesto bastante cordial Caetano Veloso chamaria seu filho mais novo de Tom, em referência clara a Tom Jobim. Sendo que por mais amigos que fossem, Tom e Caetano não têm nenhuma canção juntos.

Se *Paratodos* foi realizado nos 50 anos de Chico Buarque, *Circuladô ao vivo* fora realizado nos 50 anos de Caetano Veloso, são espécies de balanço de suas carreiras entre a plenitude e início de decadência artística, que no caso de Caetano Veloso ainda seria mais distante, sobretudo pela explosão do álbum de 1998, *Prenda Minha*²⁷⁸.

Paratodos acaba conjugando também um tom de genealogia de uma história sentimental da música brasileira para o eu-poético. E nela vemos também a presença do coração, sobretudo na passagem em que diz: “Para um coração mesquinho / Contra a solidão agreste”. Destacamos esses dois versos da canção pelo fato de referir-se diretamente ao coração, e também por trazer a questão da solidão. Conforme dissemos na primeira parte deste trabalho, o

vem e acende-se fibra a fibra, / que somente ela é capaz / de acender-se estando fria, / de incendiar-se com nada, / de incendiar-se sozinha.

²⁷⁸*Prenda Minha* é desses álbuns que a crítica malha e o povo adora.

homem cordial é avesso a solidão, é ele o homem da convivência por excelência, o homem da proximidade, do contato, da pessoalidade, do estar junto das pessoas outras. O homem cordial é o homem da construção da amizade ou da inimizade, mas não é o ser da indiferença. Pelo contrário, o homem cordial não sabe ser indiferente, tem profunda dificuldade de se fazer indiferente. Justamente por isso sabe ser amável ou belicosamente estridente ao que lhe desagrada.

Heloísa Starling (2009) dirá que a canção “Paratodos” retoma o cancionero, o nobiliário musical brasileiro, demonstrando a persistência popular deste mesmos cancionero como um motor original da constituição da cena pública no Brasil. Starling (2009) lembra que Chico Buarque não foi o primeiro a realizar esse movimento, a autora nos lembra da grande canção de Noel Rosa, que foi dos pioneiros a realizar essa referência à tradição, “Palpite infeliz” (de 1935), canção esta também cordial por excelência, pois foi feita em um debate aberto musical com Wilson Batista. Nos seguintes versos, Noel Rosa se refere à tradição: “Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz / Que sempre souberam muito bem / Que a Vila não quer abafar ninguém / Só quer mostrar que faz samba também” (STARLING, 2009, p. 25).

Noel Rosa havia composto “Palpite infeliz” nesse debate com Batista, uma polêmica entre ambos por meio das músicas. A briga entre os dois grandes sambistas aconteceu a partir do modo como eles viam a malandragem como um aspecto definidor da identidade pelo sambista. Noel Rosa elenca seis bairros do Rio de Janeiro e um rol de qualidades sambísticas, por assim dizer, que estes lugares tinham que os qualificavam como representantes de uma certa tradição, como detentores de um certo legado, de uma cultura ali produzida por uma comunidade daquela região periférica, do morro e da cidade ao mesmo tempo (STARLING, 2009).

Starling (2009) ainda menciona Caetano Veloso cantando “Pra ninguém”, música de sua autoria, como uma homenagem à João Gilberto; e nessa canção ele exaltaria também a tradição do cancionero popular brasileiro, se Chico Buarque homenageou Tom Jobim em “Paratodos”, Caetano Veloso faria o

mesmo para João Gilberto. “Pra ninguém”²⁷⁹ é claramente inspirada em “Paratodos”, sendo esta superior àquela, ainda que ambas sejam interessantes.

Caetano Veloso (1992), no *Circuladô ao vivo*, enfatizando a importância da memória das canções²⁸⁰ para o Brasil, diz num depoimento que:

(...) a memória das canções é fundamental para que o Brasil continue existindo e eu sinto isso naturalmente, como eu lhe contei eu cresci aprendendo canções antigas com a minha mãe, canções da juventude de minha mãe, canções que foram lançadas muito antes de eu nascer e eu sei muitas até hoje e canções que eu fui aprendendo à medida em que fui crescendo, então eu gosto de cantar, eu gosto de lembrar de outras pessoas através daquelas canções. E eu acho que é um dos aspectos mais vivos da memória brasileira e este ligado às canções (1992).

Ainda a serviço da caracterização da ideia de cordialidade, note-se que em “Paratodos” Chico Buarque abre discorrendo sobre seus ancestrais, seus ascendentes vindo cada um de vários pontos do Brasil. E fechando a ideia de mestre, ao chamar Tom Jobim de maestro soberano, ele não diz simplesmente que seu maestro maior é Tom Jobim, não, ele refere-se ao autor de “Corcovado” como Antonio Brasileiro²⁸¹, de maneira a marcar ainda mais essa confluência e essa identidade com uma marca maior da cultura brasileira, com a música desse país, de onde vieram de vários estados diversos os seus ancestrais.

²⁷⁹ “Pra ninguém” foi lançada no álbum *Livro* de 1998.

²⁸⁰ No *Circuladô ao vivo* (1992) Caetano Veloso fará referência especial à tradição da música brasileira, a ponto de dizer que colocou o nome do seu primogênito, Moreno, em função do samba “Preconceito”, de Wilson Batista e Marino Pinto, porque a letra do samba diz magnificamente assim: “Eu nasci num clima quente, você diz à toda gente que eu sou moreno demais...”. Outro sambista ao qual Caetano Veloso faz importante referência neste filme é Assis Valente quando canta “Fez bobagem”, um samba belíssimo.

²⁸¹ Starling (2009) chega a dizer que Tom Jobim, mesmo sendo um dos maiores nomes do cancionero Brasileiro, jamais fez referência direta de uma ideia política acerca de pátria na sua música, assim como ao mesmo tempo uma certa ideia de brasilidade ou de pátria sempre esteve presente em sua obra com significado estranhamente familiar. A autora afirma que Tom Jobim havia dedicado sua vida inteira a construir canções que expusessem um Brasil, um conjunto de paradigmas que o revelasse. É uma obra genuína, eloquentemente direta, melódica, poética e efetivamente afetiva que se incorpora e ajuda a inventar o próprio país. Existem pessoas que conseguem elevar até mesmo uma nação e um povo com sua obra, Tom Jobim é uma dessas pessoas. Também não podemos esquecer que Tom Jobim teve um papel pedagógico enquanto artista, trazendo algo novo ao cenário artístico mundial, mas sem esquecer a tradição (o mesmo vale para João Gilberto, mas no caso de Tom Jobim essa característica é ainda mais acentuada). Jobim acabaria fundindo a música brasileira à música europeia em alguma medida, da cultura musical erudita misturando com a música popular, trazendo à tona uma música como jamais se ouviu antes. A música de Jobim alça voo junto com um Brasil que se modernizava. Tom Jobim trouxe elementos do mundo privado e público para a sua musicalidade, a partir dessa mescla Tom Jobim transformaria sua música em uma plataforma para o mundo público brasileiro e mesmo mundial (STARLING, 2009).

No caso de “Paratodos” trata-se de criar uma matriz que parte de uma linhagem estritamente familiar para desaguar no nobiliário musical brasileiro. A um ouvinte mais distraído essa é, sem dúvida, uma canção conservadora. Nela, Chico parece enfatizar, sobretudo, seu interesse em estabelecer uma linha de continuidade entre a origem e o presente, entre um passado que se confunde e se reduz à tradição²⁸² e o formalismo da canção voltado para descobrir uma fonte privilegiada no tempo que guarda a essência perdida e oculta de seus versos.

Numa audição mais atenta, porém, é possível perceber que “Paratodos” segue direção radicalmente oposta. Desconcertante, a canção procura exprimir o forte diálogo do compositor com a própria tradição, um diálogo capaz de insinuar que o chão emocional e doméstico em que cada um de nós pisa, guarda em si, mais do que sabemos, uma terra originária e comum a todos (STARLING, 2009, p. 29-30).

Chico Buarque faz de seu “Paratodos” uma travessia, uma construção, um percurso de identidades musicais, um mosaico de vários exemplos de força e afeto da construção da nossa música como um convite para que todos nós embebidos da força dessa musicalidade possamos também realizar algo de genuíno a partir desse exemplo, por isso o convite a fumar Ary Barroso, cheirar Vinicius de Moraes e beber Nelson Cavaquinho.

Starling nos diz:

É bem verdade que nem histórias nem canções resolvem qualquer problema ou aliviam qualquer sofrimento – elas não podem dominar o passado de uma vez por todas ou desfazê-lo em nenhuma de suas partes. Contudo ainda podem, à maneira de Homero, “endireitar a história com palavras mágicas para encantar os homens para sempre”. Podem igualmente, reconciliar cada um de nós com seu próprio passado, relatando-o a nós mesmos e a outros e, com isso assegurar um destino para a aventura da construção de uma sociedade como a do Brasil, ou para o sonho de empreender nesse país as bases de uma vida pública, em especial, quando tudo que é comum parece chegar ao seu fim e resta aos brasileiros apenas a opção individual de retornar para casa (2009, p. 38-39).

Apesar de Starling afirmar logo acima, talvez drummondianamente, que as palavras não podem, homericamente, consertar o mundo; ainda assim acreditamos que a enunciação de palavras, sobretudo na poesia e na música,

²⁸² Starling ainda remete que para analisar o significado de tradição devemos recorrer à Hannah Arendt (1988) em sua obra *Entre o passado e o futuro* e também Benjamin (1984), em *A origem do barroco alemão*.

mas também nas artes cênicas e audiovisuais, são também uma forma de consertar o mundo, sobretudo no que toca o afeto. Por isso mesmo em nosso singelo entendimento, a rima é uma solução, que resolve mesmo, que num sentido maior do encontro de palavras ressignificam de tal sorte o mundo que é como se o realmente modificasse²⁸³. As próprias palavras enquanto palavras e significados, e significados a partir do encontro e da maneira dos encontros das palavras acabam sendo fatos derivados desses acontecimentos de palavras. E nesse sentido têm as palavras a capacidade de encantamento da vida e dos homens, para tanto basta lembrarmos a pergunta também drummondiana “E agora, José?” ou mesmo a tessitura de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, como uma aposta na esperança ainda que diante de tanto padecimento.

Um outro aspecto importante do fragmento tecido por Starling (2009) se dá na menção à esfera pública e privada, da casa e da rua. E aqui novamente entra uma das dimensões principais da cordialidade que é confusa no mundo público, mas que acontece de maneira bastante “organizada” na esfera privada, na casa. É como se o Brasil só funcionasse mais na casa, e se deteriorasse um tanto na rua, no mundo público, porque não conseguimos construir uma esfera comum a contento. E neste ponto Roberto DaMatta (1997) trabalhou bastante em sua obra, sobretudo em *A Casa e a Rua*.

Acreditamos que um dos motivos para a sede que o Brasil tem em música popular se dê justamente pelo fato de que a canção encanta um mundo que muitas vezes no cotidiano é desencantado. No Brasil, sendo um país de analfabetos, a música foi durante muito tempo a literatura do povo, na medida em que as pessoas não sabiam ler, então elas ouviam música, sobretudo no rádio até os dias atuais isso acontece, não com a mesma força do passado, mas hoje o audiovisual na internet substituiu em boa medida o rádio e vem substituindo a televisão. Sendo que a literatura ainda continua sendo desfrutada por uma minoria esmagadora de leitores.

Então faz sentido que a canção brasileira de certo modo esteja na linha da cordialidade, pelo simples fato de que ela aproxima as pessoas, é sobretudo esse o sentido da música brasileira, praticamente todos os estilos musicais do

²⁸³ Não por acaso, Octavio Paz diz que “O poeta é o geógrafo e o historiador do céu e do inferno” (SANTIAGO, 2006, p. 217).

Brasil tem essa função. O brasileiro e a cultura brasileira são extensões da aproximação humana.

Em entrevista de 1994, Chico Buarque definiu-se dentro da tradição da cordialidade brasileira nos seguintes termos:

Eu sou o homem cordial. Eu sou um homem que age por impulso. Esse meu lado afetivo está talvez na música, que sofre esses arroubos afetivos. Eu faço uma distinção bastante clara: na literatura sou um cidadão sem afetos. O fato de estar solitário escrevendo um livro que vai ser apresentado em público, e que vai ser lido individualmente, isso me despe um pouco desse sujeito atirado e algo ingênuo. Já a música me emociona, eu fico em lágrimas. Eu sou um bobo como músico. Mas tenho o outro lado, racional e muito crítico, muito seco, que é um lado que quase não cabe na música, que precisa de outro veículo (GARCIA, 2013, p. 227).

A história da música brasileira nos demonstra que, desde o começo do samba, ou do seu registro, não foram os virtuosos que sabiam partitura, ou que tinham estudos formais de música que construíram a manifestação musical mais característica do Brasil. A principal música do país, o samba, foi construída pelo povo mais simples com genuína criatividade tanto que a primeira música gravada no país não foi uma música religiosa, ou algum concerto para violoncelo ou violino, foi o samba “Pelo Telefone” de Donga (TATIT, 2004).

Essa tradição que vem desde os sambistas que se reuniam na casa da Tia Ciata ou em outras rodas de música pelo país afora, mas, notadamente no Rio de Janeiro e em Salvador, desde Assis Valente, Ismael Silva, Wilson Batista, Mansueto Menezes, Cartola, até desembocar em Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Racionais, entre outros. A música brasileira dessa tradição é marcada pela oralidade que se desdobra e dialoga com a música que a acompanha.

E toda essa geração influenciada por Tom e Vinicius estarão próximos na segunda metade dos anos 60, mas em uma proximidade que também será distância, em declarações de amor e ódio musical, ainda que com muita sutileza. Assim é a gravação de 1969 que Caetano Veloso faz de “Carolina”²⁸⁴, de autoria de Chico Buarque. Este revela que não gostou da gravação e o próprio Caetano,

²⁸⁴ Caetano Veloso gravaria nova e lindamente essa canção no disco ao vivo *Prenda Minha*.

anos depois, dirá que gravou a música com certo deboche, com um ímpeto estranhável (VELOSO, 1997).

Paulinho da Viola era inofensivo, aparentemente, por isso talvez os tropicalistas não o atacaram da maneira como divergiram do autor de “Sem Fantasia”²⁸⁵. O embate entre os tropicalistas e Chico Buarque foi cordial. Chico Buarque foi alvo por ser a estrela maior no firmamento e também por estar mais ligado a uma certa tradição da música popular anterior a eles, mesmo mais jovem, em relação aos baianos, além de já possuir formação mais sólida do que todos os outros, ainda que, talvez, também pela idade, fosse um pouco mais ingênuo.

A luta que se ali travava era pelas mãos de quem promoveria a modernização da música brasileira no pós bossa nova, pelo samba filtrado em modo bossanovista de Chico Buarque, ou pelas canções mais próximas a incipiente música pop dos tropicalistas? Era o comando da modernização que estava em jogo.

De todo modo ao serem (auto)exilados, tanto Chico Buarque, quanto Caetano Veloso e Gilberto Gil terão de dar uma trégua aos embates cordiais ou aos mal-entendidos cordiais. Os baianos foram para Londres²⁸⁶, um lugar em que, naquele momento, fervilhava a música pop mais instigante do mundo com Beatles e Rolling Stones entre outras bandas e artistas, de Eric Clapton a Jimi Hendrix estavam lá ou passaram por lá. Chico Buarque iria para a Itália, um país no qual ele já havia morado, mas não teve condições de se sustentar com razoabilidade por não conseguir fazer shows. Sua situação ficaria insustentável e isso precipitara a sua volta para o Brasil. Quando todos voltaram, os ânimos já estavam bastante mais serenos, sobretudo diante do inimigo comum que tinham sobre suas cabeças. Chico Buarque e Caetano Veloso gravariam, em 1972, um disco histórico por ser ao vivo e por ser em Salvador. Ambos eram bastante jovens, cerca de 30 anos, e o nível das canções é muito impressionante, em 11

²⁸⁵ “Sem Fantasia” canção de Chico Buarque gravada em seu terceiro disco, *Chico Buarque de Hollanda volume 3*, em 1968, uma canção desesperada, no sentido de ser uma canção de quem não espera, ao nosso ver talvez melhor música de toda a obra de Chico Buarque. Há uma excepcional interpretação dessa canção por Oswaldo Montenegro e Tânia Maya: <https://www.youtube.com/watch?v=XFj4K6I7rkw>

²⁸⁶ Curioso notar que por essa época Mario Vargas Llosa (2019) também estava em Londres, entre 1967 e 1970.

faixas, todas clássicas, mas percebe-se que as canções de Chico Buarque estão num patamar superior.

Chico Buarque compôs muitas canções, mas gostaríamos de comentar “Todo Sentimento”²⁸⁷, música dele em parceria com Cristóvão Bastos. Desde o título, a canção já traz o sentimento, não qualquer sentimento, mas *todo sentimento* que pode significar todos os sentimentos, assim como pode ser o sentimento todo, ou mesmo o eu-poético transformado todo em sentimento. Mas, nessa canção, a parte que mais nos chama a atenção é um momento de reflexão e esperança que é dito da seguinte forma:

Preciso não dormir
Até se consumir
O tempo
Da gente
Preciso conduzir
Um tempo de te amar
Te amando devagar
E urgentemente
Pretendo descobrir
No último momento
Um tempo que refaz o que desfez
Que recolhe todo o sentimento
E bota no corpo uma outra vez
Prometo te querer
Até o amor cair
Doente
Doente
Prefiro então partir
A tempo de poder
A gente se desvencilhar da gente
Depois de te perder
Te encontro, com certeza
Talvez num tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu

“Todo sentimento” é uma canção do álbum *Francisco*, disco de 1987, há apenas dois anos das primeiras eleições presidenciais pós-ditadura militar. Nessa canção Chico Buarque constrói uma ideia que está presente em toda a sua obra, a delicadeza. Não por acaso que um dos filmes sobre a obra de Chico

²⁸⁷ Link para a canção “Todo Sentimento”, sem sombra de dúvidas uma das canções mais belas de toda a carreira de Chico Buarque: <https://www.youtube.com/watch?v=WyZuJ337Y3w>

Buarque, dirigido por Walter Salles Jr. se chama *Chico ou o país da delicadeza perdida*. Acreditamos que o título desse filme dialoga tão perfeitamente com a música e a poesia de Chico Buarque justamente porque nos parece que as catedrais musicais que ele erigiu eram calcadas na delicadeza.

Na letra da música o eu-poético aponta uma urgência, uma necessidade de consumação, de inteireza do sentimento, de um sentimento conjugado, uma urgência de amar que deve se realizar, ainda que sem desespero, mas com a lucidez de quem sabe da importância desse sentimento. Então acreditamos que esse é um dos claros motivos para o título da canção, não se trata de um sentimento partido, de um sentimento derrotado, desconstruído, não. A canção trata de um sentimento total, de todo sentimento.

A canção apresenta o amor como uma profecia, de um tempo imaginado e por também por isso um tempo que será vivido. E depois do encontro, e depois da perda, o reencontro certo no tempo da delicadeza, o tempo que refaz o desfeito, para colocar o sentimento no corpo novamente. E quando esse tempo chegar nada mais precisará ser dito, porque se trata do mais importante, e o mais importante é o que não pode ser dito, é para ser vivida a presença do amante ao lado do ser amado, a promessa viva de esperança sendo cumprida, dito de outro modo, é o cumprir-se de uma profecia sentimental.

Tentando uma análise mais abrangente do que a letra dessa canção tenta dizer, poderíamos interpretá-la assim, Chico Buarque esculpe nesses versos é de fundamental importância porque está na mesma direção do que dizemos, o tempo da delicadeza é o tempo do encontro, ainda que um encontro futuro, um encontro que ainda não ocorreu, uma preparação para o encontro do povo com seu próprio país, com um destino maior de se perceber a si mesmo como a formatação de uma nação mais generosa. A certeza do encontro é a antessala do encontro mesmo, possibilitando o tempo da delicadeza. “Talvez no tempo da delicadeza” seja essa a inspiração que, muitas vezes, é mobilizadora da construção de uma realidade futura que não é possível de ser vista no horizonte próximo.

Chico Buarque estará próximo de Vinicius de Moraes, conforme já dito, o qual foi influência decisiva para que o filho de Sérgio Buarque seguisse para a canção popular. Chico Buarque será o sucessor de Vinicius de Moraes com a vantagem de ser também músico superior. Vinicius de Moraes também

compunha música²⁸⁸, entretanto Chico Buarque faria letra e música mais reiteradamente do que o poetinha. Sua influência será tão grande que o maior sucesso da carreira de Chico Buarque foi “Construção” que, certamente, tem uma dívida para com o poema de Vinicius “Operário em Construção²⁸⁹”. A canção é de 1971, já a poesia é de 1956, na qual também haverá a presença do coração nos trechos que transcrevemos dada a sua marca nessa poesia:

[...]

Foi dentro da compreensão
Desse instante solitário
Que, tal sua construção
Cresceu também o operário.
Cresceu em alto e profundo
Em largo e no coração
E como tudo que cresce
Ele não cresceu em vão
Pois além do que sabia
- Exercer a profissão -
O operário adquiriu
Uma nova dimensão:
A dimensão da poesia.

[...]

E um grande silêncio fez-se
Dentro do seu coração
Um silêncio de martírios
Um silêncio de prisão.
Um silêncio povoado
De pedidos de perdão
Um silêncio apavorado
Com o medo em solidão.

Um silêncio de torturas
E gritos de maldição
Um silêncio de fraturas
A se arrastarem no chão.
E o operário ouviu a voz
De todos os seus irmãos
Os seus irmãos que morreram
Por outros que viverão.
Uma esperança sincera
Cresceu no seu coração
E dentro da tarde mansa
Agigantou-se a razão
De um homem pobre e esquecido

²⁸⁸ Há canções que são de autoria exclusiva de Vinicius de Moraes e são belíssimas, a exemplo de “Valsa de Eurídice”, “Medo de amar”, “Serenata do Adeus”, “Pela luz dos olhos teus”. No link a seguir, Chico Buarque canta “Medo de Amar”:
<https://www.youtube.com/watch?v=f1ADggtU6Zs>

²⁸⁹ A poesia “Operário em Construção” pode ser lida e ouvida nos links a seguir:
<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>
<https://www.youtube.com/watch?v=9rECEdEgMYU>

Razão porém que fizera
Em operário construído
O operário em construção.

Entre muitos aspectos importantes a serem destacados nesta obra, poderíamos salientar a tentativa de aliar a razão ao coração, que pode ser um dos caminhos do percurso de modernização de uma sociedade cordial. Há o chamamento à compreensibilidade, mas sem perder a dimensão do coração. Basta ver os seguintes versos: “Uma esperança sincera / Cresceu em seu coração”; “Agigantou-se a razão”; “Razão porém que fizera”. Outra característica é o tratamento da solidão como algo terrível. Para uma sociedade relacional, poucas coisas são piores do que a solidão²⁹⁰ ou o ostracismo. Vejamos no verso “Um silêncio apavorado / com o medo em solidão”, o percurso solitário foi uma das provas pelas quais passou o operário.

A visão desse poema para mirar “Construção”²⁹¹ é importante, porque também no Chico Buarque de 1971 se dá todo um processo de amadurecimento que vem, sobretudo, desde 1968, no pós-“Roda Viva”, logo após o período em que Chico Buarque volta da Itália, onde estado com a esposa em uma espécie de autoexílio, depois do Ato Institucional nº 05, de 13 de dezembro de 1968, quando a situação ficou muito difícil para os opositores do regime militar.

A canção “Construção” está em um dos discos mais de muros, de limites, de sem-saída de toda a obra de Chico Buarque e também é um dos discos em que há uma presença muito grande de Vinicius de Moraes, nitidamente nas parcerias de “Valsinha”, “Olha Maria”, “Desalento”, “Samba de Orly”. De um disco de 10 canções, 4 são em parceria com Vinicius e uma é claramente inspirada em um poema seu, ou seja, praticamente metade do disco é viniciano. Ao mesmo tempo, trata-se de um disco que conta uma história, como que relata um

²⁹⁰ A solidão é um dos temas recorrentes na canção brasileira, e também na literatura brasileira. se se quiser ampliar o foco, pode-se ver que talvez o romance latino-americano de maior alcance de público traz em seu nome esse tema, referimo-nos à obra de García Marquez, “Cem anos de solidão”. Quanto a esse tema no cancionário brasileiro poderíamos citar desde o maior sucesso na voz de Caetano Veloso, “Sozinho”, de Peninha; “Canto triste”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes que traz os seguintes e pungentes versos “(...) estou sozinho / que só existe / meu canto triste / na solidão”.

Ainda sobre esse tema, por outros caminhos, Roberto Pompeu de Toledo (2003) escreveu uma história da cidade de São Paulo intitulando-a *A capital da solidão*, chama bastante a atenção que a maior, mais “moderna” e mais populosa cidade do país seja chamada de capital da solidão.

²⁹¹ Link para a canção “Construção”: https://www.youtube.com/watch?v=suia_i5dEZc

processo de formação que há um tempo se entrega em “Desalento”²⁹², uma canção em que, se de um lado, se entregam os pontos, de outro modo, se narra uma vida, como em “Minha História”, a referência clara ao exílio em “Samba de Orly”, em que se percebe em conjunto com os seguintes versos de “Desalento”:

Sim, vai e diz
Diz assim
Que eu chorei
Que eu morri
De arrependimento
Que o meu desalento
Já não tem mais fim
Vai e diz
Diz assim
Como sou
Infeliz
No meu descaminho
Diz que estou sozinho
E sem saber de mim
Diz que eu estive por pouco
Diz a ela que estou louco
Pra perdoar
Que seja lá como for
Por amor
Por favor
É pra ela voltar, sim
Sim, vai e diz
Diz assim
Que eu rodei
Que eu bebi
Que eu caí
Que eu não sei
Que eu...

Pode-se observar uma medida do desencontro do Brasil com a democracia sob a perspectiva do “Samba de Orly”²⁹³ quando, caminhando sob a mesma linha, é possível ler essa tensão da cordialidade e a civilidade em “Valsinha”, quando há a conjunção do mundo particular com o mundo mesmo, o mundo público, conforme podemos ver nos seguintes versos da canção:

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança
Toda despertou
E foi tanta felicidade que toda cidade enfim
Se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu

²⁹² Link para a canção “Desalento”: <https://www.youtube.com/watch?v=RqG18Lkj-mg>

²⁹³ Link para a canção “Samba de Orly”, inclusive com a participação de Vinicius de Moraes e Toquinho: <https://www.youtube.com/watch?v=vkuukl9RT0>

E o dia amanheceu
Em paz

Assim como em “Construção”, há três versos que também realizam esse desdobramento, ainda que de maneira trágica:

[...]
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
[...]
Morreu na contramão atrapalhando o público
[...]

Em “Cordão”, também desse mesmo disco de 1971, *Construção*, o carnaval está lá presente, assim como em boa parte da obra de Chico Buarque, o carnaval em sua função redentora, de esplendor, de esperança, de ápice. Então, sob essa perspectiva da cordialidade o nome da canção já nos alerta “Cordão”, em sua raiz da palavra além de lembrar a cordialidade, também tem um sentido de ligação, de feixe, de elo. E, voltando ao carnaval, uma das acepções mais usadas de cordão é justamente no sentido carnavalesco de grupo de foliões dessa festa. Ainda nesse disco “Cordão”, assim como em “Valsinha” há uma certa luminosidade e esperança marcando a presença do coração, como uma possibilidade de abertura ao dizer que “[...] Ninguém vai me segurar/ninguém há de me fechar/As portas do coração[...]” (BUARQUE, 2006, p. 191). Em outras duas canções desse disco, “Cotidiano” e “Deus lhe pague”, podemos ver o mesmo mote, a ordinariedade da vida comum, tradicional, inautêntica, igual.

Em “Todo sentimento”, nos versos finais, os autores (Chico Buarque e Cristóvão Bastos) afirmam a possibilidade do encontro para além das palavras, independentemente dos acontecimentos, é a certeza de seguir pelo encantamento ao lado de quem se ama, em uma atitude de extrema poeticidade diante da vida, diante do ser encontrado.

Milton e Brant em “Canção da América” reforçam a presença da amizade, da delicadeza da amizade também na presença do coração que está bem configurada, dialogando com a certeza do encontro e do tempo certo, uma

esperança, assim como vimos em Chico Buarque, em *Todo sentimento*, ainda que em “Todo Sentimento” haja a possibilidade do encontro no tempo.

Se, de certo modo, mencionamos, com bastante ênfase, a delicadeza no encontro marcado pelo amor e pela amizade, cumpre observar ou reafirmar ainda mais a importância do tempo na marcação desses aspectos, na medida em que os acontecimentos se dão no tempo. Voltando a Chico Buarque, vale citar uma das canções que estão no filme *Chico ou o país da delicadeza perdida*, “Futuros Amantes”²⁹⁴²⁹⁵. Essa é uma canção especial, pois é uma daquelas do disco dos anos 1980 pós ditadura quando Chico Buarque retoma determinados temas mais sentimentais que são importantes em sua carreira. Um dos aspectos mais cruciais para nós nessa música é a maneira como ela se coloca como uma aposta no futuro do amor alheio em função da doação de amor, como uma porção de esperança numa memória sentimental do futuro. O eu-poético imagina o Rio de Janeiro como uma cidade submersa num futuro distante que guardará um amor não correspondido, que restará em silêncio na posta-restante, num armário, talvez um amor materializado em cartas, poemas, retratos em uma casa a ser explorada pelos escafandristas do futuro, como arqueólogos de um tempo. O eu-lírico acredita que futuros amantes, sem o saberem, quiçá poderão amar, estimulados por esse amor que restou, guardado há milênios, como se fosse aquele sentimento do qual nos fala Mário Quintana em “Presença”.

Futuros Amantes
Não se afobe, não, que nada é pra já
O amor não tem pressa, ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante, milênios
Milênios, no ar
E quem sabe, então o Rio será

²⁹⁴ Para Walter Garcia (2013), em *Melancolias e Mercadorias*, “Futuros Amantes” é uma marcha rancho.

²⁹⁵ Chico Buarque, acerca dessa canção, deu o seguinte depoimento para o dvd Romance: “Eu estava mexendo no violão, comecei a fazer a melodia, e a primeira coisa que apareceu foi exatamente cidade submersa, isolada de tudo... Porque cantarolando parecia cidade submersa, parecia que a música queria dizer isso. E eu tinha que ir atrás depois, tinha que explicar essa cidade submersa, tinha que criar uma história. Aí eu coloquei esses escafandristas e esse amor adiado, esse amor que fica pra sempre, né? Essa ideia de amor que existe como algo que pode ser aproveitado mais tarde, que não se desperdiça. Passa-se o tempo, passam-se os milênios, e aquele amor vai ficar até debaixo d’água e vai ser usado por outras pessoas. Amor que não foi utilizado. Porque não foi correspondido, ele ficou ímpar; pairando ali, esperando que alguém o apanhe e complete a sua função de amor. Segue o link para a música “Futuros amantes”: <https://www.youtube.com/watch?v=dTvCBpbAdvk>

Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização
Não se afobe, não, que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você
Não se afobe, não, que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você

Figura 238: Mário Quintana



Fonte: <https://images.app.goo.gl/LzGDtpDciwmEDB2W6>

O Poema de Quintana dialoga com a canção de Chico Buarque, na medida em que há uma certa arqueologia das coisas nas quais há um sentimento traduzido, uma delicadeza imersa nas coisas que foram atravessadas por uma história de amor (não-correspondido). A canção de Chico Buarque aponta para o futuro, para o sentimento amoroso que resiste ao tempo e se torna a esperança de ser combustível para outros amores e amantes. A poesia de Quintana aposta em um sentimento presente, ainda que advindo do passado, suas marcas são tão fortes, sua memória impressa nas coisas também atravessa o tempo, mas o faz do passado para o presente, e sua presença que a saudade dispara. Em “Presença”, a memória do passado é crucial, uma arqueologia do sentimento e

seus impactos no presente, atravessando o eu-lírico que remonta ao que atravessa toda essa dissertação que é a presença do coração.

Tanto “Presença” quanto “Futuros amantes” estão lidando com o sentimento observado no tempo, observação essa que se dá através” de vestígios instalados em determinados “lugares” físicos ou imateriais. “Futuros amantes” tem em si a mensagem da crença da transmissão do amor, em alguma medida, para fora de si através de outras pessoas que se apoderarão dos fragmentos de amor espalhados na cidade submersa, “Presença” traz consigo um movimento parecido, todavia diferente em um ponto crucial, a posta não é de um sentimento que ultrapassa o eu-lírico a ponto de tocar outras pessoas, o sentimento presente em “Presença” modifica sobretudo a ótica interna do eu-lírico, e isso fica bastante caracterizado no seguinte verso: “(...) E eu tenho que fechar meus os olhos para ver-te”.

Presença²⁹⁶

É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
teu perfil exato
e que, apenas,
levemente,
o vento das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
É preciso que a tua ausência trescale
sutilmente, no ar,
a trevo machucado,
as folhas de alecrim
desde há muito guardadas
não se sabe por quem
nalgum móvel antigo...
Mas é preciso, também,
que seja como abrir uma janela
e respirar-te, azul e luminosa, no ar.
É preciso a saudade para eu sentir
como sinto - em mim - a presença misteriosa da vida...
Mas quando surges és tão outra e múltipla e imprevista
que nunca te pareces com o teu retrato...
e eu tenho que fechar meus olhos para ver-te!

O eu-poético traduz, de uma maneira muito mais potente em seus sentimentos, a memória viva do ser amado dentro de si de maneira mais contundente do que sua impressão nas coisas, ainda que dialogue com elas. A

²⁹⁶ Link no qual recitamos a poesia de Mário Quintana:
<https://www.youtube.com/watch?v=RIShLXBaMjc>

delicadeza dessa memória se manifesta quando, entre as coisas, há o gatilho da lembrança se completa de maneira plena, quando o eu-lírico fecha os olhos e dentro de si, em sua memória, pode ver de maneira mais plena a pessoa amada. “Presença” aponta para o passado, sobretudo calcada no sentimento da saudade, que é a força motriz do poema, e que devassa as coisas e o tempo das coisas, movendo a própria consciência do eu-poético até mesmo indicando de que modo ele deve “olhar” ou “ver” a pessoa amada. “Presença” é a aposta do amor presente em si advindo do passado, iluminado de lá, mas presente, não nas coisas, mas em seus vestígios nas coisas, e sobretudo na memória. “Presença” poderia se chamar “Memória”, sem muito prejuízo, ou mesmo “Saudade” poderia ser-lhe um título também adequado. “Futuros amantes”, de Chico Buarque, de certa forma, opera o mesmo movimento, mas voltado para a aposta no futuro, coisa que o próprio título já entrega, não são quaisquer amantes, são futuros amantes, o que não quer dizer o mesmo que amantes do futuro; talvez mesmo, na medida em que terão de vasculhar em pegadas, em achados, em coisas submersas, escondidas, muito provavelmente os futuros amantes são amantes do passado, amantes do tempo mais antigo, “arqueólogos” de alguma espécie, que serão assaltados, tomados por este amor tão forte que restou preservado nestas antigas palavras, fragmentos de cartas e que tais.

“Presença” também dialoga com *Grande Sertão: Veredas*²⁹⁷ quando pronuncia “O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade²⁹⁸ de ideia e saudade de *coração*...” (ROSA, 1994, p. 30).

Todas as canções e o poema analisados acima tratam de uma possível forma de ver a delicadeza, do que seria a delicadeza, do que seria a delicadeza perdida, analisando-a, desde a construção maior de uma nação, até a construção da delicadeza no sentimento de amizade ou amor entre as pessoas. Dessa forma, acreditamos que a delicadeza e a não-delicadeza se manifestam

²⁹⁷ Vale conferir interessante estudo de Danielle Corpas (2008) *Grande Sertão: Veredas e formação brasileira*, link a seguir: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/28/15>

²⁹⁸ A temática da saudade é um tema de grande relevância, que é um motor de grande força, que demanda um estudo, sobretudo no campo da literatura. Valeria a pena estudar e escrever um livro sobre a temática da saudade com um olhar voltado para a literatura brasileira. A saudade é uma temática de profunda importância para as artes no Brasil, notadamente literatura e música. Veja-se que a canção icônica da bossa nova não é outra que não “Chega de saudade”.

nos encontros e desencontros, assim como sustentamos que o Brasil é um país atravessado por delicadeza e não delicadeza. Mencionamos o samba como uma forma de demonstrar, de maneira categórica, como a principal canção brasileira foi esculpida, sobretudo, pelos mais desfavorecidos, descendentes de escravos, lançados à sua própria sorte ao final do século XIX, e início do século XX sem nenhum apoio socioeconômico por parte do Estado brasileiro. Mesmo em uma posição de vulnerabilidade, essas pessoas comuns participaram da maior força artística do país, que é o samba. De certo modo, a relação do país com seu povo em sua história, reiteramos, é pautada pela cordialidade da resposta do coração, em um misto de amor e ódio, de encontros e desencontros, no país (s)em delicadeza perdido.

Gostaríamos de concluir, ainda com Chico Buarque, nos utilizando de mais uma canção dele, a saber, “Uma canção desnaturada”²⁹⁹³⁰⁰, que poderia muito bem ser chamada de “Curuminha” dado que muitas vezes o termo é evocado na canção, título bastante apropriado para a nossa discussão:

Por que cresceste, curuminha
Assim depressa, e estabana
Saíste maquiada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Para viver a tempo
De poder
Te ver as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira
E eu te negar meu colo

²⁹⁹ Sem sombra de dúvidas a melhor interpretação dessa canção, assim como de outras de Chico Buarque, foi a realizada por Maria Bethânia: <https://www.youtube.com/watch?v=AMHI3qGT2xA>. Bethânia gravaria essa canção no excelente disco *Âmbar*, em cujo repertório primoroso também consta canções como “Onde estará o meu amor”, “Uns versos” e “Lua vermelha” entre outras belíssimas canções. Muitas das canções de *Âmbar*, dada a qualidade delas, se manteriam nos shows da artista. Particularmente temos profundo apreço pelas canções “Âmbar” e “Uns versos”, de Adriana Calcanhotto e “Lua vermelha”, de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, três dos melhores compositores de sua geração. No álbum seguinte, de 2001, *Maricotinha*, Bethânia viria a gravar dois compositores que ela ainda não havia gravado, Lenine e Ana Carolina, com as canções “Nem a lua, nem o sol, nem eu” e “Pra rua me levar”, interpretações primorosas. Eis os links para essas canções citadas: <https://www.youtube.com/watch?v=W58Krs9EJJ4> ; <https://www.youtube.com/watch?v=10pvCOvKMb0>; <https://www.youtube.com/watch?v=3Aduf5JGCNQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=n48AwORiRqg>; <https://www.youtube.com/watch?v=oqG-GHkbY5E>; <https://www.youtube.com/watch?v=8tdy2HU7TbA>

³⁰⁰ Essa canção foi lançada no disco *Ópera do malandro*, de 1979: https://www.youtube.com/watch?v=6-oRyJ_iGkM

Recuperar as noites, curuminha
Que atravessasse em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim
Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir te exibindo pelos
Botequins
Tornar azeite o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

Lendo “Uma canção desnaturada” pela ótica de quem interpreta o Brasil, através dela e do cancionero, poderíamos intitulá-la de outro modo, a saber, “Uma nação desnaturada”, e essa é a/uma canção de uma nação desnaturada e desestruturada, que ao mesmo tempo em que amadurece não se reconhece e mesmo se desconhece, em um movimento de rejeição até certo ponto por ter tido a esperança de estar muito mais desenvolvida e justa do que o que é de fato. O Brasil passa uma sensação de profundo desencontro com as aspirações que tem ou teve. Basta, para fazer a constatação do desencontro do país consigo mesmo, lembrar do livro de Stefan Zweig, *Brasil, país do futuro*³⁰¹.

De certo modo, na relação mãe e filha, em “Uma canção desnaturada”, é possível enxergar a relação do Brasil com sua população mais maltratada, esquecida, esfolada, assassinada, posta de lado. A ideia de entregar-se ao egoísmo, de desvencilhar-se das exigências dos cuidados de mãe, das responsabilidades da “maternidade” (*lato sensu*), tem uma dimensão que toca a própria nação em sua relação com seu povo, numa tradução precisa e poética da não-delicadeza, do significado radicalizado da delicadeza perdida, tão

³⁰¹Interessante pensar essa condição de país do futuro, sobretudo quando se tem como referência o poema “Presença”, de Mário Quintana, e a canção “Futuros amantes”, de Chico Buarque, porque entre a saudade, o passado, o presente e o futuro, o Brasil pode correr o risco de ser o país do passado. Esperamos que tendo a esperança da força da sua canção o país encontre o seu destino e se torne aquilo que é.

premente no filme *Chico ou o país da delicadeza perdida* (SALLES JR., 1989) e no documentário que o inspirou, *Uma avenida chamada Brasil* (BEZERRA, 1989).

“Curuminha”³⁰² ou “Uma canção desnaturada”, até pelo próprio termo “Curuminha”, retoma o tupi, retoma uma relação ancestral e trágica do país com uma de suas linhagens populacionais, uma de suas matrizes em termos de formação de seu povo e de sua história, como a figura da criança negada ainda que imaginariamente por sua própria mãe. De alguma forma, o Brasil é um pouco essa narrativa desse desencontro entre povo e nação. Essa canção em nosso entender, também dialoga com *Incêndios*³⁰³ (MOUAWAD, 2011) (VILLENEUVE, 2010).

A história de *Incêndios* se passa entre a tragédia do Líbano e suas disputas internas e a emigração da personagem principal para o Canadá. Mas a grande questão de *Incêndios* é o trágico esculpido em sua história, que remonta o âmago familiar, o próximo e o distante, a proximidade entre o amor e o ódio. É um filme trágico e épico ao mesmo tempo. Sobretudo porque a personagem principal, por assim dizer, falece e deixa um testamento no qual incube seus dois filhos (um casal) de procurar seu pai, e nesta busca eles descobrem que o pai deles também era seu próprio irmão, pois era um filho perdido de sua mãe que acabou virando o torturador que prenderia ela e a estupraria, engravidando-a duas vezes. Esse sentido trágico de *Incêndios*³⁰⁴, de maneira ainda mais dramática lembra a desnatureza, ou natureza radicalizada de “Uma canção desnaturada”.

³⁰² Curuminha vem de curumim, que tem tupi quer dizer criança. Djavan tem uma canção chamada “Curumim”, do disco *Djavan*, de 1989, o mesmo álbum de “Cigano”, “Oceano” e “Mal de mim”. Para ver Curumim, link a seguir do dicionário de tupi: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/curumim/>

³⁰³ Gostaríamos de recomendar fortemente tanto a peça, quanto o filme *Incêndios*, ambas as obras são espetaculares e vão discutir em nível global a questão da modernização frente à tradição, além de retomar questões clássicas como fio condutor da condução humana retomando Sófocles e seu Édipo Rei. Acreditamos que *Incêndios* (2010) no caso da sua produção cinematográfica seja o filme mais importante do século XX, ao nosso ver, dada a força e contundência da história, afora a competência e densidade da interpretação dos atores. Assistir *Incêndios* é uma experiência de radicalidade, de grande contundência.

³⁰⁴ Ainda sobre *Incêndios*, recomendamos os artigos de Lamenha (2017), Oliveira e Rocha Jr. (2018), Coutinho (2017).

Podemos fazer um comentário entre modernidade e tradição a partir de *Incêndios*, poucas vezes uma obra foi tão feliz ao tratar da infelicidade e do destino trágico do humano.

“Uma canção desnaturada” é uma música cordial que explora o outro lado da cordialidade, o lado do avesso, da ira, da amargura. Ela é uma canção de 1979, do álbum *Ópera do Malandro*. É importante notar que, para que ela seja o perfeito complemento da cordialidade, na acepção buarqueana, deve ser ligada conjuntamente com “Pedaço de Mim”, que é a canção do exílio pessoal. Tomadas como uma só canção, a chave do entendimento seria perfeita e trágica. O título dessa nova canção assim seria: “Curuminha: Pedaço de mim”. Conjugando-se “Pedaço de Mim”³⁰⁵ com “Curuminha”, citada mais acima, a outra canção resultaria dessa maneira:

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar
Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais
Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu
Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi

³⁰⁵ “Pedaço de mim” foi lançada em 1978 no disco *Chico Buarque*, esse é um disco particularmente importante até em termos pessoais para nós outros, esse foi o primeiro disco de Chico Buarque que ouvimos pessoalmente, ainda na adolescência no início dos anos 90. Esse é o mesmo disco de canções antológicas como “Feijoada completa”, “Cálice”, “Trocando em miúdos”, “O meu amor”, “Homenagem o malandro”, “Até o fim”, “Pivete”, “Pequena serenata diurna” (canção de Silvio Rodriguez), “Tanto mar” e “Apesar de você”; todas as canções desse disco são boas. Trata-se de um disco lançado no início da abertura política no país. É o mesmo ano do lançamento de *Muito*, de Caetano Veloso; disco por disco, o de Chico Buarque é superior, ainda que música por música “Terra”, “Trocando em miúdos” e “Pedaço de mim” disputem palmo a palmo a liderança. “Pedaço de mim” também estará no disco da *Ópera do malandro*, de 1979.

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

É sempre importante ter em mente a nação que nos falta retratada em “Pedaço de mim”, que também é uma canção que toca o tema da saudade, da família, da singularidade desta relação, da perda amorosa, da perda de um ente querido. Se lembramos a ideia de Zweig do país do futuro, “Pedaço de mim” é a representação máxima da saudade desse futuro que jamais chegou, e que talvez jamais chegue, mas que vemos através das canções, na própria beleza das canções, como poderemos ver mais adiante em “Estação derradeira”.

Retrato em branco e preto³⁰⁶ é uma bela canção para formar um excelente painel de tudo que é maravilhoso e triste no (des)compasso entre a música brasileira e a realidade social de contrastes. Toda a história brasileira é calcada nesses contrastes. Se o violão, no início do século, era algo caracterizado como adereço da vadiagem, já em meados do século esse mesmo violão brasileiro ganhava o mundo como símbolo de sofisticação e brilho, como uma das mais belas páginas da história da música. Basta ver o caso do violão 7 cordas, que muito provavelmente chegou ao Brasil a partir da Europa, sendo um instrumento de grande tradição na Rússia³⁰⁷.

³⁰⁶ É importante perceber que a aproximação de Chico Buarque até chegar a compor com Tom Jobim se deu através de Vinicius de Moraes, porque este era amigo de Sérgio Buarque há muitos anos. Apesar de Chico Buarque não ter se sentido à vontade inicialmente para procurar Vinicius de Moraes com o objetivo de lhe apresentar suas músicas iniciais e cogitar uma possível parceria, um tio de Chico Buarque sugeriu que ele procurasse Vinicius para se aproximar dele e assim ele o fez. Depois disso, o poeinha o apresentaria a Tom Jobim e logo juntos estariam realizando parcerias juntas (CASTRO, 2017). “Retrato em Branco e Preto” é um dos pontos altos da brilhante parceria entre esses compositores. Chico fez essa letra em cima de uma música que Tom Jobim havia composto na solidão dos EUA e, inicialmente, se chamava “Zingaro”. Tom chegou a gravá-la no disco *A certain Mr. Jobim*, lançado nos EUA em 1967.

³⁰⁷ O violão 7 cordas é um instrumento muito presente na música russa, esse tipo de violão tem grande importância na música brasileira, notadamente no choro. Podemos citar três violonistas brasileiros que com grande relevância na construção da história do violão 7 cordas no cancionário brasileiro, ei-los: Dino 7 cordas, Raphael Rabello e Yamandú Costa. Recomendamos um vídeo gravado por Yamandú Costa sobre o violão 7 cordas russo: https://www.youtube.com/watch?v=oLKpj-0_CEU. Todos esses três violonistas são importantíssimos, Dino por ter sido aquele que estruturou o modo de tocar o violão 7 cordas no choro; Raphael Rabello por ter colocado o violão como protagonista da cena musical; Yamandú Costa por consolidar o caminho do protagonismo aberto por Raphael Rabello, tanto que muita

Retrato em branco e preto retoma o tema da saudade, sendo uma canção composta no exterior, ainda que sua letra tenha sido feita no Brasil. Ela traz literalmente a questão da cordialidade quando diz que sabe de cor, o que se sabe por intermédio do coração.

Retrato em Branco e Preto

Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar, tanto pior
O que é que eu posso contra o encanto
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto
E que no entanto
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar
Lá vou eu de novo como um tolo
Procurar o desconsolo
Que cansei de conhecer
Novos dias tristes, noites claras
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever
Pra lhe dizer que isso é pecado
Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado
E você sabe a razão
Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração
Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração

O que gostaríamos de caracterizar em “Retrato em Branco e Preto”, além do fato de Tom Jobim tê-la composto em grande solidão nos EUA, é uma espécie de eterno retorno que ela transmite, um pouco como a própria história do Brasil que insiste em cometer velhos erros. Um eu-poético entregue a formas passadas, e a menção ao soneto não é gratuita, afinal ele não somente exerce o soneto, como ele os coleciona. Além disso, tem o coração marcado pelas

gente compare esses dois músicos, muito embora acreditamos que Raphael estivesse em um patamar superior a Yamandú Costa, ainda que a distância não seja tamanha. Recomendamos também a audição de um disco antológico de Dino 7 cordas e Raphael Rabello tocando juntos: <https://www.youtube.com/watch?v=qA6tSA3kFCY>

lembranças, a velha questão das cartas e se nelas não estão as “Saudações cordiais”, lá estão o “minha cara” e os versos. A solidão também é vista como algo ruim entre formas antigas, um velho retrato a maltratar um coração. Já dissera Drummond: “Mas como dói!”.

Também vale perceber como a imagem, o retrato, o espelhamento é uma ideia muito presente na cultura brasileira. Desde a fotografia de Itabira para Drummond em “Confidência do Itabirano”³⁰⁸, o retrato presente na canção “Detalhes”³⁰⁹, de Roberto e Erasmo Carlos, a canção “Fotografia”³¹⁰, do próprio Tom Jobim, ou mesmo canções que fazem referência a tipos de fotografia, como “Fotografia 3x4”³¹¹, de Belchior, “Vamos fazer um filme”, da Legião Urbana³¹² e “3x4” dos Engenheiros do Hawaii³¹³. Poderíamos elencar uma série de canções com essa temática específica do retrato para dialogar com “Retrato em branco e preto”³¹⁴.

Figura 238: Belchior



Fonte: <https://images.app.goo.gl/5yR95PkqRsMJMg7S6>

³⁰⁸ A poesia “Confidência do Itabirano” é um poema do livro *Sentimento do mundo* (1940).

³⁰⁹ “Detalhes” é uma das canções mais conhecidas e mais belas da dupla Roberto e Erasmo, segue no link uma bela interpretação da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=Dn1apj2B5N8>

³¹⁰ “Fotografia” é uma das canções mais belas da obra de Antonio Carlos Jobim. Essa canção foi uma das que compuseram o antológico disco Elis & Tom (1974). No link a seguir tanto o disco quanto um especial que foi gravado a partir da feitura do disco: <https://www.youtube.com/watch?v=0CoAke5XyAq> ; <https://www.youtube.com/watch?v=Xj3tfF4aaZw>

³¹¹ “Fotografia 3x4” é do antológico disco *Alucinação* (1976), o mais importante da carreira de Belchior, segue a canção no link: <https://www.youtube.com/watch?v=2zK5p0VoC3A>

³¹² Na canção “Vamos fazer um filme”, do álbum *O descobrimento do Brasil* (1993), o eu-poético abre a canção dizendo que achou um 3x4 da pessoa amada: <https://www.youtube.com/watch?v=yXQXImpIFnE>

³¹³ Os Engenheiros do Hawaii compuseram essa canção belíssima “3x4” com grande carga de esperança, é uma canção do disco *Tchau Radar!* (1999): <https://www.youtube.com/watch?v=KF-WNK4paW8>

³¹⁴ Apesar de não ser das canções mais tocadas, é das mais belas de Tom Jobim e Chico Buarque, vale lembrar que Ana Carolina, logo em seu disco de estreia gravou essa canção em interpretação bastante contundente: <https://www.youtube.com/watch?v=qaRePu2qXSxw>

Figura 240: Legião Urbana



Fonte: <https://images.app.goo.gl/fbJyAMLappLWhf9>

Figura 240: Engenheiros do Hawaii



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GoQWfmWokZWvDznL8>

Cumprе salientar a presença do coração também em “Retrato em branco e preto” quando o eu-poético destaca e finaliza a letra asseverando os maus-tratos ao seu coração que toda aquela situação de saudade e separação lhe provocam. É uma canção que pode ser lida como uma mensagem de relação amorosa, mas também em relação aos destinos do país, conforme também vemos, sobretudo na perspectiva da quadra na qual foi lançada em 1968³¹⁵.

Uma das canções mais cordiais de Chico Buarque seja uma parceria dele com Edu Lobo, “A história de Lily Braum”, ou mesmo “A bela e a fera”, também em parceria com Edu Lobo, músicas do disco *O Grande Circo Místico*³¹⁶.

Na letra de “A Bela e a Fera”, há o dado de que a fera tem coração de poeta, mesclando em si contradições, antagonismos, características do homem cordial, assim como na canção “A história de Lily Braum”, cujo personagem da

³¹⁵ A canção seria lançada no álbum Chico Buarque de Holanda vol. 04, de 1968. Segue no link: <https://www.youtube.com/watch?v=V-NUZY1XVK4>

³¹⁶ Que virou filme sob a direção de Cacá Diegues. No link o trailer do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=esFtboYLQoM>

música com o passar das mudanças de papéis dentro da história, vai também mudando seu comportamento e se tornando mais conservador diante das condições sociais assumidas, diante do acostumar-se com a pessoa amada.

Chega a ser comovente, inclusive, quando, em “A bela e a fera”, o personagem da fera suplica que a bela abra o coração e avisa que, se ela não o abrir, ele arrombará a janela, justamente expondo as contradições da delicadeza insana desse coração que se leva a si mesmo tsunamicamente.

De certo modo, o coração, no caso brasileiro, é a metáfora de todo um país, lembrando Maiakovski que dizia, em um poema, que a anatomia ficou louca e agora ele seria todo coração. A condição de brasilidade é, por assim dizer, de natureza alucinada e, nessa condição de possibilidade, ela é toda coração.

Em “Bye, bye Brasil”³¹⁷, toda uma sorte de questões, que também atravessam *Raízes do Brasil*, estão colocadas, ainda que de maneira mais condensada e poetizada.

Oi, coração
Não dá pra falar muito não
Espera passar o avião
Assim que o inverno passar
Eu acho que vou te buscar
Aqui tá fazendo calor
Deu pane no ventilador
Já tem fliperama em Macau
Tomei a costeira em Belém do Pará
Puseram uma usina no mar
Talvez fique ruim pra pescar
Meu amor
No Tocantins
O chefe dos Parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim

³¹⁷ Eis uma interpretação de Silvia Machete com instrumentação bem diferente do convencional para essa canção: <https://www.youtube.com/watch?v=V13ay4SOrU8>
Wanda Sá e Roberto Menescal (que compôs a canção com Chico Buarque) cantam “Bye, Bye Brasil”: <https://www.youtube.com/watch?v=tABDtVnYJA0>
Eis aqui, a música na interpretação de Chico Buarque: <https://www.youtube.com/watch?v=5oYLRRo8sTY>
Aqui, a música, apenas instrumental, com Roberto Menescal e Nelson Faria, e com Roberto Menescal e Andy Summers (um dos integrantes do The Police, banda integrada também por Sting): <https://www.youtube.com/watch?v=kQe4y9SPrrk>
<https://www.youtube.com/watch?v=loYHiJwlqL8>

Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginásial
Meu amor
No Tabariz
O som é que nem os Bee Gees
Dancei com uma dona infeliz
Que tem um tufão nos quadris
Tem um japonês trás de mim
Eu vou dar um pulo em Manaus
Aqui tá quarenta e dois graus
O sol nunca mais vai se pôr
Eu tenho saudades da nossa canção
Saudades de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão
Meu amor
Baby, bye bye
Abraços na mãe e no pai
Eu acho que vou desligar
As fichas já vão terminar
Eu vou me mandar de trenó
Pra Rua do Sol, Maceió
Peguei uma doença em Ilhéus
Mas já tô quase bom
Em março vou pro Ceará
Com a benção do meu orixá
Eu acho bauxita por lá
Meu amor
Bye bye, Brasil
A última ficha caiu
Eu penso em vocês night and day
Explica que tá tudo okay
Eu só ando dentro da lei
Eu quero voltar, podes crer
Eu vi um Brasil na tevê
Peguei uma doença em Belém
Agora já tá tudo bem
Mas a ligação tá no fim
Tem um japonês trás de mim
Aquela aquarela mudou
Na estrada peguei uma cor
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo um jiló
Eu tenho tesão é no mar
Assim que o inverno passar
Bateu uma saudade de ti
Tô a fim de encarar um siri
Com a benção do Nosso Senhor
O sol nunca mais vai se pôr

Eis uma canção que sutilmente explora esses contrastes entre o moderno e o arcaico, sobretudo quando pensamos que ela foi feita por Chico Buarque em parceria com Roberto Menescal (1979), para o filme *Bye, bye Brasil* de Cacá

Diegues (1980), que viria a ser um *road movie*, atravessando o Brasil para mostrar seus contrastes num tempo do pós milagre econômico já no descenso da repressão, no início do governo de João Figueiredo.

A canção já começa com o aceno ao coração (“Oi coração”), assim como menciona meios de transporte; telecomunicações, jogos eletrônicos, usinas, os encontros e desencontros; o sombrio e o luminoso; a penumbra, a palavra cortada diante dos anos de chumbo. Havia *um* Brasil na tv que não era o mesmo da realidade. O sujeito poético se queixa da solidão e, ao mesmo tempo, põe-se diante da aventura de andar por um país tão vasto, ter a lembrança da família, a alusão ao dia, ao sol como quem busca abertura. Ao mesmo tempo, suplica ao transcendente para que jamais se ponha o sol. A modernidade que atrapalha o diálogo na passagem do avião (“espera passar o avião”).

“Bye, Bye Brasil” apesar do tom de adeus no título, é em verdade, um encontro do Brasil consigo mesmo, ou a tentativa de encontro do Brasil consigo mesmo, ainda que numa chave também modernização. Mas, reiteramos a importância de perceber que é uma canção de fim de ciclo, a distensão do regime militar acompanhada da derrocada econômica. Apesar de todos os percalços do eu-poético a canção termina com alguma esperança ao dizer que “o sol nunca mais vai se pôr”.

Sob certo ponto de vista, “Bye, bye Brasil” se coloca ao lado de outras tantas canções que tocam no tema da modernização, poderíamos citar duas outras “Não tem tradução”, de Noel Rosa, e “Peão”, de Almir Sater e Renato Teixeira³¹⁸. Em “Não tem tradução”, Noel Rosa fala do advento do cinema falado e as mudanças que ele teria provocado nos costumes e no comportamento das pessoas no cotidiano, mencionando inclusive que a radicalidade do português brasileiro já seria uma língua própria, ultrapassando a própria língua portuguesa. Curiosamente, “Bye, bye Brasil” já começa com um termo em inglês em uma canção e filme que serão um aprofundamento da realidade de um Brasil profundo. Enquanto isso, em 1933, cerca de 50 anos antes, Rosa já dizia que na língua do morro não haveria, ou haveria pouco, espaço para o francês e inglês.

³¹⁸“Não tem tradução”, de Noel Rosa, e “Peão”, de Almir Sater e Renato Teixeira. Para ouvir ambas as músicas seguem os links: <https://www.youtube.com/watch?v=6R31Y6811TA>; https://www.youtube.com/watch?v=CO2_-iMrOuA; <https://www.youtube.com/watch?v=DH1nbj220Pw>

Vejam a letra de “Não tem tradução”, que tal qual “Bye, bye Brasil” e “Peão”, entre tantas canções, tocam na temática da brasilidade, no próprio de nós de alguma forma:

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
Na gafieira dançar o Fox-Trote
Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português
Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são I love you
E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
Só pode ser conversa de telefone

Na canção “Peão”, de Almir Sater e Renato Teixeira, é ainda mais explícito o processo de modernização do país, havendo um profundo desencontro entre o boiadeiro que se depara com o fim de um modo de vida, o fim de uma era, de um estilo, de uma cultura:

Diga você me conhece
Eu já fui boiadeiro
Conheço essas trilhas
Quilômetro, milhas
Que vem e que vão
Pelo alto sertão
Que agora se chama
Não mais de sertão
Mas de terra vendida
Civilização

Ventos que arrombam janelas
E arrancam porteiras
Espora de prata riscando as fronteiras
Selei meu cavalo
Matula no fardo
Andando ligeiro
Um abraço apertado
E um suspiro dobrado
Não tem mais sertão

Os caminhos mudam com o tempo
Só o tempo muda um coração
Segue seu destino boiadeiro
Que a boiada foi no caminhão

A fogueira, a noite
Redes no galpão
O paiero, a moda,
O mate, a prosa
A saga, a sina
O "causo" e onça
Tem mais não

Ô peão....

Tempos e vidas cumpridas
Pó, poeira, estrada
Estórias contidas
Nas encruzilhadas
Em noites perdidas
No meio do mundo
Mundão cabeludo
Onde tudo é floresta
E campina silvestre
Mundão "caba" não

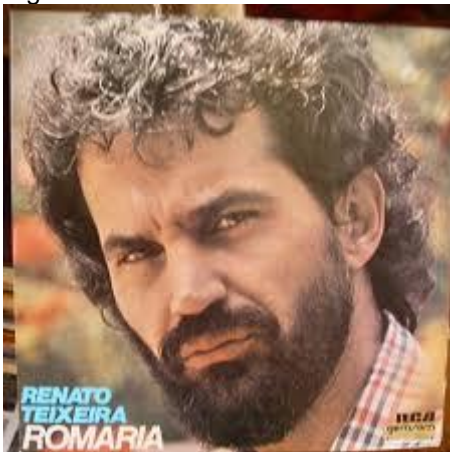
Sabe, "prum" bom viajante
Nada é distante
"Prum" bom companheiro
Não conto dinheiro
Existe uma vida
Uma vida vivida
Sentida e sofrida
De vez por inteiro
E esse é o preço "preu" ser brasileiro

Figura 242: Almir Sater



Fonte: <https://images.app.goo.gl/orbYqsDTZ49hChGCA>

Figura 243: Renato Teixeira



Fonte: <https://images.app.goo.gl/8dkvB72TxEhPUZp79>

A canção “Peão” termina afirmando que “Existe uma vida / uma vida vivida / sentida e sofrida / de vez por inteiro / e esse é o preço ‘preu’ ser brasileiro”, como se ser brasileiro seja sinônimo existencial de sofrimento. Essa canção é de 1982, do álbum *Doma*, isto é, é uma música muito próxima de “Bye, bye Brasil” até mesmo temporalmente, cerca de apenas dois anos separam as duas canções, mesmo seus autores estando tão distantes um do outro em termos musicais, afinal Almir Sater é um violeiro, que toca a música sertaneja raiz da região do pantanal, enquanto Chico Buarque e Roberto Menescal são do Rio de Janeiro.

Outra canção de Chico Buarque, onde mais essa tensão está presente é “Baioque”, e um dos aspectos mais belos dessa canção está no seu título, que tenta juntar o baião ao rock ‘n’ roll³¹⁹. Talvez, os versos que mais condensem o

³¹⁹ Tentativa clara de hibridização de um estilo dos mais profundos e remotos do país e de um elemento estrangeiro industrial do mundo “central”. Ao se prestar bem atenção, os ritmos de Luiz Gonzaga (1912-1989) e de Elvis Presley (1935-1977) não são tão distantes assim, tanto que influenciaram muita gente ao mesmo tempo, como é o caso de Alceu Valença (PESCARINI, 2019). Em entrevista, Alceu Valença, fala sobre a influência do rock em sua música e dirá: “Esse lado rocker é muito mais na atitude, no sentido sonoro da atitude, e menos pelo rock. Eu fui fazer o Jazz Festival, nos Estados Unidos, e aí um repórter me falou que tinha ouvido o disco “Vivo!” e pirado. Aquilo é rock que não é rock, mas é rock! Manjou? É o que não é. Por exemplo, eu canto maracatu, mas eu boto uma guitarra distorcida, então você engole como outra coisa. É um novo som que ninguém faz no mundo. Eu inventei um som” (TABARÉ, 2013). E é justamente o Alceu Valença de “Coração Bobo” que nos ajuda a iluminar o caminho, ao dizer com os versos dessa canção: Meu coração ‘tá batendo/ Como quem diz não tem jeito/ Zabumba bumba esquisito/ Pipoca dentro do peito[...] Coração bobo, coração bola/ Coração balão coração São João/ A gente se ilude dizendo/ Já não há mais coração [...]. Nesses versos, Alceu Valença aponta algo muito sutil e que tem relação com a leitura que Sérgio Buarque faz posteriormente sobre o homem cordial, como um defunto, que, de certo modo, será um erro semelhante que Chico Buarque cometerá quando em entrevista aventa a possibilidade do fim da canção, bem diz Valença “A gente se ilude dizendo/ Já não há mais coração”. Tais assertivas são ilusões, há cordialidade, canção e coração.

que quer essa canção são “Quando eu amo, eu devoro todo meu coração/Eu odeio, eu adoro, numa mesma oração”. Também é possível perceber que há, ao mesmo tempo que algo remoto, uma presença arcaica juntamente com um clamor e uma súplica pela modernidade em, querer-se distanciar do mundo rural e conectar-se ao mundo urbano, à metrópole: “Eu quero ligar, eu quero um lugar/Ao sol de Ipanema, cinema e televisão”.

Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão
O meu canto, punhalada, não conhece o perdão
Quando eu rio
Quando eu rio, rio seco como é seco o sertão
Meu sorriso é uma fenda escavada no chão
Quando eu choro
Quando eu choro é uma enchente surpreendendo o verão
É o inverno, de repente, inundando o sertão
Quando eu amo
Quando eu amo, eu devoro todo meu coração
Eu odeio, eu adoro, numa mesma oração
Quando eu canto
Mamy, não quero seguir definhando sol a sol
Me leva daqui, eu quero partir requebrando rock'n roll
Nem quero saber como se dança o baião
Eu quero ligar, eu quero um lugar
Ao sol de Ipanema, cinema e televisão
Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão
O meu canto, punhalada, não conhece o perdão
Quando eu rio
Quando eu rio, rio seco como é seco o sertão
Meu sorriso é uma fenda escavada no chão
Quando eu choro
Quando eu choro é uma enchente surpreendendo o verão
É o inverno, de repente, inundando o sertão
Quando eu amo
Quando eu amo, eu devoro todo meu coração
Eu odeio, eu adoro, numa mesma oração
Quando eu canto

O verso a seguir condensa a aproximação da canção buarqueana com a cordialidade sergiobuarqueana, “[...] Eu odeio eu adoro numa mesma oração”. A canção dá a medida do exagero ao marcar o pranto que inundará o sertão, mas que serve para demonstrar como os sentimentos contraditórios do homem cordial são hiperbólicos, desmesurados, de um homem que não se submete ao cálculo, a comedimentos, assim como há a marca da violência, afinal o canto dessa pessoa não é qualquer canto, é um canto-punhalada que prescinde de perdões, os desconhece. O seu amor, como um ódio, é sentimento que se

consome a si mesmo, num devoramento, numa fagocitose. “Baioque” pode ser considerada uma canção cordial, por excelência.

Mais à frente mencionaremos o super-homem de Nietzsche, mas, lendo as dicções do Zaratustra, acabamos por nos lembrar de “Bom Conselho”³²⁰, de Chico Buarque, canção que é mencionada até em um capítulo do livro de Silviano Santiago (2000), *Uma literatura nos trópicos*, e que, ao lê-la mencionada alhures, também recordamos do tipo Nietzscheano:

Ouça um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança
Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo
Venha se queimar
Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar
Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade

Eis então em “Bom conselho” a canção do além-do-homem (cordial). “Bom conselho” é a canção que toma a contracorrente, que desafia os lugares-comuns, e se coloca na contramão das máximas do cotidiano, uma canção que clama pela ousadia da intensidade. É possível ver esse clamor pela intensidade nos versos “Brinque com meu fogo / Venha se queimar / Faça como eu digo / Faça como eu faço / Aja duas vezes antes de pensar”. É um eu-lírico sem origem, e apesar do seu desassombro, sabe o poder do tempo (“corro atrás do tempo”), e sente a urgência dos que compreendem que não se pode caminhar devagar se se quer ir longe.

³²⁰ Segue no link, “Bom conselho”, nas interpretações de Chico Buarque e Caetano Veloso, no álbum *Chico e Caetano*, de Chico Buarque no *MPB Especial*, de Johnny Hooker em clipe para a série 3%, de Maria Bethânia e Eugênia Melo e Castro junto com Chico Buarque: <https://www.youtube.com/watch?v=hLjb4eZrjHo> ; <https://www.youtube.com/watch?v=wkcYU699Jj0>; <https://www.youtube.com/watch?v=QKSRBwMm0ag>; <https://www.youtube.com/watch?v=1ExQcSIS4mA>

E mesmo para pensar os versos iniciais, ao modo de como a canção é encaminhada, é bastante instigante pensar que “quem espera nunca alcança” num sentido do alcance, da função de alcançar, com este objetivo. Também vale perceber que o conselho é gratuito, é dizer, fora do comércio. Também acaba sendo relevante salientar que *contrario sensu* há uma busca (ou uma visão) anestésica ou analgésica do sono, na medida em que seria “inútil dormir que a dor não passa”, ou seja, caso o sono aniquilasse a dor, essa função seria uma utilidade do sono. E enquanto contraponto do sono ou mesmo do sonho, “Bom conselho” seria um mergulho total na realidade, um chamamento aos olhos abertos, por assim dizer.

São surpreendentes os versos finais da canção, os mais audazes, próprios daqueles que se sentem no dever de cumprir seu próprio destino, a saber, “Eu semeio vento / Na minha cidade / Vou pra rua e bebo à tempestade”. O eu-lírico contrata o tumulto, semeia o imponderável, e se sente suficientemente capaz de arcar com as consequências dos seus atos, com os eventuais efeitos de suas ações. O eu-lírico neste caso não lida com o mundo e suas contingências com prudência, ele aposta na intensidade, na autoralidade do seu destino, trágico ou não, beberá a ele, celebrando-o.

O eu-lírico traz em si uma força emocional bastante contundente, prescindindo de maiores reflexões, guardando muita proximidade com a ação mais irrefletida e audaz, muito próxima da intempestividade, até mesmo literalmente pelo fato de comemorar tempestades.

“Bom conselho” será lançada em dois álbuns de 1972, o disco ao vivo *Chico e Caetano juntos e ao vivo* e o álbum da trilha sonora do filme de Cacá Diegues, *Quando o carnaval chegar*. Mais uma vez podemos ver como os dois maiores compositores da sua geração, Chico Buarque e Caetano Veloso, estão próximos, a ponto de lançarem um disco em conjunto, notadamente nesse ano de 1972, um dos mais antológicos anos da história da música brasileira.

Impressiona a felicidade dos achados dessa canção que poderia ser cantada de maneira bastante natural pelos Racionais MC's. Ela tem uma atitude completamente do “super-homem”, no sentido da não-espera, do surfar a dor, de exercitar o tempo, de não ter origem, de não compactuar com a pusilanimidade, do desassombro absoluto de semear os ventos e celebrar as

tempestades, o que, certamente, é para todos e ninguém, ou ao menos deveria ou poderia ser.

Em “Sinal Fechado”, que não é de Chico Buarque, mas, de Paulinho da Viola, gravada em 1974, podemos ver esses elementos da tradição e modernização conjugados, provocando tumulto, como elemento da modernização e justamente desse descaminho de um mundo da tradição diante da modernização crescente, de um certo estranhamento com esses mundos. Citamos essa canção apenas para reforçar o *zeitgeist* daquele momento histórico no qual esses compositores estavam inseridos. “Sinal fechado” representa de maneira muito significativa a consolidação da vida agitada de uma metrópole, os negócios, a velocidade, os compromissos da capital e do capital. É uma canção de 1970, se comparado aos dias atuais onde a agitação e a velocidade da vida é muito maior, uma coisa é bastante diferente, a possibilidade de comunicação mais fácil. As pessoas não conseguem se ver pessoalmente, essa questão ainda permanece e talvez até tenha se acentuado, todavia isso é amenizado até certo ponto com o acesso às redes sociais, às comunicações via internet, desde “zap”, telegram, facebook etc. Não por acaso as redes sociais tiveram grande aceitação na sociedade brasileira, acreditamos que um dos motivos para esse fato esteja no aspecto de estarmos em uma sociedade relacional, na qual faz todo o sentido estar em redes de aliança e demonstrá-las, sendo as redes sociais um excelente palco para esse tipo de exposição tão brasileira. Segundo pesquisa do Statista (TECMUNDO, 2019) o Brasil é o terceiro país do mundo que mais utiliza o facebook. Vejamos um pequeno trecho de “Sinal Fechado”:

Me perdoe a pressa
É a alma dos nossos negócios
Oh! Não tem de quê
Eu também só ando a cem
Quando é que você telefona?
Precisamos nos ver por aí
Pra semana, prometo talvez nos vejamos
Quem sabe ?
Quanto tempo... pois é... (pois é... quanto tempo...)

Consideramos “Estação Derradeira” uma espécie de hino nacional dada a maestria com a qual Chico Buarque a apresenta a essa nação mangueirense,

sem sombra de dúvida é uma canção que dialoga com “Carioca”, por exemplo, que reflete e atua sob esse mesmo contexto e que nos lembra o célebre poema de Drummond, “Hino Nacional”

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação
À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada
São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai
Rio do lado sem beira
Cidadãos
Inteiraente loucos
Com carradas de razão
À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada
São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai ai

Nestas ribanceiras está o Brasil, por inteiro, no mais profundo de si. Um Brasil que é muito próximo do Brasil que Euclides da Cunha viu em Canudos, um Brasil ainda que diferente, mas aparentado daquele Brasil. Como se fosse uma espécie de linha de continuidade. Um Brasil que não entendeu o que lhe atropelou na guerra do final do século XIX, e que continua não compreendendo o que lhe vem atropelando na guerra cotidiana no início do século XXI. Certamente, os morros e os sambas são um microcosmo muito fidedigno do Brasil.

Eis o “Hino Nacional” (DRUMMOND, 2013, p. 25-26) para ser lido em conjunto com “Estação Derradeira”:

Precisamos descobrir o Brasil!³²¹
Escondido atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonetes dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas.

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos dancings e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? *A terra das sublimes paixões...*
os Amazonas inenarráveis... *os incríveis João-Pessoas...*

Precisamos adorar o Brasil.
*Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...*
se bem que seja difícil compreender o que querem esses
homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus
sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

Esse é um dos poemas mais terríveis e contundentes de Drummond, para culminar numa dura afirmação e surpreendente pergunta (coisa de gênio)

³²¹ Esse primeiro verso lembra a velha canção “Querellas do Brasil”, de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, que foi gravada por Elis Regina em 1978, no álbum *Transversal do Tempo*. A canção é uma referência a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Seguem nos links, ambas as canções:
[https://www.youtube.com/watch?v=j8r2sytkS-;](https://www.youtube.com/watch?v=j8r2sytkS-)
<https://www.youtube.com/watch?v=nOQcTNH8Cq8>

“Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”. Diz o eu-poético que é preciso que nós descubramos o Brasil, que o país está dormindo, certamente em uma referência também ao país deitado em berço esplêndido conforme está no Hino Nacional brasileiro. Ele continua o poema para dizer em seguida que é preciso colonizar o Brasil importando mulheres de muitos outros países. É como se o eu-lírico estivesse passando a história do país em revista, de maneira bastante livre. Defende também que é preciso educar o Brasil, trazendo conhecimento de fora, das terras civilizadas. Vale salientar que essa poesia é de 1934, do livro *Brejo das almas*, ano em que seria o último de Drummond em Minas Gerais antes de ele ir para o Rio de Janeiro. É de um tempo em que começam a ser inauguradas as primeiras universidades brasileiras e iniciadas uma série de reformas em busca da modernização do Brasil, logo no começo da recuperação do país depois do *crash* da bolsa de Nova Iorque. É uma época de grandes mudanças, novo governo após o golpe de 1930, nova constituição de 1934, enfim, é um momento bastante efervescente da vida brasileira.

Chama a nossa atenção que o eu-lírico mencione a abertura de dancings e o ato de subvencionar as elites, ele compreende que é preciso educar as pessoas, comprar livros, entre outras coisas, seria preciso louvar o Brasil, esse país de grandes revoluções. Mas, o curioso dessa narrativa pela qual o poema passa, é como é possível ter de colonizar o país, trazer mulheres, civilizá-lo, etc e ao mesmo tempo elogiar sua grandeza e suas revoluções gigantes; não é possível ser uma coisa e seu contrário. ao menos o eu-poético confessa que os erros do Brasil são tão grandes quanto seus acertos, e nisso ele, o eu-lírico, acerta plenamente. A ironia quando menciona os incríveis João-Pessoas (e sua história cordialíssima).

Segundo o eu-poético, no coração não caberia tanto oceano e tanta solidão, dados os tantos compromissos que já tinha. Então, ele faz uma pergunta fundamental, por qual motivo se ajuntaram as pessoas desse país, qual a sua busca?

E talvez o Brasil não exista mesmo, porque não o fizemos, não o construímos³²², não conseguimos elevá-lo, então o Brasil não nos quer, não

³²² Sobre a construção de um país, sob a temática da cordialidade e do coração, nos lembramos do depoimento do Nobel da Paz e ex-primeiro ministro do Timor-Leste, José Ramos-Horta, no documentário sobre Sérgio Vieira de Melo, *Sergio Vieira de Mello – O legado de um herói*

somos dignos dele. E o Brasil talvez não exista porque não existem brasileiros. E talvez se esquecêssemos aquele Brasil do sonho, do imaginário e passássemos a realizar o Brasil que precisaria existir para que fossemos brasileiros então o Brasil passaria a existir, porque passaríamos a ser brasileiros.

Assim como em “O que será”³²³, em suas duas versões (“À flor da terra” e “À flor da pele”), ambas as canções estão tratando justamente desse ser brasileiro atravessado pelos sentidos, que, de alguma forma, é dominado pelas paixões, pelo coração. Em “Flor da Terra”, é como se houvesse algo que pairasse no lugar, em todos os lugares, na natureza, nos mercados, nos poetas, nos bandidos. Já “À Flor da Pele” está em si, naquele que carrega a mensagem de uma perspectiva, tanto em uma, quanto na outra canção, de um universo maior ou íntimo, atravessado pela paixão, pelo tesão, pelo desejo. E mais do que perguntar o que será, cabe ler constatando o que é, ou ao menos, o que nos parece ser. Apenas como efeito de contraste, a canção não se chama “O que será – à flor da mente” ou “à flor da razão”.

Nunca será demais lembrar da canção de João Bosco e Aldir Blanc “O Mestre-Sala dos Mares”³²⁴ que também traz um herói pouco lembrado do Brasil, que tem uma atitude fantástica diante do arbítrio e se torna personagem importante da história. Ele foi lindamente lembrado por essa canção que, em certa medida, faz justiça a uma pessoa fantástica que está dizendo algo muito importante. Esse marinheiro tinha um nome bem “cordial”, João Cândido, e foi traído em tenebrosas negociações com os políticos de sua época quando da Revolta da Chibata, sobretudo, pelo Senador Pinheiro-Machado (CALDEIRA, 2015). O episódio da Revolta da Chibata demonstra de maneira muito contundente, como se dá a cordialidade entre os brasileiros sob a ótica lançada por Sérgio Buarque. Os revoltosos poderiam ter explodido a cidade do Rio de

brasileiro (ZAVARIZE, 2018); dizia Ramos-Horta, que o Timor-Leste precisava “de um representante especial do Secretário-Geral da ONU que não fosse um burocrata, precisamos de alguém que fale português e tenha um coração, porque não era um mandato normal, era um mandato para construir um Estado, era a gestão de um país que não existia. Ajudar a criar esse país para depois declarar a independência, dois anos depois, e seguir”.

³²³ Segue nos links “O que será” (“À flor da pele” e “À flor da terra”):
<https://www.youtube.com/watch?v=GPTOAYt8BU>;
<https://www.youtube.com/watch?v=zXJciCo86kU>

³²⁴ “O mestre-sala dos mares” na voz de Elis Regina, também na voz de Chico Buarque e João Bosco:
<https://www.youtube.com/watch?v=7--djtYGqKw>;
https://www.youtube.com/watch?v=Qga3mBv_Fz0

Janeiro, porque a revolta aconteceu em virtude das condições extremamente precárias a que eram submetidos os marinheiros, principalmente os negros. Dada a relevância do fato, vale a lembrança nesse contexto da canção de João Bosco e Aldir Blanc, que vem nos trazer a referência a esse período da maior importância para/entre nós outros.

Há muito tempo nas águas da Guanabara
O dragão no mar reapareceu
Na figura de um bravo feiticeiro
A quem a história não esqueceu
Conhecido como navegante negro
Tinha a dignidade de um mestre-sala
E ao acenar pelo mar na alegria das regatas
Foi saudado no porto pelas mocinhas francesas
Jovens polacas e por batalhões de mulatas
Rubras cascatas jorravam das costas dos santos entre cantos
e chibatas
Inundando o coração do pessoal do porão
Que a exemplo do feiticeiro gritava então
Glória aos piratas, às mulatas, às sereias
Glória à farofa, à cachaça, às baleias
Glórias a todas as lutas inglórias
Que através da nossa história
Não esquecemos jamais
Salve o navegante negro
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais

É importante a visão que João Bosco tem, sobretudo, no que toca aos monumentos, quanto ao fato de que eles estão onde os queremos ver, numa intencionalidade. Quem ouve essa canção jamais olhará as pedras do cais do Rio de Janeiro da mesma forma, afinal lá está o monumento a João Cândido pela glória de suas lutas inglórias. Nessa canção tão importante está a presença do coração em referência ao andar de baixo, ao porão. Vale imaginar esses negros marinheiros, que dominavam um navio com a capacidade para destruir o Rio de Janeiro, em paralelo com o episódio descrito por Castro Alves³²⁵ em “O Navio Negreiro”³²⁶. Os momentos intermediários da história são extremamente diversos, ainda que os finais sejam muito parecidos em termos de dor, morte e torturas.

³²⁵ Vale conferir o filme, Castro Alves – Retrato falado do poeta, do diretor Sérgio Tandler (1998) sobre Castro Alves: <https://www.youtube.com/watch?v=PIP28HbGu60&t=2s>

³²⁶ Segue no link, o poema “Navio negreiro”, declamado por Paulo Autran: <https://www.youtube.com/watch?v=zCRCnIUyHms>

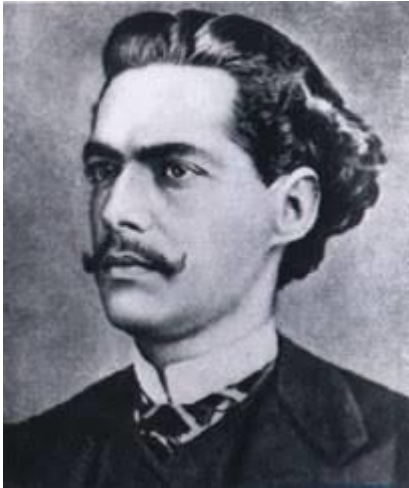
As prisões da cidade, civis e militares, ficaram abarrotadas de marinheiros, tanto com os revoltados de novembro como os de dezembro. Foi decretado o estado de sítio, fechando-se o Congresso e suspendendo direitos. Durante um mês o governo teve toda a liberdade de perseguir, extraditar e deportar qualquer um. Na noite de Natal, o paquete Satélite transformou-se num tipo de navio negreiro: mais de cem marinheiros, e mais aproximadamente cento e cinquenta detentos e detentas da Casa de Detenção, foram postos no navio em direção ao Acre para serem oferecidos e oferecidas como mão de obra nos seringais e na construção da Ferrovia Madeira-Mamoré. Alguns marinheiros foram fuzilados a bordo por suspeita de tramarem um levante a bordo. João Cândido e mais dezessete marinheiros foram amontoados numa estreita cela da Ilha das Cobras, por onde a luz e o ar tinham dificuldade de penetrar. Naquela noite, o comandante do Batalhão Naval levou consigo a chave da cela, enquanto soldados jogavam cal diluída por baixo do portão a fim de desinfetar o lugar. Quando a água evaporou, a cal transformou-se novamente em pó, penetrando as narinas dos marinheiros, que gritavam para que a porta fosse aberta. Aos poucos, segundo João Cândido, os gritos foram sendo silenciados, e dezesseis deles morreram asfixiados. Covardemente, o médico registrou “insolação” como causa mortis. Sobraram somente o líder da revolta e mais um marinheiro. João Cândido ainda permaneceu preso por dois anos, incomunicável, tomando-o grave depressão. Foi internado no hospital psiquiátrico, por ouvir os gritos dos seus falecidos colegas e ter visões. Retornou ao presídio até ser liberto e desligado da Marinha, com o auxílio de Evaristo de Moraes, que o defendeu do processo gerado contra o almirante negro (NASCIMENTO, 2010, p. 26).

A Revolta da Chibata³²⁷ foi um evento que demonstrou a brutalidade de uma sociedade, a escravidão que perdurou até muito perto do final do século XIX e, as crianças pobres que só puderam ter vagas asseguradas em escolas do ensino básico no final do século XX. Ainda há chibatas simbólicas no país que precisam ser superadas.

Figura 244: Castro Alves

³²⁷ Para ver dois programas de TV, *De lá pra cá*, da TVBrasil, e TVE RS Nação, com entrevista de João Cândido em depoimento que ele deu ao Museu da Imagem e do Som, sobre A Revolta da Chibata, seguem os links: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-OeWUGk0Gg>; <https://www.youtube.com/watch?v=y3lfc9B0mE>

Segue também o filme *O papel e o mar* (2010), sobre um encontro imaginário entre João Cândido e Carolina Maria de Jesus: <https://www.youtube.com/watch?v=73cWnlOfZXM>



Fonte: <https://images.app.goo.gl/xBmSoSrLv7JKoprq5>

Poderíamos citar muitas outras canções do repertório buarqueano, quase todas elas seriam suficientemente cordiais, ou marcadas pela presença do coração. Citaremos ainda que resumidamente mais algumas delas pela marca e originalidade: “O que será”, “Não sonho mais”, “A Rosa”, “De todas as maneiras”, “A Bela e a Fera”, “Pelos Tabelas”, “A Volta do Malandro”, “Lola”, “Ludo Real”, “O Velho Francisco”, “Baticum”, “Futuros Amantes³²⁸” (já citada), “Sem fantasia”, “O que será” (tanto na versão “À flor da pele” quanto na versão “À flor da terra”). Todas essas canções são de profundo alcance. Em “Carioca”, que é a canção do pregão e o apocalipse; “Iracema voou”, “Porque era ela, porque era eu”³²⁹.

³²⁸ Veja-se a questão do amor tratada em “Futuros Amantes” de maneira tão surpreendente e fundamental, por ser um tema tão central e incontornável na vida e muitas vezes tão mal encaminhado que somente o entregando ao futuro de outras gerações com a esperança de que algo de insondável fique para futuros amantes e escafandristas.

³²⁹ Seguem links para todas essas canções citadas no parágrafo:
<https://www.youtube.com/watch?v=6vAoVV4ew3Q;>
<https://www.youtube.com/watch?v=pPHewA-ZSas;> https://www.youtube.com/watch?v=TY-v_IFSACE;
https://www.youtube.com/watch?v=iL1bhp2d_Po; <https://www.youtube.com/watch?v=qFx--6XeCaQ;>
<https://www.youtube.com/watch?v=-9Jcd2qNNRC;>
<https://www.youtube.com/watch?v=pYsc1EN4vZw;>
<https://www.youtube.com/watch?v=44knp9aeHmo;> <https://www.youtube.com/watch?v=yiPN1NANULE;>
<https://www.youtube.com/watch?v=iK8fNQwJlag;>
<https://www.youtube.com/watch?v=iZAsU-d3lKs;>
<https://www.youtube.com/watch?v=bSSJ2ZDjpi0;>
<https://www.youtube.com/watch?v=BtGpXx0SH0Y;>
<https://www.youtube.com/watch?v=XFj4K6l7rkw;>
<https://www.youtube.com/watch?v=etlDQplk5a0;> <https://www.youtube.com/watch?v=1Ra9-9rotqk;>
<https://www.youtube.com/watch?v=3aiiSFUywu;>
<https://www.youtube.com/watch?v=RBGcYHh78PQ;> <https://www.youtube.com/watch?v=DCH-ili7kqA;>
<https://www.youtube.com/watch?v=t0Mq9482G3s;>
https://www.youtube.com/watch?v=rI_ofoH3gFQ;
<https://www.youtube.com/watch?v=AqrpGN96OCo;>
<https://www.youtube.com/watch?v=iolCyTnVcoA>

Poderíamos começar por “O que será” (nas duas versões), não as analisaremos ponto a ponto, mas apontaremos aspectos que nos chamam a atenção nessas canções, mesmo com relação ao seu tempo ou mesmo ao próprio contexto do país. Vemos “O que será” como uma canção que antecipa “O quereres”³³⁰, de Caetano Veloso, na medida em que ambas são canções que tratam do desejo. Se em “O que será” Chico Buarque leva no mais profundo de si, e se pergunta em sua inquietude, a investigação de si em uma perspectiva do próprio tesão, não por acaso que as duas versões de “O que será” possuem como espécies de subtítulos “À flor da pele” e “À flor da terra”, ambas expressões que estão expressamente ligadas ao aspecto emocional, da superfície do entendimento maior, afinal, como diria Paul Valéry *apud* Maria Cristina Franco Ferraz (2014), “o que há de mais profundo no homem é a pele”, e sem esquecer que em paralelo a terra é a pele do mundo, passagem para a raiz.

Em “Não sonho mais”, Chico Buarque se referiria ao onírico para tocar a realidade, expondo aspectos brutais dos regimes de força. Em “A Rosa”, canção que seria gravada por Djavan no belo disco *Alumbramento*, disco esse que teria em seu bojo a canção “Alumbramento que era uma parceria entre Chico Buarque e Djavan. “A Rosa” traz em sua letra as considerações do eu-lírico com Rosa, uma personagem contraditória, que possui vários defeitos e qualidades elencadas ao longo da canção, esse aspecto de uma certa contradição pode ser verificado ao longo da canção.

Há uma canção de Chico Buarque pela qual temos profundo apreço, e que se coloca nesse diálogo a partir da própria tradição poética brasileira e de sua própria obra, estamos falando da música “Lola”:

Sabia
Gosto de você chegar assim
Arrancando páginas dentro de mim
Desde o primeiro dia

Sabia
Me apagando filmes geniais
Rebobinando o século
Meus velhos carnavais
Minha melancolia

³³⁰ Enquanto “O que será” foi lançada em 1976, “O quereres” foi lançada em 1984 no álbum *Velô*.

Sabia
Que você ia trazer seus instrumentos
E invadir minha cabeça
Onde um dia tocava uma orquestra
Pra companhia dançar

Sabia
Que ia acontecer você, um dia
E claro que já não me valeria nada
Tudo o que eu sabia
Um dia

“Lola” ao nosso sentir já se revela antológica de saída por brincar com a palavra “Sabia”, que ao mesmo tempo em que lembra Sabiá, o célebre pássaro da canção do exílio, remete também à afirmação ou à pergunta: sabia (?). Conforme a linguagem cotidiana no Brasil, duas pessoas conversam e uma diz à outra: - Sabia que aconteceu tal coisa. É uma forma de dizer que tanto pode se referir a si ou ao outro, (eu) sabia ou (você) sabia. Em todas as estrofes, o eu-poético começa com a forma verbal “sabia”, para em cada segundo verso de cada estrofe se referir à outra pessoa que é o motor dos seus acontecimentos emocionais, que vão desde a invasão da sua cabeça, até à obsolescência do seu conhecimento. E neste sentido o ineditismo da aparição dessa pessoa é comovente, no sentido de quem move junto, de quem move com o outro, um arrebatamento que lhe muda o século, os registros de sua memória, os seus velhos carnavais, e até mesmo seu estado de espírito melancólico e mesmo páginas que foram escritas em sua própria história de vida.

Outra canção emblemática é “A volta do malandro” por ser um personagem bastante característico do imaginário brasileiro, da literatura ao samba, uma figura que atua nas brechas, no âmago da cordialidade, nas zonas gris da sociedade brasileira. Em “A volta do malandro”, Chico Buarque retoma essa temática de modo a demonstrar um retorno do malandro entre várias figuras da contraditória realidade do Brasil, conforme podemos ver em versos como “entre deusas e bofetões / entre dados e coronéis / entre parangolés e patrões / o malandro anda assim de viés”. A letra da canção acentua esses elementos tão distantes e tão próximos na realidade brasileira, conforme podemos ver no carnaval quando as pessoas mais simples se vestem de realezas, como DaMatta (1997) acentua em sua obra. Interessante notar que o malandro anda de viés, de acordo com o eu-lírico da canção, sendo que a praça será tornada salão, se

pensarmos a praça como espaço público podemos ver como essa imagem se aproxima da ideia de DaMatta da tensão casa e rua. Assim como vital perceber que o malandro não é o líder da ralé, com essa palavra, ele é o barão da ralé, ou seja, ele não é o barão da plebe, o eu lírico escolheu duas palavras de maior contraste, barão e ralé. A escolha desses termos acentua ainda mais a caracterização da proximidade dos contrastes de uma sociedade cordial.

A obra de Chico Buarque é bastante multifacetada, com a presença dos muitos temas, conforme podemos ver no conjunto de dvds³³¹ que percorrem sua obra, dirigidos por Roberto de Oliveira, e que vão de temas como o romance até chegar ao futebol, passando pela política, pela amizade, pelas palavras. Todavia, se fôssemos destacar um tema capital, se sombra de dúvida seria o tema amoroso, o tema do coração, conforme podemos ver na clássica “Atrás da porta”³³², uma canção absolutamente cordial, basta que vejamos esses versos: “Dei pra maldizer o nosso lar / pra sujar teu nome / te humilhar / e me vingar a qualquer preço / te adorando pelo avesso / pra mostrar que ainda sou tua / só pra provar que ainda sou tua”. Adorar pelo avesso é de fato uma solução poética muito bela para externar um processo de amor que vira ódio, esse ódio fundamental de quem ama e vê o fim do seu relacionamento, um ódio como prova de entrega, do amor como um “barco sem saída”³³³.

³³¹ No canal da RWR no You Tube há vários vídeos com partes desses dvds, assim como os dvds podem ser, em grande parte, vistos no amazona prime vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=25PIXWefBqM>

³³² “Atrás da porta” na voz de Elis Regina, no programa MPB Especial e no dvd *Grandes Nomes*: <https://www.youtube.com/watch?v=02VJ-Y1IXzI>

“Atrás da porta” na voz do próprio Chico Buarque junto com Caetano Veloso, também o depoimento de Chico Buarque sobre como foi feita a canção: [https://www.youtube.com/watch?v=ZzCFNF_MnW4](https://www.youtube.com/watch?v=ZzCFNF_MnW4;); <https://www.youtube.com/watch?v=v7gUX61ff94>

³³³ Na bela imagem de Antonio Risério no poema “Para o mar 3”:

Águas marinhas
sobem acima
do nível do mar.

Sambaquis submersos
na memória
das marés.

Barco sem saída
e eu aqui
nesse convés.

Poderíamos nos utilizar de outra canção primorosa, como exemplo da poética buarqueana em sua contradição sentimental, estamos falando de “Sem fantasia”³³⁴, música lançada no álbum Chico Buarque de Holanda vol. 3, de 1968.

Vem, meu menino vadio
Vem, sem mentir pra você
Vem, mas vem sem fantasia
Que da noite pro dia
Você não vai crescer
Vem, por favor não evites
Meu amor, meus convites
Minha dor, meus apelos
Vou te envolver nos cabelos
Vem perder-te em meus braços
Pelo amor de Deus
Vem que eu te quero fraco
Vem que eu te quero tolo
Vem que eu te quero todo meu

Ah, eu quero te dizer
Que o instante de te ver
Custou tanto penar
Não vou me arrepender
Só vim te convencer
Que eu vim pra não morrer
De tanto te esperar
Eu quero te contar
Das chuvas que apanhei
Das noites que vareei
No escuro a te buscar
Eu quero te mostrar
As marcas que ganhei
Nas lutas contra o rei
Nas discussões com Deus
E agora que cheguei
Eu quero a recompensa
Eu quero a prenda imensa
Dos carinhos teus

“Sem fantasia”³³⁵ é uma canção que se bem olharmos por outro ângulo é a total fantasia, a plena imaginação e novamente as referências a elementos da nobreza ou etéreos. Basta ver quando o eu-poético diz para que seu “menino” venha sem fantasia, mas como pode o mundo da tenra infância viver sem fantasia, sobretudo em temática sentimental. Mesmo os adultos não conseguem viver sem fantasia, quanto mais o chamado mundo não maduro. Então, nos

³³⁴ “Sem fantasia” é sem sombra de dúvidas uma das melhores canções de Chico Buarque, assombra o quão jovem ele era quando a compôs.

³³⁵ A gravação de Oswaldo Montenegro e Tania Maya para “Sem fantasia”, ao nosso ver é insuperável: <https://www.youtube.com/watch?v=XFj4K6l7rkw>

parece que esse chamamento se dá fantasiosamente já no primeiro verso ao dizer “Vem meu menino vadio / vem sem mentir pra você / vem, mas vem sem fantasia / que da noite pro dia / você não vai crescer”. Essa canção em verdade é um diálogo entre duas pessoas que se amam, mas que possuem obstáculos a serem transpostos para ficarem juntos. Quando cantada em dueto a canção cresce avassaladoramente, pela dramaticidade da letra. Ainda na questão de ser sem fantasia, podemos ver que o próprio chamamento para que o amado venha porque sua amada o quer fraco, o quer tolo para que ele seja todo seu é contrastante com o relato dele de que lutou pelas noites, lutou contra o rei, discutiu com Deus, isto é a sua fala espelha mais força do que fraqueza ou tolice; diante de tamanhos feitos por ele realizados, o mesmo se julga suficientemente merecedor da prenda dos carinhos de sua amada. É um diálogo afetivo que percorre caminhos e impressões desencontradas, porém que desaguam no mesmo desejo do encontro.

Conforme já dissemos, “Porque era ela, porque era eu”³³⁶ é uma dessas canções que tratam magnificamente bem acerca do amor e da amizade, a ideia dela é absolutamente genial e quase sem paralelo na música brasileira. Poucas vezes se viu uma paráfrase tão bem realizada e dotada de tamanha originalidade ao mesmo tempo. Utilizar-se da ideia de Montaigne, para explicar sua amizade com La Boétie, com o escopo de esculpir uma canção de amor eivada de singeleza e síntese na fórmula absolutamente feliz de dizer “Porque era ela, porque era eu”, e nada pode dizer melhor que essa frase, outras tantas frases podem dizer mais, mas tudo quanto se disser será aquém. “Porque era ela, porque era eu” é das canções que mais apreciamos na obra de Chico Buarque, ela é da lavra do Chico Buarque mais velho, já nos anos 2000, portanto fora do período do auge de sua criatividade musical, mas ainda suficientemente capaz de criar pérolas como essa canção. Porque ele vai ao âmago da questão, o outro. E aqui há um dos aspectos mais fundamentais da percepção sobre a

³³⁶ “Porque era ela, porque era eu” fez parte da trilha sonora do filme *A máquina*, o filme foi dirigido por João Falcão. Aqui Chico Buarque explica a ideia de “Porque era ela, porque era eu” e também a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=JEsCzTinac>; <https://www.youtube.com/watch?v=EF8QorAhaWc>

No link a seguir, depoimento de Silvano Santiago e M. Lindon sobre a frase de Montaigne “Porque era ele, porque era eu”: <https://www.youtube.com/watch?v=UnQ6R6sEihE>

No link a seguir Leandro Karnal comenta sobre Etienne La Boétie e cita a frase de Montaigne: [https://www.youtube.com/watch?v=eLVC8UY9HKw](https://www.youtube.com/watch?v=eLVC8UY9HKw;); <https://www.youtube.com/watch?v=AA8rgi9wxNQ>

cordialidade, que é sobretudo uma relação humana, mais radicalizada, no sentido de ser mais relacional. Então a fórmula “porque era ela, porque era eu” é perfeita, sobretudo quando apresentada em perspectiva amorosa. O eu-lírico ou o poeta poderia mesmo dizer “porque éramos nós”, mas o termo, nós, aqui seria ainda um tanto impessoal; ao explicitar o eu e o ela, o eu-poético frisa essa dualidade, esse um e outro. A canção é uma tentativa de explicação que expõe mais o sentimento do a racionalidade em si. Se vale o neologismo é uma “sentimentação”, mais do que uma explicação, cordial, portanto como vemos no verso que abre a canção “Eu não sabia explicar nós dois” ou mesmo esse outro verso “Ríamos, chorávamos sem razão”.

Acreditamos que muitas outras canções de Chico Buarque poderiam ser utilizadas como exemplo da temática da cordialidade, mas nossa intenção em trata-las é tanto mais exemplificativo, não é nossa intenção a exaustividade da análise das canções de Chico Buarque, portanto, acreditamos que as canções que expusemos e sobre as quais elaboramos considerações sejam substancialmente capazes de dar conta da temática.

3.9.2 Cordialidade, tradição e modernidade. Compositores “posteriores” a Chico Buarque.

Iniciamos esse subcapítulo apenas esclarecendo que o termo “posteriores” a Chico Buarque está colocado no sentido de serem esses compositores bem mais jovens, da geração que atua no final dos anos 2000 e década de 10 deste século, tais como Cícero, Rubel, Bruno Batista. Neste subcapítulo mencionamos os Racionais MC’s dada a sua força e sua ligação com a música contemporânea, sendo o principal grupo de rap do país, e aquele que influenciou praticamente todos os rappers do país.

Figura 245: Cícero



Fonte: <https://images.app.goo.gl/uAnpMmrzykKaYKfM7>

Figura 246: Rubel



Fonte: <https://images.app.goo.gl/nbwEHG3cdhX4GuC76>

Figura 247: Bruno Batista



Fonte: <https://images.app.goo.gl/9uvDLibzfwEiqYdM6>

Nos casos de Bruno Batista e Cícero, comparamos suas canções com canções de temática semelhante da lavra de Chico Buarque, sendo que todas as canções possuem uma temática próxima da cordialidade, em nosso modo de ver.

3.9.2.1 Bruno Batista e a canção “Rosa-dos-Ventos”

Há uma multiplicidade imensa de cantores e compositores que poderiam ser citados como exemplos de pessoas que possuem uma obra que poderia dialogar perfeitamente com o homem cordial e com os andamentos históricos da música brasileira, em particular com a obra de Chico Buarque, autor que escolhemos como mais importante para o diálogo entre a cordialidade e a canção brasileira.

“Rosa-dos-Ventos”³³⁷ é das canções mais belas que jamais ouvimos, tanto a “Rosa-dos-Ventos” de Chico Buarque, quanto a de Bruno Batista, a deste último na interpretação vigorosa e ensandecida de Dandara. Sim, salientamos nela a interpretação de Dandara, de tão extrema e inefável, que se apropria da canção com doses de autoralidade; essa interpretação que marca tão profundamente. A “Rosa dos Ventos” de interpretação de Dandara e Bruno Batista está no mesmo patamar, senão ainda mais elevada, que a “Rosa dos Ventos” de Chico Buarque e as interpretações de Bethânia, também incríveis.

Sobre ondas velhas
Vou sem vela e sem chegar
Não sou eu quem me navega
E nem me navega o mar
Reconheço esta cidade
E suas capas de revistas
Deusas de eletricidade
Albergados, skatistas
Sob essa ponte
Bebi ponche em concha rasa
Morei logo ali defronte
Sei que o amor não teve casa
Nessa vida sem plateia
Sou a minha própria atriz
Alguém disse na estréia
Eu não ia ser feliz...
Fui Casanova num romance de novela
Beijeí Lisbela, conheci os seus pecados
Perdi Joana e sonhei com o primo dela
Que morreu apaixonado!
Ganhei a espada de um herói de montaria
Ouro e mirra de um mago embriagado

³³⁷ seguem duas versões de “Rosa-dos-ventos”, uma somente com Bruno Batista no álbum *Lá* e a outra gravação com Dandara e o próprio Bruno Batista a acompanhando ao violão: <https://www.youtube.com/watch?v=oNw284ffoHo>; <https://www.youtube.com/watch?v=zAHE7ud4nqo>

Dancei no espaço e contei tanta mentira
Que adormeceste em meus braços...
Vi Condoleezas, Ritas, Joaquinas
Praias vermelhas, azuis e grenás
Uma trapezista montenegrina
Casar com o Marquês de Carabás
Vi Jim Carrey deixar Clementina
Numa cena de "Eternal Sunshine"
(Se eu dissesse que estive no teu coração
Will you be mine?)
Hoje sou as sandálias do tempo
As medalhas de algum general
O perfume da Rosa dos Ventos
Uma esfinge de água e sal
Sou a carta à espera do jogo
E o tesouro que não espera o mar
Sou a vela que brinda com o fogo
Sou a dor e o esporro em quem se queimar!
A saliva, a cilada, o suspeito
Os morangos no pátio real
Se a saudade te arranha o peito
Sou feito de outro material
Nenhum corte me revela o corpo
Nem um sopro me faz confessar
O desejo é meu último porto
E hoje eu vejo, hoje eu mato, hoje eu morro
Hoje eu volto pra lá...

Figura 248: Dandara



Fonte: <https://images.app.goo.gl/xN13yTRdkU5h7Ed28>

Poucas vezes vimos canção tão singular quanto essa “Rosa dos Ventos”. É uma música que retoma a tradição no diálogo com Paulinho da Viola³³⁸(1996) em "Não sou eu quem me navega/ quem me navega é o mar", da clássica “Timoneiro”, do célebre disco *Bebadosamba* que, se por um lado foge à tradição também por não ter refrão, por outro lado, construiu-se em um caleidoscópio de

³³⁸ Segue no link para a música “Timoneiro”, do disco de Paulinho da Viola, *Bebadosamba*: <https://www.youtube.com/watch?v=7DXfO39necU>

rimas internas, brancas..., imagens tão diversas e, ao mesmo tempo, inusitadas. A delicadeza intensa está conjugada com uma fúria, rudeza e suavidade; um incessante crescente por toda a canção. A abertura, com a imagem das "ondas velhas", é inusitadamente bela, pela inesperada (longev)idade das ondas; pelos elementos comuns e incomuns da cultura, a saber, Joana, Lisbela, Casanova, novela, espada, herói, ouro, mentira. Os nomes mais (im)prováveis revelados nas Joaquinas, Condoleezas, Ritas, Clementinas. O desejo como porto extremo e derradeiro, onde jaz a totalidade, onde transitam vida e morte, de si e do outro, (para) onde se vai porque é onde já se esteve, um lugar soberano. Existe a ideia de desvendar o futuro da felicidade, perdas e ganhos, a soma e o resto, sonhos, danças, espaço, e a imagem das imagens em seu equilíbrio distante: a trapezista montenegrina. A sequência de "Sandálias do tempo, as medalhas de algum general, o perfume da Rosa-dos-Ventos" é simplesmente insondável...para logo mais à frente encantar ao dizer: "Uma esfinge de água e sal/ Sou a carta à espera do jogo/ E o tesouro que não espera o mar/ Sou a vela que brinda com o fogo/ Sou a dor e o esporro em quem se queimar!" A alma exposta no momento em que Dandara entoava esses versos é algo que jamais havíamos visto com tamanha força, com tanta paixão. E isso ainda não seria tudo, e como se fosse possível ainda ser mais os intérpretes avançam com os versos "A saliva, a cilada, o suspeito/Os morangos no pátio real/Se a saudade te arranha o peito", que demonstram a marca da saudade e da presença do coração (e aqui a suavidade instantânea no canto a serviço da suavidade poética dos versos), para enfatizar que é-se de outro material, de uma maneira surpreendentemente incomum para dizer algo superlativo com palavras comuns, simplesmente arrebatador. "Vi Jim Carrey deixar Clementina Numa cena de "Eternal Sunshine"³³⁹ (Se eu dissesse que estive no teu coração Will you be mine?)", como pensar em algo assim?! Esta é uma canção que retoma Chico Buarque até no título, que atravessa temas latino-americanos, cordiais. Antevendo, talvez, o além-do-homem-cordial, a poesia de Bruno Batista indica que o eu-lírico é "feito de outro material".

³³⁹ *Eternal Sunshine* (GONDRY, 2004) filme estrelado por Jim Carrey, segue o trailer no link: https://www.youtube.com/watch?v=tN4RTJhM9nM&has_verified=1

Enquanto a “Rosa dos Ventos” de Bruno Batista é dos anos 10 do século XXI, vejamos a “Rosa-dos-Ventos” ³⁴⁰de Chico Buarque, de 1969, na qual certamente ele está aludindo aos momentos de precariedade institucional e de ausência de democracia no país, por caminhos de elevada tensão, que se conjugam em uma espécie de mito de um amazonas maior que o mar, dando a ideia do reverso completo, de um rio que tomará o oceano. Em várias canções suas, Chico Buarque elaborará aquelas instabilidades estáveis, às quais já nos referimos, e essa canção é um desses momentos:

E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer
E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr
Mas, sob o sono dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão
E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão
Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito dos rios fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar
Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar

Em “Rosa-dos-Ventos” Chico Buarque demonstra grande maturidade em uma canção de 1969. Explorando grandes imagens, notadamente utilizando-se de aspectos da natureza que cerca o eu lírico. Logo nos primeiros versos a questão

³⁴⁰ “Rosa-dos-Ventos” na voz de Maria Bethânia:
<https://www.youtube.com/watch?v=XxEoCICLWrQ>

sentimental está colocada, “E do amor gritou-se o escândalo / do medo criou-se o trágico / no rosto pintou-se o pálido” que nessa primeira parte da canção são sintomas de tristeza, de impotência diante do que cerca e obstaculiza o eu-lírico impedindo sua plenitude. A partir do momento em que as trevas passam, há uma explosão de alegria, confiança e sentimentos de felicidade que não podem ser mais contidos, e um dos dados que impressiona desse novo momento está marcado pela própria localização dos acontecimentos. Quando o eu-lírico menciona uma enchente, não se trata de qualquer enchente, mas de uma enchente amazônica e uma explosão atlântica que conjugados dão uma ideia de acontecimentos tropicais. Acontecimentos tão poderosos que mesmo a prudência dos sábios não se conteve, sobretudo se são sábios tropicais. Em sendo assim, mesmo a natureza e os símbolos reagiram emotivamente à mudança de ambiência. Desde os lagos à rosa-dos-ventos.

Então diante de tantas canções e tantos sentimentos poderíamos nos perguntar o que pode a dicção do coração? A metáfora do coração é poderosa sobretudo neste aspecto de codificar, de sintetizar estados emocionais, de condensar experiências, de significá-las e personalizá-las. A emoção é uma espécie de filtro de pureza, no sentido de que é mais difícil racionalizar o afeto, o riso. Cumprindo salientar que o riso é muito menos racionalizável do que a lágrima, dada a instantaneidade do riso. Basta ver a importância da gargalhada em nossa cultura, sua potência e significado. Em uma sociedade semialfabetizada, vale reiterar, a canção popular é uma das formas mais relevantes de dar voz à dicção do coração.

3.9.2.2 *Cícero e duas de suas canções buarqueanas: “Tempo de pipa” e “Vagalumes cegos”*

Neste subcapítulo especificamente comparamos duas canções de Cícero com duas canções de Chico Buarque. Cícero Rosa Lins, mais conhecido como Cícero, havia gravado seu disco *Canções de apartamento*, com um equipamento que havia comprado nos Estados Unidos, quando foi passar um período naquele país, juntamente com músicos de uma banda da qual ele fazia parte. Nos EUA, a banda adquirira equipamentos para uma possível gravação que pensavam em fazer, todavia, entre a estadia no exterior e o retorno ao Brasil, a banda acabou

se desfazendo. Cícero, então, ficou com todo aquele material de gravação no apartamento em que ele morava e pensava em vender a aparelhagem, na medida em que não havia mais banda e motivo para gravar. Deu-se conta, dessa forma, que poderia fazer um disco autoral em sua própria casa, por isso o título do disco *Canções de Apartamento*³⁴¹, de 2011. Em 2012, o disco de Cícero Rosa foi indicado a três categorias do prêmio Multishow. As categorias foram Melhor Versão do ano, com a música “Conversa de Botas Batidas”³⁴²; Música Compartilhada, com o disco *Canções de Apartamento*, um disco que nasce após uma temporada em Nova Iorque ou seja após uma experiência no exterior, e que ele compartilhou gratuitamente na web; e de Artista Revelação. Cícero Rosa Lins venceu o prêmio Multishow nas categorias de Versão do ano e Música Compartilhada. Ele também seria indicado à categoria de Melhor Álbum Independente, com esse mesmo álbum, e também ao prêmio Contigo! MPB FM.

Vale a pena mencionar a obra de Cícero Rosa Lins, jovem cantor e compositor que surgiu em 2012 com um álbum independente, gravado em sua própria casa com equipamento próprio. Esse disco, *Canções de apartamento* ganhou o prêmio MTV de melhor álbum independente. Gostaríamos de discorrer sobre duas canções de Cícero para perceber como ambas dialogam com outras duas canções de Chico Buarque e de certo modo, com o universo da cordialidade:

A Banda

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor

³⁴¹ No link a seguir a *playlist* das 10 canções do disco *Canções de Apartamento*: https://www.youtube.com/watch?v=FX9s_RfEzJE&list=OLAK5uy_nN2ealXZZznefgl-D75CxyL5AJIbc-LCM

³⁴² Segue o clipe que Cícero fez para a música “Conversa de botas batidas”: https://www.youtube.com/watch?v=nH_rSOtx2GA. “Conversa de botas batidas” é uma canção que toca em uma história de amor real, Marcelo Camelo, que é o autor da canção, conta à Revista Zero, do Jornal Zero Hora, que viu uma notícia de jornal e teve a ideia para fazer a música. É uma história de um casal de amantes que estavam em um hotel, e houve um desabamento, chegaram a bater na porta do quarto do casal para avisar do desabamento mas eles não saíram e morreram soterrados, seus corpos foram achados nus e abraçados, era um professor de 71 anos e uma bancária de 47 anos; por isso a canção se chama “Conversa de botas batidas” (BLOGRELICARIO, 2015) (TERRA, 2002). Na versão de Cícero para essa canção, ele tem a brilhante ideia de incorporar o poema “Memória” de Carlos Drummond de Andrade (1951), do livro *Claro Enigma*.

Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas
Parou para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

Tempo de Pipa³⁴³

Quando você vem, ou não?
O que você quer de mim?
Deixo por aí
O que você tem?
De onde você é?
Pode me esquecer
Se você quiser
Ou se deixar chover
Se você vier

Eu vou te acompanhar de fitas
Te ajudo a decorar os dias

³⁴³ Segue o link para o lindo clip de “Tempo de Pipa”:
https://www.youtube.com/watch?v=FX9s_RfEzJE

Te empresto minha neblina
Vamos nos espalhar sem linhas
Ver o mundo girar de cima
No tempo da preguiça

Mas tudo bem
O dia vai raiar
Pra gente se inventar de novo
Mas tudo bem
O dia vai raiar
Pra gente se inventar de novo

O que você é, enfim?
Onde você tem paixão?
Segue por aí
Eu não sou ninguém demais
E você também não é
É só rodopiar
Em busca do que é belo e vulgar

Vamos onde ventar, menina
Foi bom te encontrar lá em cima
Odeio despedidas
Mas tudo bem
O dia vai raiar
Pra gente se inventar de novo
Mas tudo bem
O dia vai raiar
Pra gente se inventar de novo
E o mundo vai nascer de novo

Ao nosso ver, “Tempo de pipa” é uma canção muito próxima da tradição de “A Banda”, apesar dos mais de 50 anos que as separam. De certo modo, são marchas-samba, quase marchas de carnaval, ainda que mais lentas, que discorrem sobre questões da atenção das pessoas, de para onde as pessoas estão orientadas, de qual o ângulo de atenção das pessoas, e, nesse sentido, de sua relação com o tempo, o sentimento que as move, o que as aproxima e as chama sentimentalmente.

Devemos notar que “A Banda” colocou Chico Buarque em um patamar diferenciado de sucesso no início de sua carreira. Essa música fez tamanho sucesso que mereceu elogios de pessoas importantes, das mais notáveis menções à canção está o artigo que Carlos Drummond de Andrade escreveu no jornal acerca dessa música. Drummond em seu tempo era uma dessas consciências nacionais que os países têm. Drummond escreveu esse artigo no jornal Correio da Manhã, em 14 de outubro de 1966, em seu texto o célebre

poeta diria que era importante ver a banda passar cantando coisas de amor. Pelo fato de que todas as pessoas, segundo ele, são necessitadas de amor, porque esse sentimento seria capaz de reumanizar e alegrar as pessoas, como uma porta para a paciência, força, entendimento, estímulo. Para o poeta, ver a banda passar era como uma ordem, uma boa ordem, para mais do que abrir a janela, era para escancará-la, talvez já antevendo a fera de *O Grande Circo Místico*, assim como o velho fraco da canção era preciso subir no terraço para ver as cantigas de amor da banda, sobretudo para não se entregar ao desamor.

Drummond celebrará, em seu artigo, o fato de Chico Buarque, do alto de seus 22 anos, e sua banda bastante brasileira, serem pertencentes à antiga tradição lírica do país; para ele a repercussão d'“A Banda” era o sintoma do quanto o país estava carente de amor. Diante da multiplicidade de pessoas que “A banda” convoca para vê-la Drummond aplaude que tantos sejam chamados para o amor, desde o velho fraco, passando pela mocinha feia, até o faroleiro, etc...porque a música é algo que toca a alma.

“A Banda” é esse chamamento sentimental e ao mesmo tempo estético, como dizem seus versos iniciais “Estava à toa na vida / o meu amor me chamou / pra ver a banda passar / cantando coisas de amor”. Ou seja, os amantes não foram ver simplesmente a banca tocar, foram ver e ouvir a banda tocar coisas de amor. E essas canções de amor tiveram um efeito modificador sobre as pessoas, é o que se pode ver ao longo dos versos da letra da canção. É como se fosse um relato do poder da dicção do amor, a canção. Trata-se de uma canção que não manteve o significado, o peso ao longo dos anos, e um dos motivos é o fato de que as canções posteriores da lavra de Chico Buarque serão tão contundentemente maiores que “A Banda” passou a ter um significado mais residual, ainda que seja uma música importante para o tempo e para o artista. Talvez, “A Banda” esteja para Chico Buarque como “Anna Júlia” está para os Los Hermanos, uma canção importante, mas que fez tanto sucesso e tocou tanto que parece menos importante do que de fato é.

“A Banda” é imediatamente anterior à fase mais engajada do artista, e de certa forma estaria mais à vontade se colocada em um rol de canções de retomada de uma musicalidade menos política, com uma temática mais amena e mais romântica como será o Chico Buarque a partir dos anos 80, muito embora

ele jamais vá perder o seu engajamento, mas terá consciência também de que há vários temas que podem e merecem ser tratados para além da política.

Em “A Banda”, a atenção se volta para a banda que passa não cantando qualquer coisa, uma música qualquer, e sim, cantando coisas de amor, reiteramos; já em Cícero, em “Tempo de pipa”, o sujeito-poético pergunta à pessoa amada onde ela tem paixão; são canções que estão a tratar de atenção, sentimento, esperança.

Dada a facilidade de lidar com os meios digitais atuais, deve-se ver “Tempo de pipa”³⁴⁴ também como um produto audiovisual, portanto recomendamos fortemente que se veja o clip da canção, que foi filmado no Rio de Janeiro no bairro de Santa Tereza em um bondinho que passa por uma ladeira. O inusitado do bonde já é por si um diálogo com o passado, com um outro tempo.

Pode-se perceber que no meio da canção temos a presença do coração no seguinte verso “Te ajudo a decorar os dias”, diga-se de logo, uma imagem muito bonita, que a partir do fato de que decorar é trazer de cor, de coração, seria como dizer que a ajudaria a trazer os dias junto ao coração.

Tempo de pipa é uma canção do vento, na primeira estrofe da canção o eu-poético pergunta à sua interlocutora de onde ela é, quando ela vem, o que ela quer dele, o que ela tem, e ainda assevera que ela pode esquecer-lo como se a sua lembrança não fosse importante, e ao mesmo tempo fosse, caso ela se lembrasse. Por isso dizemos que essa primeira estrofe passa a ideia de uma canção do vento, também por isso “Tempo de pipa”, que talvez seja outro modo de dizer “Tempo de vento”, que de logo nos faz lembrar de “O Tempo e o Vento”, uma espécie de saga sobre a formação do sul do Brasil.

Outro verso que nos chama a atenção em “Tempo de pipa” é o inusitadíssimo “se deixar chover”, que em um primeiro momento víamos como sobre a possibilidade de chover, entretanto analisando de maneira mais cuidadosa verificamos que se trata de chover-se a própria pessoa, sua precipitação, seu cair sobre o eu-lírico em mais uma belíssima imagem que o eu-lírico nos proporciona.

³⁴⁴ O clipe de “Tempo de pipa”: https://www.youtube.com/watch?v=FX9s_RfEzJE

Se você vier”, a vinda dessa pessoa inusitada é como uma chuva dessa pessoa. E enquanto ela chove, o eu-lírico lhe empresta sua neblina para melhor lhe compor a paisagem chuvosa. E finaliza a primeira estrofe assegurando que o dia raiará e que eles vão se inventar de novo. Para abrir a segunda estrofe reiterando a pergunta por quem a pessoa é, essa pergunta é fundamental no contexto brasileiro e no contexto dessa dissertação, porque leva justamente a pergunta que acompanha os intérpretes do Brasil, a saber, o que somos? Em seguida o eu-lírico pergunta onde a pessoa tem paixão, que em uma sociedade cordial é uma pergunta fundamental, não por outro motivo todos os nossos folhetins são histórias de amor.

E com certo desprendimento de si o eu-lírico afirmará que tanto ele quanto à pessoa a quem se dirige não são nada demais, em uma constatação de profunda sabedoria cotidiana. Afirma o eu-lírico que bastaria rodopiar em busca de algo belo e ao mesmo tempo vulgar. Ou seja, ainda que comum, é uma busca da beleza, e a beleza é certamente algo que está acima. Talvez como pipas, ele reitera a busca pelo vento, na última estrofe da canção, seja como convite ou constatação no verso “Vamos onde ventar, menina”. O eu-lírico afirma odiar despedidas, acredita que o dia raiará novamente e que eles poderão se reinventar de novo, mesmo porque o mundo nascerá novamente.

Vejamos a outra canção de Cícero:

Vagalumes cegos³⁴⁵

Nem sei
Dessa gente toda
Dessa pressa tanta
Desses dias cheios
Meios-dias gastos
Elefantes brancos
Vagalumes cegos
Meio emperrados
Entre o meio e o fim
Meio assim
Nem sei
Dessa pressa toda
Dessa gente tanta

³⁴⁵ A canção de Cícero, “Vagalumes cegos”, certamente nos remete às ideias e imagens de Didi-Huberman (2011) em a “Sobrevivência dos vaga-lumes”. Vejamos duas canções de Cícero, com esse mesmo espírito “Vagalumes cegos” e “De passagem” (que é esplêndida): <https://www.youtube.com/watch?v=5AJX53bVBw8> ; https://www.youtube.com/watch?v=nkfh_xeZJGA

Meios-dias feios
Desses dias chatos
Vagalumes brancos
Elefantes cegos
E o céu engarrafado
Fica por aqui
Vem cuidar de mim
Vamos ver um filme, ter dois filhos
Ir ao parque
Discutir Caetano
Planejar bobagens
E morrer de rir
Fica bem aí
Que essa luz comprida
Ficou tão bonita
Em você daqui
Fica bem aí
Que essa luz comprida
Ficou tão bonita
Em você daqui
Ninguém vai dizer
Que foi por amor
Todos vão chamar de derrota
Vamos esconder nosso cobertor
E vamos viver sem escolta

Para nós outros, essas duas canções dialogam em um sentido de rompimento com a realidade mesma, do fazer-se estrela e iluminação ainda que cegamente; estrela que conduz o destino. Os elementos abordados por Cícero em sua canção lembram as questões da vida que são muito próximas da cordialidade, um saber viver, uma vida mais próxima a uma tradição, do que à correria do capitalismo a qualquer preço.

A presença de Caetano Veloso na canção de Cícero é interessante na medida em que aquele que foi um dos principais artífices da modernização da música brasileira passa a ser agora um elemento da tradição, uma referência direta ou indiretamente na obra de artistas mais jovens. É possível ver também a influência dos Los Hermanos na música de Cícero, de maneira clara.

O eu-lírico de “vagalumes cegos” já aporta com um não-saber nos versos iniciais “Nem sei / dessa gente toda / dessa pressa tanta”, atestando a gente tanta com muita pressa em dias cheios e gastos, dias feios e chatos como elefantes brancos ou vagalumes cegos meio emperrados, muitas vezes já pela metade e o final da vida, essa gente toda acaba engarrafando o céu. O eu-lírico propõe sair dessa corrida frenética e assistir um filme, ter filhos, ouvir e discutir Caetano Veloso e mesmo planejar bobagens, e ao invés de viver morrendo, ele propõe

morrer de rir, aproveitar a luz comprida do sol, em uma atitude de se apartar um tanto do mundo cotidiano e viver mais pelo sentimento amoroso fora dos interesses imediatamente materiais, tal como vemos nos versos finais da canção, que finaliza com influência nítida dos Los Hermanos, “Ninguém vai dizer que foi por amor / todos vão chamar de derrota / vamos esconder nosso cobertor / e vamos viver sem escolta”.

Ela Desatinou³⁴⁶

Ela desatinou, viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira, bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando
Ela desatinou, viu morrer alegrias, rasgar fantasias
Os dias sem sol raiando e ela inda está sambando
Ela não vê que toda gente
Já está sofrendo normalmente
Toda a cidade anda esquecida, da falsa vida, da avenida
Onde Ela desatinou, viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira, bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando
Ela desatinou, viu morrer alegrias, rasgar fantasias
Os dias sem sol raiando e ela inda está sambando
Quem não inveja a infeliz, feliz
No seu mundo de cetim, assim
Debochando da dor, do pecado
Do tempo perdido, do jogo acabado

“Ela Desatinou” foi gravada no disco *Chico Buarque de Hollanda volume 3*³⁴⁷, de 1968, é a música que abre o disco. Pode-se fazer até um paralelo entre “Ela Desatinou” e “Retalhos de Cetim”, de Benito di Paula, na medida em que a ultra-dançarina da canção de Chico Buarque é aquela que desfilou para além do carnaval, enquanto a musa da canção de Benito di Paula nem sequer desfilaria.

Viajando no tempo, se “Ela Desatinou” dialoga no futuro próximo (1973) com “Retalhos de Cetim”³⁴⁸, no futuro remoto (2012) dialogará com a belíssima

³⁴⁶ Chico Buarque explica como deve ter se dado a inspiração para compor essa canção, e também sua interpretação da canção junto com Tom Jobim e Daniela Mercury em 1993, extraído do dvd Chico Buarque, uma palavra (OLIVEIRA, 2006): <https://www.youtube.com/watch?v=mfxCySrU1XA>

³⁴⁷ Esse é um disco importante, e porque não dizer antológico, de Chico Buarque porque afirma seu amadurecimento estético sem precedentes, é o disco que lança canções do porte de “Roda Viva”; “Retrato em Branco e Preto”; “Carolina”; “Desencontro”; “Até Pensei”; e a belíssima “Sem Fantasia”.

³⁴⁸ A canção “Retalhos de cetim” é um clássico do samba brasileiro, até hoje é bastante ouvida, seguem duas versões na voz de Benito di Paula e na interpretação de Criollo, respetivamente: <https://www.youtube.com/watch?v=M2oJRbXLOHg>; <https://www.youtube.com/watch?v=Mk4XngicZtY>; <https://www.youtube.com/watch?v=QetDzte2ZH4>

canção de Cícero “Vagalumes cegos”. Ambas as canções são uma espécie de rompimento com a realidade ordinária, com o mundo cotidiano das obrigações, do olhar do outro, da passividade, do comodismo, da pequenez e mansidão. Essas canções apontam, de certo modo, para uma tentativa de romper com caminhos estabelecidos, com “luzes” mais brilhantes; é uma tentativa de luz própria, de brilhar a partir de si, da própria potência, é a tentativa de, a partir do brilho interno abandonar a cegueira, de deixar de ser um vagalume cego ainda que se corra o risco do desatino.

Chico Buarque (OLIVEIRA, 2006) diz em depoimento para o dvd (conforme nota anterior) que “Ela destinou” foi inspirada muito provavelmente em uma notícia de jornal que à época de carnaval uma foliã teria continuado a brincar na rua mesmo tendo o carnaval terminado. Talvez nesse caso ao contrário dos vagalumes cegos da canção de Cícero, essa personagem da canção de Chico Buarque fosse um vagalume que viu demais.

3.9.2.3 Rubel e duas canções entre a proximidade e a distância: “Quando bate aquela saudade”³⁴⁹ e “O Velho e O Mar”³⁵⁰; a aproximação com a música sertaneja/popular em sua interpretação de “Medo Bobo”

Rubel Brisolla, mais conhecido como Rubel, músico de Volta Redonda, interior do estado do Rio de Janeiro, foi estudar cinema na universidade do Texas em Austin nos EUA. Pela internet, Rubel viu o lançamento do disco de Cícero e a repercussão que o disco teve à época. A movimentação de Cícero o influenciou a realizar um bom disco com equipamento para gravar em casa mesmo. A partir do movimento de um contemporâneo conterrâneo que trabalhava no mesmo campo, a música, Rubel passou a acreditar ser possível o empreendimento e se debruçou sobre ele. Com o suporte de alguns amigos em Austin ele gravou em

³⁴⁹ “Quando bate aquela saudade” é a canção mais conhecida de autoria de Rubel, seu clipe oficial é deslumbrante, praticamente um curta-metragem, uma ode ao amor, à música, aos encontros e desencontros desta vida. Nos links a seguir o clipe oficial e a gravação de uma apresentação na Casa Ipanema: https://www.youtube.com/watch?v=tMWpm_GOLaA; https://www.youtube.com/watch?v=zqY_Hmal6iA.

³⁵⁰ “O Velho e O Mar” certamente uma referência à grande novela de Ernest Hemingway (1899-1961), o grande escritor estadunidense. Segue nos links o clipe oficial da canção e também uma apresentação ao vivo na Casa de Ipanema: <https://www.youtube.com/watch?v=YQjehm01HOA>; <https://www.youtube.com/watch?v=EUOJFdiK51w>; <https://www.youtube.com/watch?v=WLR2LCDh2YM>;

casa o disco *Pearl*³⁵¹, de 2013. Desse disco, a canção “Quando bate aquela saudade”³⁵² seria aquela que faria mais sucesso. Estando fora do país para um brasileiro faz completo sentido realizar uma canção sobre a saudade. Vale notar que o disco de Rubel é mais uma obra que nasce de uma experiência no exterior.

Em entrevista à Revista Rolling Stone (2019), Rubel foi bastante esclarecedor do quanto, para o Brasil popular, o Brasil profundo, as canções, às quais ele se ligava, estavam mais numa perspectiva *indie, pop* não alcançava o cotidiano das pessoas das pequenas e médias cidades do interior do país, sobretudo fora do eixo Rio-São Paulo. Essa percepção se deu a partir de uma experiência que ele teve ao visitar a cidade de Mucugê, no interior da Bahia, e perceber ainda que lá ninguém o conhecia e nem estava interessado no tipo de música que ele fazia, certamente ele sentiu a necessidade de falar para aquelas pessoas também, a necessidade de ser popular, de algum modo, como aquele Caetano Veloso de 1967, que apareceu com “Alegria, alegria”³⁵³, mas que logo mais à frente estaria gravando coisas como “Sonhos”³⁵⁴, no disco *Cores e Nomes* de 1982, canção de Peninha, até o ponto culminante, o seu alcance popular, com “Sozinho”³⁵⁵, canção do mesmo Peninha no disco *Prenda Minha*, de 1998. E esse exemplo de Caetano Veloso mostra o quanto são fortes junto ao povo as canções de apelo sentimental.

Nesse movimento de buscar ser popular, Rubel aparece em 2019 cantando um ícone da música sertaneja, a canção “Medo Bobo”³⁵⁶, hit de Maiara e Maraísa³⁵⁷. Para que se tenha ideia do alcance popular dessa canção que,

³⁵¹ No link a seguir o disco de Rubel (2013), *Pearl*: <https://www.youtube.com/watch?v=PksQaoD1W0A>

³⁵² “Quando bate aquela saudade” é uma canção que tem um dos mais belos clipes da música brasileira: https://www.youtube.com/watch?v=tMWpm_GOLaA

³⁵³ “Alegria, alegria” no festival da Record de 1967: <https://www.youtube.com/watch?v=4tzSETbQcJk>

³⁵⁴ “Sonhos”, de Peninha, na voz de Caetano Veloso: <https://www.youtube.com/watch?v=1H7LI5Sv7M4>

Neste link o álbum de Caetano Veloso, *Cores e Nomes* (1982): https://www.youtube.com/watch?v=LqhRhVxrPBY&list=PLsYlqRqA_h7VqrObfJuGOkZu5MYHA_pcd4

³⁵⁵ A música com Caetano Veloso, de maior número de visualizações, com cerca de 24 milhões de acessos no You Tube, é “Você não me ensinou a te esquecer” (de Fernando Mendes) que foi tema do filme *Lisbela e o prisioneiro*, no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=oARKLXlj6zw>

³⁵⁶ Para ouvir a canção “Medo Bobo” de Maiara e Maraísa na voz de Rubel e na voz das mesmas, seguem os links: <https://www.youtube.com/watch?v=5tiY3VZn200> ; https://www.youtube.com/watch?v=JzI_nrTkfIM.

³⁵⁷ Vale notar que em nenhum outro seguimento musical, há tantas e tão aclamadas cantoras e compositoras, quanto na música sertaneja atual. Destaca-se, nesse campo, a jovem e bastante

certamente, é o maior sucesso da dupla, ela alcançou mais de 516 milhões de visualizações desde agosto de 2015, quando foi publicada no canal oficial do You Tube da dupla. Para que se tenha ideia da diferença de impacto do alcance popular, veja-se que o áudio oficial da gravação de Rubel para “Medo Bobo” alcançou apenas 587 mil visualizações em cinco meses desde que a canção está no seu canal oficial, no You Tube³⁵⁸.

Figura 249: Maiara e Maraísa



Fonte: <https://images.app.goo.gl/hZ2e21cej8eWF5BXA>

De Rubel, gostaríamos de citar duas canções de sua autoria, ambas do disco *Pearl* de 2013, gravado nos EUA - “Quando bate aquela saudade” e “O Velho e O Mar” -, por serem canções que estão a tratar de proximidade e distância, notadamente quando levamos em conta que seu autor as compôs quando estava no exterior, e isso tem um valor maior sendo analisado sobre um brasileiro por brasileiros.

Quando bate aquela saudade

É você que tem
Os olhos tão gigantes
E a boca tão gostosa
Eu não vou aguentar
Senta aqui do lado
E tira logo a roupa

prolífica Marília Mendonça, assim como Maiara e Maraísa entre outras, que, além de serem grandes intérpretes, também são grandes compositoras.

³⁵⁸ A música brasileira cantada em português com maior número de acessos é “Ai se eu te pego” com Michel Teló, com mais de 881 milhões de acessos: <https://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw>

Muito embora Nego do Borel tenha tido uma canção sua gravada por Maluma e vertida para o espanhol que, por coincidência se chama “Corazón”, mais de 1 bilhão e 406 milhões de acessos, apesar de “Corazón” ser uma canção originalmente brasileira, ela foi cantada por Maluma em um misto de espanhol com um pouco de português. É possível ver o clip da canção de Nego do Borel e de Maluma nos seguintes links:

E esquece o que não importa
Nem vamos conversar
Olha bem, mulher
Eu vou te ser sincero
Quero te ver de branco
Quero te ver no altar
Não tem medo, não
Eu sei, vai dar errado
A gente fica longe
E volta a namorar depois
Olha bem, mulher
Eu vou te ser sincero
Eu tô com uma vontade danada
De te entregar todos beijos
Que eu não te dei
E eu tô com uma saudade apertada
De ir dormir bem cansado
E de acordar do teu lado pra te dizer
Que eu te amo
Que eu te amo demais
La la ia la ia la ia la ia
Olha bem, mulher
Eu vou te ser sincero
Quero te ver de branco
Quero te ver no altar
Não tem medo, não
A gente fica longe
A gente até se esconde
E volta a namorar depois
Que é você que tem
Os olhos tão gigantes
E a boca tão gostosa
Eu não vou aguentar
Olha bem, mulher
Eu vou te ser sincero
Eu tô com uma vontade danada
De te entregar todos os beijos
Que eu não te dei
E eu tô com uma saudade apertada
De ir dormir bem cansado
E de acordar do teu lado pra te dizer
Que eu te amo
Que eu te amo demais
La la ia la ia la ia la ia
La la ia la ia la ia la ia

Se a poesia brasileira tem, como um dos seus pontos altos no quase distante século XIX, lá havia um livro chamado *Suspiros, poéticos e saudades*³⁵⁹

³⁵⁹ Do seu livro, nos diz Merquior (1979): “Magalhães se compraz se compraz muito em poetar sobre lugares e paisagens por ele visitados. Infelizmente, porém, a inspiração de viagem, que valeu a um Goethe, um Chateaubriand, um Byron, tantos dos seus melhores textos, só lhe arranca platitudes assim: ‘Roma é bela, é sublime, é um tesouro/ De milhões de riquezas; toda a Itália/ É um vasto museu de maravilhas/ Eis o qu’eu dizer possa; esta é a Pátria/ Do pintor, do

de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836. Sobre os olhos gigantes de Capitu³⁶⁰, de Machado de Assis, Ferreira Gullar (2006; 2011) chega a dizer que Capitu quase não fala nada. Nos chama a atenção exatamente o fato de que a personagem capital da literatura brasileira, de uma sociedade oral, praticamente não fala. Ferreira Gullar também nos aponta que Dom Casmurro, ao iniciar a escrita do romance, queria talvez fazer uma história dos subúrbios e talvez seja isso que está expresso na canção de Rubel (acima), a história dos nossos subúrbios, do que não precisa ser conversado em uma sociedade oral, cordial, entretanto atravessada pelo sentimento da saudade e da pele, que, se voltarmos a João Bosco, será a “memória da pele”³⁶¹, e focará nos beijos que o casal troca. Também por isso, Platão³⁶² expulsara, da sua *República*, o poeta, porque eles atravessariam os muros e nos sequestrariam os sentidos. Os versos de Rubel são simples, entretanto atingem o que querem, pois, como Chico Buarque já nos havia alertado diante da tensão em à flor da pele em “Tanta Saudade”³⁶³, é mais útil esquecer o que não importa e matar a saudade, as coisas só tem a importância que damos a ela. Conforme já o dissemos com Caymmi e João Gilberto, por vezes, o que é dito simplesmente e perfeitamente dito acaba sendo mais belo. Rubel consegue fazer isso em sua canção aflita. O que queremos dizer é que Rubel narrou maravilhosamente o reencontro de um casal apaixonado depois de um período afastados diante da saudade. O clipe da música é singularmente belo. E o tema atravessa toda a música brasileira

O velho e o mar

Coro:
When you awake inside

filósofo, do vate’. ‘Eis o qu’eu dizer possa’...Efetivamente, não se pode senão lamentar que o seu fôlego fosse tão curto. Embora pretensamente harmonioso[...] (MERQUIOR, 1979, p. 60).

³⁶⁰ Capitu, personagem principal de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1839-1908), que foi publicado em 1899. Capitu juntamente com Diadorim, personagem do *Grande Sertão: Veredas*, são as maiores personagens da literatura brasileira, sobretudo pelo que neles mais há de enigmático.

³⁶¹Para ouvir a música de João Bosco, “Memória da pele”, segue o link: <https://www.youtube.com/watch?v=7rT-zNUAWic>

³⁶² Platão não suportaria que Homero fosse o maior de todos os filósofos. Para analisar melhor esse ponto, recomendamos a leitura do Livro X da *República* de Platão. Para quem deseja se aprofundar mais nessas questões sobre a filosofia platônica, recomendamos *O Platão de Nietzsche. O Nietzsche de Platão* de Oswaldo Giacóia Jr. (2014).

³⁶³ “Tanta Saudade” é uma canção de Chico Buarque em parceria com Djavan: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4u55qGlerU>

When you awake inside
When you awake inside
Lança o barco contra o mar
Venha o vento que houver
E se virar, nada
Pega a mala que couber
Vira a estrada sem saber
E se perder, calma
Beija a boca da mulher
Tira a roupa sem pedir
E se sorrir, fica
Bebe o copo que encher
Diz pro amigo que é irmão
O que nem tem palavras
Lança o barco contra o mar
Venha o vento que houver
E se puder, voa

No caso dessa canção de Rubel, há um diálogo também com uma banda anterior a eles e que deve ao rock, mas também à MPB que são os Los Hermanos que têm um álbum no qual há uma música chamada “O Velho e O Moço”, do álbum *Ventura*³⁶⁴. Acreditamos que “O Velho e O Mar” está fazendo um aceno a uma canção da década anterior.

Figura 250: Los Hermanos



Fonte: <https://images.app.goo.gl/KVCqmobnVWqddHAJ8>

Enquanto “O Velho e O Mar” traz a marca do enfrentamento, “O Velho e O Moço” traz a marca da prudência e do enfrentamento ao mesmo tempo, como um diálogo entre experiência e juventude. A última estrofe da música “O Velho e O Moço” dos Los Hermanos vem afirmar que:

Vou levando assim
Que o acaso é amigo

³⁶⁴ *Ventura* é dos discos mais importantes da história da música brasileira, lançado em 2003, influenciou praticamente toda a geração de músicos que vieram depois dele, seja para seguir seus passos ou para a ele se contrapor. É daquelas obras de arte das quais pode se gostar ou não, mas não se pode ficar indiferente a elas. No link a seguir o disco dos Los Hermanos: <https://www.youtube.com/watch?v=B-nEIBVAoPg&list=PL4C8E23C01E0068F4&index=8>

Do meu coração
Quando fala comigo
Quando eu sei ouvir

A música de Rubel traz consigo uma confiança infinita propícia ao aventureiro. Note-se que ele afirma o amigo como irmão, o que demonstra o caráter de familiaridade entre os mais próximos, ainda que seja um gesto de afeto mediante a linguagem e mediante mesmo ao indizível, o inefável, quando expressa que é sobre o que não tem palavras. Isso é interessante porque denota que há um limite e que a canção é consciente disso.

Rubel nos interessa muito, sobretudo, pela perspectiva de tentar ser popular, e essa tomada de consciência da necessidade de atingir o grande público, certamente, exigirá dele uma estratégia de composição e atuação que ajude a se comunicar com todos os estratos sociais. Afinal, há um tipo de repertório mais emocional que, se encaminhado, acaba tocando o coração das pessoas, do povo. Será que Rubel, a partir da gravação de “Medo Bobo”, tentará tocar na veia da sensibilidade do profundo do Brasil? Aguardemos seus próximos trabalhos para conferir. É curioso para o nosso tema que seu disco mais recente se chame *Casas*³⁶⁵.

Apenas para efeito de argumento do que é o Brasil profundo, o vídeo de maior número de visualizações de uma dupla sertaneja de sucesso, Jorge e Mateus, é uma participação deles numa canção do Gustavo Miotto, cantando a canção “Anti-amor”³⁶⁶ que já tem 445 milhões de acessos no You Tube. São essas contradições que chama a atenção em nossa temática da cordialidade através das canções afinal Gustavo Miotto está falando de amor em uma canção cujo título é “Anti-amor”.

Então, os desdobramentos de Rubel a caminho de se tornar um músico popular, certamente, serão um capítulo interessante da música brasileira. Afinal,

³⁶⁵ Para ouvir o álbum *Casas*, de Rubel, segue o link: https://www.youtube.com/watch?v=IDY-4_eTPuY. O movimento de Rubel entre seus dois álbuns é interessante porque se no primeiro álbum, *Pearl*, a gravação se deu no exterior, EUA, em *Casas*, cremos que acaba sendo o contrário, um álbum gravado em seu país, com um nome que remete ao lar ou lares.

³⁶⁶ Gustavo Miotto, Jorge e Mateus ícones da música sertaneja cantam “Anti-amor”: <https://www.youtube.com/watch?v=YXSFMV8JOF4>

como seria a história da música brasileira se Chico Buarque ou Caetano Veloso tivessem a penetração que tiveram Amado Batista e Zezé di Camargo?

Haveria um espaço entre a tradição e a modernidade na música brasileira que, ao mesmo tempo, ocupasse e equilibrasse os tantos pontos contraditórios que existem diante da tentativa de penetração popular? Algum artista brasileiro consegue fazer sucesso relativo e, ao mesmo tempo, ter um nível de musicalidade considerado de “qualidade”, de bom gosto, que fuja ao brega, ao *kitsch*?

Figura 251: Jorge e Mateus



Fonte: <https://images.app.goo.gl/dMSvrk2doUwBmzV17>

Figura 252: Gustavo Miotto



Fonte: <https://images.app.goo.gl/hKzG5stkVfGLxjq47>

Figura 253: Amado Batista



Fonte: <https://images.app.goo.gl/tvEJ6roqRB9Hqgyx9>

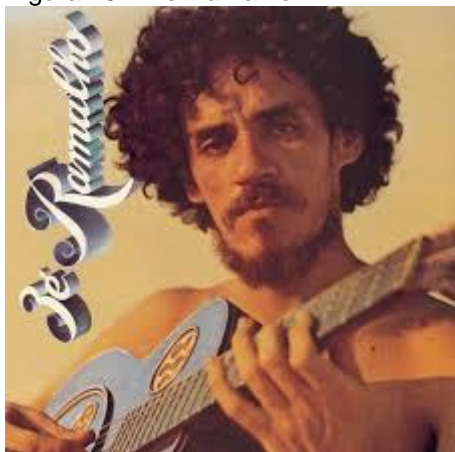
Figura 254: Zezé di Camargo



Fonte: <https://images.app.goo.gl/my8GvKhppyntp85f9>

Em nosso entendimento, o artista brasileiro que, vindo de áreas remotas do país, de gerações anteriores e que conseguiu atravessar os vários momentos da música brasileira nos últimos 50 anos e permanece fazendo sucesso, é Zé Ramalho.

Figura 251: Zé Ramalho



Fonte: <https://images.app.goo.gl/5EVvwahQPuuNc44m8>

Zé Ramalho tem no You Tube 178 milhões de acessos para a música “Sinônimos”³⁶⁷ de sua autoria. Ainda mais impressionante é o fato de “Chão de Giz”³⁶⁸, também de sua autoria e com sua interpretação, tem 93 milhões de acessos na mesma plataforma. Nenhum companheiro de sua geração possui

³⁶⁷ Segue o link para a canção “Sinônimos”, de Zé Ramalho: https://www.youtube.com/watch?v=FUz0a2cl_RM

³⁶⁸ No link, a música “Chão de Giz”, de Zé Ramalho: <https://www.youtube.com/watch?v=FBMMNBOXins>

esse número de acessos em uma canção, e, para se ter uma ideia do tamanho do feito, nem Roberto Carlos conseguiu isso.

3.9.3 Tiago Iorc: “Desconstrução”

Figura 256: Tiago Iorc



Fonte: <https://images.app.goo.gl/WayREMMdWCGfryK7>

Vale mencionar o caso de Tiago Iorc (1985-), como alguém que, na atualidade, acaba se colocando como um buarqueano ao seu modo. Iorc vem da música pop, lançou, em 2008, o disco *Let Yourself in*, depois lançou *Umbilical* em 2011, *Zeski* em 2013 e *Troco Likes* em 2015. Em 2016, ele lançou seu primeiro disco ao vivo, *Troco Likes, ao vivo*³⁶⁹, sendo indicado ao Grammy Latino. Em 2019, lançou seu quinto disco de estúdio e primeiro áudio visual denominado *Reconstrução*³⁷⁰. A faixa principal que nos interessa é “Desconstrução” por dialogar com a tradição de Chico Buarque e seu “Construção” de 1971³⁷¹, quase 50 anos atrás.

Quando se viu pela primeira vez
Na tela escura de seu celular
Saiu de cena pra poder entrar
E aliviar a sua timidez
Vestiu um ego que não satisfez
Dramatizou o view da rotina
Como fosse dadia divina
Queria só um pouco de atenção

³⁶⁹ O álbum *Troco Likes, ao vivo*, no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=seC70wrSric&list=OLAK5uy_IPRjdMwOvMg0QVkeYIWxxJWtCznwrfagA

³⁷⁰ No link a seguir, as canções do álbum *Reconstrução*: https://www.youtube.com/watch?v=UXTYErYEXsk&list=OLAK5uy_IJC0UAQVCNUoPJ9Qw7Zt0xPqXmV3dOFr0&index=2&t=0s

³⁷¹ “Construção”, disco de Chico Buarque de 1971, marca uma ruptura e um amadurecimento ainda maior do artista, que já vinha em um crescente processo de crescimento como compositor, desde 1968 com “Roda Viva”. “Construção”, na lista da Revista Rolling Stone, ocupará o terceiro lugar: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>

Mas encontrou a própria solidão
Ela era só uma menina
Abrir os olhos não lhe satisfez
Entrou no escuro de seu celular
Correu pro espelho pra se maquiar
Pintou de dor a sua palidez
E confiou sua primeira vez
No rastro de um pai que não via
Nem a própria mãe compreendia
O passo tempo de prazeres vão
Viu toda graça escapar das mãos
E voltou pra casa tão vazia
Amanheceu tão logo se desfez
Se abriu os olhos de um celular
Aliviou a tela ao entrar
Tirou de cena toda timidez
Alimentou as redes de nudez
Fantasiou o brio da rotina
Fez de sua pele sua sina
Se estilhaçou em cacos virtuais
Nas aparências todos tão iguais
Singularidades em ruínas
Entrou no escuro de sua palidez
Estilhaçou seu corpo celular
Saiu de cena pra se aliviar
Vestiu o drama uma última vez
Se liquidou em sua liquidez
Viralizou no cio da ruína
Ela era só uma menina
Ninguém notou a sua depressão
Seguiu o bando a deslizar a mão
Para assegurar uma curtida

Constate-se que a cena que Iorç apresenta já é um mundo público ao alcance da mão, através dos aparelhos eletrônicos, de universos que se atropelam, tornando a contradição ainda mais contraditória, onde casa e rua se misturam. No universo mediado pela tecnologia não é mais tão fácil demarcar territórios. Afinal, quando se trabalha em casa no ferramental do escritório através do computador e de programas especiais de intranet do trabalho formal, por exemplo, está-se em casa ou no trabalho? Quando se está no escritório resolvendo questões de casa através do aparelho celular ou do computador, está-se em casa ou no escritório?

Um mundo de likes e deslikes é ou não um mundo cordial, no sentido buarqueano? Poderíamos dizer que as redes sociais são cordões de carnavais tecnológicos, dada a fantasia a que são propícias, onde muitos são aquele personagem de Chico Buarque, de “Ela Desatinou”. Um universo de aparências,

sem profundidade, onde gostar e odiar é uma tônica quase instantânea, muito propícia ao homem cordial.

Talvez a grande questão contemporânea do que toca a tradição e modernidade, sobretudo no âmbito do acompanhamento, do amadurecimento da perspectiva familiar, que também toca em “Desconstrução”, esteja ligado não ao desaparecimento da cordialidade, mas do desbussolamento do homem cordial. O desbussolamento está aqui utilizado na acepção de Jorge Forbes³⁷²(2015), no sentido de que o problema não está necessariamente no passado, mas na invenção do futuro. Acreditamos que o cenário pode ter mudado, entretanto a sensibilidade da cordialidade ainda é muito presente na sociedade brasileira.

3.9.4 “Coração”, de Dorgival Dantas

Figura 257: Dorgival Dantas



Fonte: <https://images.app.goo.gl/YbZJyKyuF65KoT8V9>

Coração

Coração, para que se apaixonou
Por alguém que nunca te amou
Alguém que nunca vai te amar

Eu vou fazer promessa
Para nunca mais amar
Alguém que só quis me ver sofrer
Alguém que só quis me ver chorar

³⁷² Jorge Forbes (1951-) é médico psiquiatra e psicanalista, um dos introdutores do pensamento de Jacques Lacan para o Brasil. Forbes vem, há muitos anos atuando no debate público, discutindo os mais diversos temas, tais como a felicidade, a pós-modernidade, a “segunda clínica”; também apresentou o programa de tv *Terra Dois* ao lado da atriz Maria Fernanda Cândido. Forbes é autor do premiado *Inconsciente e responsabilidade*, que venceu o prêmio Jabuti em 2013. Foi a partir de Jorge Forbes, que ouvimos falar de alguns autores importantes, e, apenas como exemplo, citaríamos o filósofo alemão Hans Jonas, amigo de Hannah Arendt e também ex-aluno de Heidegger, e seu belo livro *Princípio Responsabilidade*.

Preciso sair dessa
Dessa de se apaixonar
Por quem só quer me fazer sofrer
Por quem só quer me fazer chorar

É tão ruim quando alguém machuca a gente
O coração fica doente, sem jeito até pra conversar
Dói demais só quem ama sabe e sente
O que se passa em nossa mente
Na hora de deixar pra trás

Nunca mais eu vou provar do seu carinho
Nunca mais eu vou poder te abraçar
Ou será se vou viver melhor sozinho
E se for mais fácil assim pra perdoar
O amor, às vezes só confunde a gente
Não sei se com você é diferente
O amor, às vezes só confunde a gente
Não sei se com você pode ser diferente

Obviamente não conseguiríamos dar conta de todos as grandes canções que remontem ao tema do coração, mas entre as que elegemos para e por discorrer um tanto do assunto como uma forma de perceber a força da temática dentro da tradição do cancionero brasileiro, recordamos também de “Coração” do cantor e compositor potiguar Dorgival Dantas. Elegemos essa canção pelo fato de ela ter atravessado o Brasil ainda na década de 2000, de tal maneira que atravessou a fronteira do forró moderno do próprio Dorgival e da banda Aviões do Forró, chegando mesmo a ser gravada, com grande audiência popular no carnaval de Salvador, pela banda Rapazzolla.

Nos chama a atenção o fato de que se pode, em certa medida, traçar um paralelo entre “Carinhoso” e “Coração” dado que a temática é a mesma, ainda que os estilos sejam diversos. As pessoas necessitam de amor, de ouvir sobre amor, de cantar sobre amor; o sentimento nos move. E essa é uma constante que atravessa toda a música do ocidente, desde o rock ao brega, a tradição da canção é cantar o amor, basta ver que os maiores rockeiros brasileiros cantaram grandes canções de amor, p. ex., Cazuza com “Exagerado”, entre tantos outros. E mesmo um “Faroeste Caboclo” da conhecidíssima e eterna Legião Urbana tem em sua longa letra uma canção de amor entre João de Santo Cristo e Maria Lúcia, um clássico da nossa música, cada vez mais atual.

3.9.5 O caso dos Racionais Mc's

Já mencionamos neste trabalho a referência ao cancionista popular entre canções que reconhecem a tradição musical e contextual da cultura, notadamente quando mencionamos a canção “Paratodos”³⁷³ de Chico Buarque, e “Palpite infeliz”³⁷⁴ de Noel Rosa. Vale ressaltar, conforme Heloisa Starling (2009), que assim como essas canções e autores, os Racionais também mencionam de modo avesso esse tipo de referência que Rosa e Buarque realizaram. Quase 70 anos após o samba de Noel Rosa e 5 anos após a toada de Chico Buarque e Tom Jobim, os Racionais apresentaram a música “Salve” na qual eles cumprimentam com um tom bastante contundente, com versos que estão longe de guardar maiores delicadezas e com um tom de voz que traz consigo uma certa dureza. Mas a canção guarda uma referência que é a ideia de uma tradição, de uma memória que diga acerca da experiência da periferia, que a ressalte de alguma maneira, que ajude a dar visibilidade à sua existência ultrapassando as fronteiras, os obstáculos da raça e da segregação.

Vou mandar um salve
Pra comunidade do outro lado do muro
As grades nunca vão prender nosso pensamento,
mano
Se liga aí Jardim Evana, Parque do Engenho, Jerivá,
Jardim Rosana, Pirajussara, Santa Tereza, Vaz de Lima,
Parque Santo Antônio, Capelinha, Promorar, Vila Calú,
Branca flor, Paranapanema, Iaracati,
Novo Oriente, Parque Aratiba, Jardim Ingá, Parque Ipê,
Pessoal da Sabin, Jardim Marcelo, Cidade Ademar
Jardim São Carlos, Jardim Primavera, Santa Amélia,
Jardim Santa Terezinha, Jardim Mirian, Vila Santa Catarina,
Aí Vietnã, Cocáia, Cipó, Colônia, Campanário,
Diadema, Calúpsa e São Bernardo,
Vila Industrial, Santo André, Bairro das Pimentas, Brasilândia,
Jardim Japão, Jardim Ebron, Cohab I, Cohab II, São Matheus,
Itaim, Cidade Tiradentes, Barueri, Cohab de Tapas, Mangueira
Boréus, Cidade de Deus, e aí DF, Expansão, P Norte, P Sul
E aí pessoal do sul, Restinga
E aí quebradas, zona noroeste, Santos, Rádio Favela,
E pra todos os aliados espalhados pelas favelas do Brasil
Firma!

³⁷³ Link para “Paratodos”: <https://www.youtube.com/watch?v=axdhqnpHkHs>

³⁷⁴ Link para “Palpite infeliz”, na voz de João Gilberto, em *João* (1991): <https://www.youtube.com/watch?v=ilgpHvNbefs>

Todos os DJ's, todos os MC's, que fazem do rap trilha sonora do gueto
e pros filha da puta que querem jogá minha cabeça pros porco aí, tenta a sorte mano, eu acredito na palavra de um homem de pele escura, de cabelo crespo, que andava entre mendigos e leprosos, pregando a igualdade, um homem chamado Jesus, só ele sabe a minha hora,
Aí ladrão, tô saindo fora
Paz

Mano Brown marca na canção o lugar de onde ele vem e os lugares que se assemelham. Fala ao seu povo, aos que são como ele, aproxima-se. Um dos traços bastante presentes no rap é a presença de religiosidade, apesar do discurso bastante contundente, que em alguns momentos beira o chamamento à agressividade, e nesse contraste do discurso quase religioso e quase violento é que se compõe também a tessitura da cordialidade, do que é contraditório, do que é afeto e desafeto.

Não deixa de ser interessante constatar que São Paulo não é muito conhecida por uma musicalidade dominante no país, como o Rio de Janeiro e a Bahia o são. São Paulo, de certo modo vai ter muitos músicos que foram para lá, como, entre outros, Itamar Assumpção³⁷⁵ e Arrigo Barnabé³⁷⁶, que eram paranaenses. Também vale a pena lembrar de nomes como Eduardo Gudin³⁷⁷, Adoniran Barbosa³⁷⁸ e outros.

Em uma longa linha evolutiva maior, os Racionais são fruto da *black music* dos EUA, que conseguiu colocar no mercado estadunidense e mundial uma música nunca dantes vista e que seria a principal referência para tudo o que se

³⁷⁵ Itamar Assumpção (1949-2003), cantor e compositor, participou ativamente do movimento paulista de música de vanguarda junto a muitos outros músicos, como Arrigo Barnabé, Luiz Tatit, entre outros. Itamar Assumpção gravou músicas antológicas como “Milágrimas”, “Dor elegante”, “Por que que eu não pensei nisso antes?”. Além de interpretações inolvidáveis de músicas de outros artistas, como “Boa Noite” de Djavan, que interpretou no último show que realizou antes de falecer. Recomendamos as canções “Milágrimas” e “Boa Noite” nos links a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=dIVGh92VvnY>; <https://www.youtube.com/watch?v=aP8THYfozHg>

³⁷⁶ Arrigo Barnabé (1951-), compositor e cantor participou ativamente do movimento paulista de vanguarda nos anos 80, junto com músicos como Itamar Assumpção.

³⁷⁷ Eugênio Gudin, compositor da instigante “Verde”, que pode ser ouvida no seguinte endereço no You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=yF6Lbnzv92I>. Essa canção tem gravação bastante conhecida da cantora Leila Pinheiro. Gudin tem outras músicas importantes e também parcerias com outros importantes músicos, como Paulo César Pinheiro.

³⁷⁸ Adoniran Barbosa (1910-1982), compositor e cantor brasileiro, autor dos clássicos “Trem das Onze”, “Saudosa Maloca”, “Samba do Arnesto”.

faria depois, e, não por acaso, Michael Jackson³⁷⁹ seria aquele que nos anos 80 revolucionaria a música pop, a ponto de, mesmo depois de morto, continuar sendo um motor mundial da canção. Essa tradição estaria ligada ao *blues*, ao *jazz*³⁸⁰ e aos *spirituals*. Imaginemos a sensação das pessoas que ouviram Ray Charles, Chuck Berry e James Brown pela primeira vez. Na parte extra do dvd *Mil Trutas Mil Tretas*, há uma espécie de documentário³⁸¹, que mostra a história da música negra em São Paulo, as disputas iniciais de lugar, de territórios, até a construção da cena musical nos bailes blacks, a construção da música negra.

Walter Garcia afirma que os Racionais são a voz da periferia, da periferia que nunca teve voz e que a sua musicalidade tem a virtude do contato direto com a periferia por ser a voz das pessoas de dentro. Não é mais a voz da classe média que se aproxima do samba para estilizá-lo e elitizá-lo, é sim a voz das pessoas que vivem nos morros ou nas situações de vulnerabilidade de alguma medida. Isso soa legítimo e veraz, em tal veracidade há um chamamento através do respeito pela verve e pelo lugar de fala que leva uma parte dessa sociedade a acompanhar a música dos Racionais.

A música negra é o símbolo da alegria, da vida, da dança, do ritmo, sobretudo diante do fato de que a população pobre não tem acesso a ela, e no passado tinha ainda menos acesso à diversão e ao lazer. Muitas pessoas não conseguem acesso a cinema, teatro, shopping center, escolas de qualidade, escola de música, cursos de língua, cursos de programação, boas bibliotecas, cursos de meditação, enfim acesso a toda uma sorte de estímulos culturais que marcam positivamente a experiência de vida.

³⁷⁹ Em 1992, Michael Jackson viria ao Brasil gravar canções em Salvador e no Rio de Janeiro. Caetano Veloso gravou duas canções de Jackson, "Billie Jean" e "Black or White". No link a seguir "They don't care about us" e "Black or White": https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu_Q; <https://www.youtube.com/watch?v=DLeRFekF89I> ; <https://www.youtube.com/watch?v=eq7NUm8gCqo> ;

³⁸⁰ A música negra americana é tão contundentemente importante que ninguém menos que Hobsbawm tem um livro sobre o assunto, *História Social do Jazz*, que ele escreveu sob pseudônimo em função do preconceito que havia à época, e, também da lavra desse importante autor, há *Pessoas extraordinárias: resistência, rebeldia e jazz*. Também recomendamos *Jazz ladies- a história de uma luta* de Stéphane Koechlin sobre a luta pela independência e emancipação das cantoras, sobretudo das cantoras negras dos EUA, a exemplo de Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaugan, Nina Simone. Também vale conferir *Todo aquele jazz* de Geoff Dyer e *Miles Davis: la autobiografia* de Miles Davis.

³⁸¹ Documentário sobre a música negra em São Paulo, inserido no Extra do DVD dos Racionais *Mil Trutas Mil Tretas*: <https://www.youtube.com/watch?v=slwalSi03g8> .

Um dos pontos de virada da música negra brasileira se daria com a presença de Jorge Ben Jor em cena, quando ainda era Jorge Ben, com uma afinação muito particular no violão e um fraseado muito próprio de suas composições, mas, principalmente com achados melódicos de grande beleza. Jorge Ben explodiria ainda no início dos anos 60, mais precisamente em 1963, com o disco *Samba Esquema Novo* que continha o hit “Mas que nada”, o qual faria sucesso em todo mundo. Jorge Ben enfeixaria uma série de sucessos, como “País Tropical”, “Por Causa de Você Menina”, “Que Maravilha”, “Que Pena”, “Charles Anjo 45”³⁸², entre outros, também canções como “Taj Mahal”³⁸³, que, até hoje, impressionam pela leveza e balanço.

Todavia, não abrimos esse tópico para discorrer longamente sobre a música de São Paulo. Nossa intenção é marcar, ainda que não exaustivamente, o grupo Racionais Mc’s, em virtude de ele ser absolutamente central para a música brasileira, sobretudo no que toca ao *rap*. Não por acaso, o grupo aparece na entrevista de Chico Buarque sobre o fim da canção. Para analisar os Racionais, nos valem, notadamente, de Walter Garcia que, em artigo de 2004, discorreu sobre sua música. Os comentários de Garcia são preciosos, porque ele é autor de importantes obras sobre João Gilberto e Chico Buarque.

Contudente mesmo é lembrar que o *rap* é música muito característica de São Paulo, capital, metrópole, e tem sua força nas periferias com grupos como Racionais Mc’s que, certamente, são filhos de imigrantes nordestinos que povoaram as periferias paulistanas.

Walter Garcia³⁸⁴ tem uma dicção belíssima acerca da presença dos Racionais Mc’s diante do mercado fonográfico:

Minha intenção foi partir do que considero o modo mais equivocado de se aproximar do Racionais. Na verdade, creio que não se possa conhecer sua obra poética das grandes

³⁸² Seguem nos links as canções “País Tropical”, “Por Causa de Você Menina”, “Que Maravilha”, “Que Pena”, “Charles Anjo 45”: <https://www.youtube.com/watch?v=JzByVhWju88>; <https://www.youtube.com/watch?v=lccT6g-hqB4>; https://www.youtube.com/watch?v=vEb4_pJTt7E; <https://www.youtube.com/watch?v=4Dhn5zUjR-0>; https://www.youtube.com/watch?v=rUKNyULV_x0

³⁸³ “Taj Mahal” música do disco *Ben*: <https://www.youtube.com/watch?v=Ex9jWJ5V014>

³⁸⁴ Não deixa de ser curioso o fato de que Walter Garcia tenha ao mesmo tempo profundo interesse por João Gilberto e pelos Racionais. Garcia escreveu uma dissertação sobre João Gilberto e organizou um grande livro sobre a vida e a obra deste artista, posteriormente Garcia ainda escreveria um artigo sobre os Racionais e também daria entrevista a respeito de sua obra e importância.

gravadoras, a qual muita gente acha que é a única por ser a dominante, sobretudo porque é a hegemônica nos meios de comunicação de massa, incluindo-se aí os grandes jornais. A periferia do Racionais e o centro dos negócios do mercado fonográfico, entretanto, não estão de fato distantes: eles se mantêm unidos por um muro que os separa.

Há realidade demais no rap do grupo. Para analisá-lo, antes de tudo é preciso esclarecer de qual lado do muro se vive. O endereço parece definir muitas opiniões sobre uma obra de arte que expressa não a, mas uma visão crítica do muro enxergado pelo lado da periferia. Sobre uma obra de arte que acaba sendo esse muro, “fronteira do céu com o inferno”.

Ouvindo Racionais

Dá trabalho ouvir Racionais quando a vida de quem ouve não parece ser cantada pelo grupo? É possível, claro, não pensar em nada e simplesmente dançar. Ou, também é claro, simplesmente deixar-se encantar pelos recursos da poesia oral, o que já inclui algum trabalho de pensamento. Por exemplo, admirando versos com rimas interna e externa: “Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo / Porém seu único lar, seu bem e seu refúgio” (“Homem na estrada”, de Mano Brown). Ou surpreendendo-se com imagens inusitadas, construídas por analogia:

Metralhadora alemã ou de Israel
Estraçalha ladrão que nem papel [...]
Servindo o Estado, um pm bom
Passa fome metido a Charles Bronson [...]
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador
[...] Se um salafrário sacanear alguém
Leva ponto na cara igual Frankstein
[“Diário de um detento”
de Brown e Jocenir] (GARCIA, 2004)

A contundência do que dizem os Racionais diante da realidade, das distâncias, tão próximas na selva de pedra brasileira, são o palco exato para essa dicção potente e crua. Certamente, não é um acaso o fato de que os Racionais surgem no mesmo ano da promulgação da Constituição de 1988. Com certeza, toda a ebulição em que o país estava mergulhado naquele momento histórico de sede por direitos, depois de mais de 20 anos sem maior liberdade, fez com que explodissem várias manifestações artísticas mobilizadoras de uma expressão mais contundente, seja com o rock, hip hop, funk, rap.

Os Racionais Mc’s vêm nessa outra fenda da periferia da grande cidade, da periferia da megalópole dizer, ao seu modo, as coisas que outras expressões culturais estavam tentando dizer por eles, pela periferia. E o senso

de autoralidade e de lugar de referência, de pertencimento dá grande legitimidade ao grupo, pelo simples fato de que é a periferia falando dela mesma. Como já dito, os Racionais nascem no mesmo ano da Constituição de 1988, momento em que o rock brasileiro tem grande visibilidade e, nessa brecha, os Racionais entrarão com tudo para, nos anos 2000, estourarem e chegarem ao ponto de serem muito visíveis mesmo do grande público, sobretudo nas capitais do país. Eles darão voz aos que não a têm, aos invisibilizados.

O grupo sustenta crônicas do cotidiano em forma de *rap*, também com elementos que tentam iluminar a vida real das pessoas com a vida real das pessoas. É uma musicalidade que reflete o real. Os Racionais concentram em si toda uma história de segregação dos pobres, dos pretos, das figuras marginalizadas que ficam marginalizadas redobradamente. Ao alçar voos mais altos e se tornarem conhecidos com um alcance midiático, eles acabam condensando essa voz, e o fazem contundentemente ao alertarem que a periferia precisa ser ouvida.

É importante perceber, principalmente no dvd *Mil Tretas*³⁸⁵, toda uma história da música negra brasileira que seguirá cursos inusitados até se descobrir nos seguimentos de hip hop dos anos 90. Em entrevista, na qual discutia a entrevista de Chico Buarque sobre o fim da canção, Walter Garcia fazia a comparação monumental de perceber que *Cambaio*³⁸⁶ de Chico Buarque e Edu Lobo, com produção de Lenine, foi lançado em anos próximos a *Sobrevivendo no inferno*, ou ao disco *Ao Vivo* dos Racionais Mc's. Diante da contemporaneidade de lançamento desses discos, Walter Garcia afirma categoricamente a superioridade artística dos Racionais naquele momento, no que ele está coberto de razão. O grupo fazia muito mais sentido, sob qualquer enfoque de valor artístico relevante, do que Chico Buarque e Edu Lobo naquela quadra. E isso de modo algum é para desmerecer aqueles compositores e cantores, mas a dicção dos paulistas hip hopianos era incrivelmente mais

³⁸⁵ Segue link para o dvd *Mil tretas*:
<https://www.youtube.com/watch?v=zEKWixPu5TU&list=PLcbqoj6PmK661rSRcXbAKy48IABF-BsAk>

³⁸⁶ Segue link para as canções do álbum *Cambaio*:
https://www.youtube.com/watch?v=hxHvP6t9bMQ&list=OLAK5uy_ncF7S4SbsLazVYphERu0TJhEmeb1u7Db4

urgente, necessária e imprescindível. Necessitávamos, naquele momento, como ainda hoje, de uma outra beleza, uma beleza irascível.

Walter Garcia chamará a atenção para duas canções que têm como ponto de visão a ótica de bandidos. As canções são “Ode aos Ratos”, de Chico Buarque, e “Estou ouvindo alguém me chamar”³⁸⁷ dos Racionais. Para Garcia, “Estou ouvindo alguém me chamar” acaba sendo muito mais efetiva no seu intento, ou seja, funciona muito mais do que a canção de Buarque, ainda que a música deste também tenha o seu valor.

É bom deixar claro, *Cambaio* é a trilha sonora que Chico Buarque e Edu Lobo fizeram para a peça homônima dirigida por João Falcão³⁸⁸ e Adriana Falcão³⁸⁹, em 2001, então, até certo ponto, é um disco sob encomenda. A direção musical da peça foi de Lenine³⁹⁰ que, em 1997, lançaria seu terceiro disco, *O dia em que faremos contato*³⁹¹.

“Estou ouvindo alguém me chamar” está no disco *Sobrevivendo no inferno*³⁹² de 1997. A música dos Racionais são a reescritura de *Casa Grande e Senzala*, é a versão dos descendentes dos escravos, a voz dos seus antepassados. Por isso, a contundência de suas letras, de suas canções.

O movimento *hip hop* aparece na década de 1980 como uma força contestadora dessa realidade e logo conquista a simpatia dos parias e estranhos, dos rejeitados e perseguidos, dos

³⁸⁷ Segue um clipe não oficial de “Estou ouvindo alguém me chamar”: https://www.youtube.com/watch?v=7929G_kmDqY ; <https://www.youtube.com/watch?v=1II2X0RyNSg>

³⁸⁸ João Falcão (1958-), é diretor, roteirista, compositor. João Falcão é de Recife, Pernambuco. Foi responsável por peças antológicas que revelaram uma série de atores que fariam a história da dramaturgia brasileira nos anos seguintes, tais como Wagner Moura, Lázaro Ramos e Vladimir Brichta.

³⁸⁹ Adriana Falcão (1960-), escritora e roteirista, é autora de *A Máquina*, entre outras obras importantes.

³⁹⁰ Lenine (1959-), é cantor, compositor e produtor dos mais importantes da cena brasileira dos anos 90. Em 1993, lançaria um álbum icônico, o *Olho de Peixe*, no qual gravou canções como “Mais além”, “Miragem do Porto”, “O que é bonito”, “Leão do Norte”, entre outras. Em 1999, lançaria *Na Pressão*, seu álbum de maior alcance que continha a célebre “Paciência”, parceria sua com Dudu Falcão. Tem no violão percussivo sua marca inconfundível. Nos links a seguir, o disco *Olho de Peixe*, a canção “Todas elas juntas num só ser” e a canção “Paciência”: <https://www.youtube.com/watch?v=Qn8wbvdvq2w;> <https://www.youtube.com/watch?v=y7KY5CO-bbA;> <https://www.youtube.com/watch?v=vWBCar3QBo> ; <https://www.youtube.com/watch?v=je-RTYbzoEk>

³⁹¹ Segue a playlist das canções do álbum *O dia em que faremos contato*: https://www.youtube.com/watch?v=tBcT07Ug4ZE&list=OLAK5uy_nN0UAR0VEVCNMQ1AWCJ7hJwBfpUkqOWcc

³⁹² Segue a playlist das canções do álbum *Sobrevivendo no inferno*: <https://www.youtube.com/watch?v=W4I3wm7vMT0&list=PLcbqoj6PmK64QJxqeNpO4CVN5ROB-5Jvb>

discriminados e desempregados, conquista, enfim, a simpatia daqueles que foram alijados ou estão fora do processo democrático e torna a existência deles real e intensa.

Assim, apesar de viver em um contexto de fragilidade onde as redes sociais estão severamente comprometidas o estilo de vida *rap* vem oferecendo elementos e condições para a necessária emulação dos jovens periféricos (SOUSA, 2012, p. 169)

O maior sucesso dos Racionais, ao menos em termos de acesso no You Tube, é “A Vida é Desafio”, com 165 milhões e 913 mil acessos, é uma canção que não nega as dificuldades da vida, entretanto adiciona à equação um elemento de esperança e resiliência, que em muitos momentos, falta ao cenário musical e não só a ele. Todavia, o mais importante nessa canção dos Racionais é o quanto os elementos caros à cordialidade estão muito presentes, ou seja, a família, o círculo de amizades, o espírito de aventura. Nessa canção, há a apresentação de uma evolução de uma tomada de consciência de processos de precarização social e pessoal, e, a partir dessa conscientização, a abertura de janela para algumas cenas que são apresentadas na canção de possibilidades de saída, assim como são apresentadas situações em que não há saída caso não se observem os melhores caminhos para conduzir a vida prática, entre momentos de entendimentos, sobretudo do núcleo familiar, mas de desagregação diante da competitividade da selva de pedra das megalópoles. Além de apresentar a consciência de que tais problemas afetam o ser humano não somente porque se manifestam em função apenas dos processos de modernização, mas sobremaneira fazem parte da alma humana, o que muda apenas é o cenário no qual essas conflagrações se manifestam³⁹³. Na letra de “A vida é desafio”³⁹⁴ do disco *Nada como um dia após o outro dia*, lançado em 2002, é tão abissal a diferença da quantidade de audiência que essa canção tem no You Tube para outras músicas do grupo, que vale a pena transcrevê-la por inteiro:

Sempre fui sonhador, é isso que me mantém vivo
Quando pivete, meu sonho era ser jogador de futebol, vai

³⁹³ Os questionamentos que os Racionais fazem em sua musicalidade estão em sintonia com os questionamentos que André Lara Resende (STI FFLCH USP, 2019) tem feito em uma série de artigos que publicou nos últimos anos sobre o *mainstream* econômico, questionando uma série de medidas que são inócuas, muitas vezes, mas que custam muito caro economicamente para toda a sociedade e aprofundam a desigualdade social.

³⁹⁴ “A vida é desafio”, canção mais executada dos Racionais MC's: https://www.youtube.com/watch?v=52NT9cSWC_8

vendo
Mas o sistema limita nossa vida de tal forma
Que tive que fazer minha escolha, sonhar ou sobreviver
Os anos se passaram e eu fui me esquivando do ciclo vicioso
Porém, o capitalismo me obrigou a ser bem sucedido
Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico
Em busca do meu sonho de consumo
Procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas:
O crime, mas é um dinheiro amaldiçoado
Quanto mais eu ganhava, mais eu gastava
Logo fui cobrado pela lei da natureza, vish
14 anos de reclusão
Barato é loco, barato é loco
É necessário sempre acreditar que o sonho é possível
Que o céu é o limite e você, truta, é imbatível
Que o tempo ruim vai passar, é só uma fase
E o sofrimento alimenta mais a sua coragem
Que a sua família precisa de você
Lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder
Falo do amor entre homem, filho e mulher
A única verdade universal que mantém a fé
Olho as crianças que é o futuro e a esperança
Que ainda não conhecem, não sentem o que é ódio e ganância
Eu vejo o rico que teme perder a fortuna
Enquanto o mano desempregado, viciado, se afunda
Falo do enfermo, irmão, falo do são, então
Falo da rua que pra esse louco mundão
Que o caminho da cura pode ser a doença
Que o caminho do perdão às vezes é a sentença
Desavença, treta e falsa união
A ambição é como um véu que cega os irmão
Que nem um carro guiado na estrada da vida
Sem farol no deserto das trevas perdidas
Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio
Guardo o revólver quando você me fala em ódio
Eu vejo o corpo, a mente, a alma, o espírito
Ouço o repente e o que diz lá no canto lírico
Falo do cérebro e do coração
Vejo egoísmo, preconceito de irmão pra irmão
A vida não é o problema, é batalha, desafio
Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio
É isso aí, você não pode parar
Esperar o tempo ruim vir te abraçar
Acreditar que sonhar sempre é preciso
É o que mantém os irmãos vivos
Várias famílias, vários barracos
Uma mina grávida
E o mano tá lá trancafiado
Ele sonha na direta com a liberdade
Ele sonha em um dia voltar pra rua longe da maldade
Na cidade grande é assim
Você espera tempo bom e o que vem é só tempo ruim
No esporte, no boxe ou no futebol
Alguém sonhando com uma medalha o seu lugar ao sol, porém
Fazer o que se o maluco não estudou

500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou
Desesperô aí, cena do louco
Invadiu o mercado farinhado armado e mais um pouco
Isso é reflexo da nossa atualidade
Esse é o espelho derradeiro da realidade
Não é areia, conversa, xaveco
Porque o sonho de vários na quebrada é abrir um boteco
Ser empresário não dá, estudar nem pensar
Tem que tramar ou ripar pros irmãos sustentar
Ser criminoso aqui é bem mais prático
Rápido, sádico, ou simplesmente esquema tático
Será instinto ou consciência
Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência
O aprendizado foi duro
E mesmo diante desse revés não parei de sonhar
Fui persistente, porque o fraco não alcança a meta
Através do rap corri atrás do preju
E pude realizar meu sonho
Por isso que eu, Afro-X, nunca deixo de sonhar
Conheci o paraíso e eu conheço o inferno
Vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno
No mundo moderno, as pessoas não se falam
Ao contrário, se calam, se pisam, se traem, se matam
Embaralho as cartas da inveja e da traição
Copa, ouro e uma espada na mão
O que é bom é pra si e o que sobra é do outro
Que nem o sol que aquece, mas também apodrece o esgoto
É muito louco olhar as pessoas
A atitude do mal influencia a minoria boa
Morrer à toa, que mais? Matar à toa, que mais?
Ser presa à toa, sonhando com uma fita boa
A vida voa e o futuro pega
Quem se firmô, falô
Quem não ganhou, o jogo entrega
Mais um queda em 15 milhões
Na mais rica metrópole, suas várias contradições
É incontável, inaceitável, implacável, inevitável
Ver o lado miserável se sujeitando com migalhas, favores
Se esquivando entre noite de medo e horrores
Qual é a fita, a treta, a cena?
A gente reza, foge, continua sempre os mesmo problema
Mulher e dinheiro tá sempre envolvido
Vaidade, ambição, munição pra criar inimigo
Desde o povo antigo foi sempre assim
Quem não se lembra que Abel foi morto por Caim
Enfim, quero vencer sem pilantrar com ninguém
Quero dinheiro sem pisar na cabeça de alguém
O certo é certo na guerra ou na paz
Se for um sonho não me acorde nunca mais
Roleta russa, quanto custa engatilhar?
Eu pago o dobro pra você em mim acreditar
É isso ai você não pode parar
Esperar o tempo ruim vir te abraçar
Acreditar que sonhar sempre é preciso
É o que mantém os irmãos vivos

Geralmente quando os problemas aparecem
A gente está desprevenido né, não?
Errado!
É você que perdeu o controle da situação
Perdeu a capacidade de controlar os desafios
Principalmente quando a gente foge das lição
Que a vida coloca na nossa frente assim, tá ligado?
Você se acha sempre incapaz de resolver
Se acovarda, morô?
O pensamento é a força criadora
O amanhã é ilusório
Porque ainda não existe
O hoje é real
É a realidade que você pode interferir
As oportunidades de mudança
Tá no presente
Não espere o futuro mudar sua vida
Porque o futuro será a consequência do presente
Parasita hoje, um coitado amanhã
Corrida hoje, vitória amanhã
Nunca esqueça disso, irmão

Portanto, na letra da música fica bastante claro o enfrentamento cotidiano da precariedade, da possibilidade de estar à margem da lei, como um circuito de desigualdade que vai gerando desigualdades entre gerações e perpetuando violências. Ainda fica clara a busca pela ascensão, o compromisso familiar, um entendimento muito fundamental da temporalidade acerca do que é passado, presente e futuro, um situar-se no tempo pela medida da ação com sagacidade notável.

Também vale apontar que essa canção aponta características do além-do-homem-cordial, na medida em que compreende a vida como a construção de um repertório que não segure ressentimentos e constitua uma sabedoria que não permita o desperdício de tempo, de vida, dos acontecimentos, um entendimento de que tudo é muito raro e definitivo, sobretudo ao assegurar que está tratando da razão e da emoção a um só tempo: “Falo do cérebro e do coração”. Os eventos são narrados na perspectiva de quem está em um grande centro, na metrópole total brasileira: São Paulo.

Há um momento na música em que se alerta para o fato de “que o caminho da cura pode ser a doença/ Que o caminho do perdão às vezes é a sentença”. Há aqui, principalmente no primeiro verso da cura e doença, um atravessar do além-do-homem-cordial, a partir da radicalidade da existência, a partir do limite a ultrapassagem. O exemplo da máquina em “quem nem um carro

guiado na estrada da vida”, como o excesso da libido, das drogas e o encontro da sobriedade como algo relevante em um aspecto que é muito fundamental na experiência do que enxergamos para o além-do-homem-cordial: a medida da queda. Somente os que conhecem a queda tem a verdadeira dimensão da gravidade, e, justamente por isso, tem um “termômetro” mais balanceado, mais completo do que significa voar. É como dirá Rubel em “O Velho e O Mar”, ninguém passa incólume à radicalidade das experiências.

O coração do além-do-homem-cordial é suficientemente amadurecido para reagir ao ódio com a temperança. O hábito faz o monge, por isso a relevância da passagem “guardo o revólver enquanto você me fala ódio”.

A abrangência da experiência em vários níveis também é importante para a constituição de um repertório significativo da vida e para a vida, por isso verificamos, como um ponto de força, a seguinte dicção da música: “Eu vejo o corpo, a mente, a alma, o espírito/ Ouço o repente e o que diz lá no canto lírico/ Falo do cérebro e do coração”. Nesse ponto, temos a visão e audição acionadas, aliadas às oralidades do entoar estilos muito diversos de canções, primeiramente que está sendo dito em forma de *rap*, indicando uma atenção ao repente, bem como ao que é dito no canto lírico, que seria uma canção em princípio, mais afastada do universo em que está sendo tratada, mas que, ao ser pontuada demonstra que está havendo uma percepção maior das possibilidades da oralidade e do canto. Percebe-se, assim, o muro da cidade grande, a ponte como destaque nos esportes, a denúncia do descaso com a educação nos 500 anos de história do país. E há uma pergunta que atravessa justamente a percepção da sensibilidade “Será instinto ou consciência/ Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência?”, o que é uma pergunta que atravessa a cordialidade, os dualismos amigo/inimigo, a preocupação reiterada com as traições dos de fora do circuito íntimo.

Há questões, depois vamos verificando e interligando os pontos, as quais, muitas vezes, não enxergávamos de início. Estudando esses aspectos sobre a história da música brasileira desde Pixinguinha até os Racionais MC's, passando por Dorival Caymmi, João Gilberto, Tom Jobim, Chico Buarque, Jorge Ben Jor, etc, até chegar nos Los Hermanos, em Cícero, Rubel, e muitos outros músicos que poderiam ser citados como Marília Mendonça, vamos melhor compreendendo essas questões de que falamos.

É revelador ver o impacto que a canção dos Racionais causou em São Paulo, entre os negros, conforme o documentário que acompanha o DVD *Mil Trutas Mil Tretas*, quando havia grande mobilização para promoção dos que organizavam bailes de música black. Esse movimento teve fôlego redobrado quando do advento de Chuck Berry³⁹⁵, James Brown³⁹⁶ e Ray Charles³⁹⁷, por exemplo. Todavia, poderíamos nos perguntar por que James Brown teve essa penetração que teve e Jorge Ben Jor não a teve? Apesar de nossa música ter tido certa penetração pelo mundo, ela não estava bem preparada como indústria fonográfica para ser global, também pelo fato de estar em uma sociedade atravessada pela cordialidade, sobretudo àquela época, muito mais do que no momento atual. Em uma sociedade como a estadunidense, que já tinha uma indústria fonográfica maior do mundo tem-se tantos artistas negros como figuras de proa. Mas, na medida em que mais pessoas no Brasil possam ter acesso às artes e à música, então cada vez mais haverá a construção de uma tessitura artístico-musical que vai desenvolver novos grupos como os próprios Racionais. Assim como o próprio Sérgio Buarque teve franca evolução a partir da organização de um circuito universitário no Brasil dos anos de 1930, o que gerou a profissionalização da atividade intelectual *mutatis mutandis*, o mesmo aconteceria também com outros campos das artes.

O país tem todas as condições de, a partir da denúncia que vemos nas canções de todo cancionário que mencionamos neste trabalho, ativar ainda mais a sensibilidade para forjar com maior profissionalismo e menos distâncias a arte musical conjugada com possibilidades outras do fazer musical, desde grupos musicais dos mais diversos, a orquestras, músicos em massa lendo partitura, compondo, arranjando etc. Isso tem a ver com o fato de que nos EUA eles criaram o mercado fonográfico. Veja-se, por exemplo, que Gerswin³⁹⁸ começa como pianista em lojas de instrumentos, até começar a compor e suas partituras começarem a vender nos EUA para quem tocava piano. Posteriormente, ele

³⁹⁵ Sobre Chuck Berry, recomendamos o documentário *Chuck Berry: The Original King of Rock* (BREWER, 2018).

³⁹⁶ Sobre James Brown, recomendamos o filme *Get on Up – A história de James Brown* (TAYLOR, 2015).

³⁹⁷ Sobre Ray Charles recomendamos o filme *Ray* (HACKFORD, 2004), pode ser encontrado na Netflix.

³⁹⁸ Para saber mais de Gershwin vale conferir o documentário da A&E sobre sua vida: <https://www.youtube.com/watch?v=FHmu7tUhrVA>

começa a gravar discos e sua carreira deslança. Já aqui no Brasil, a ligação com a música se dará mais pelo rádio, porque o analfabetismo reinava no início do século XX, então os grandes artistas musicais o eram a partir do rádio, como Francisco Alves e Orlando Silva, eram mais ouvidos, sobretudo os intérpretes, os compositores, que só serão mais valorizados a partir da modernização do mercado fonográfico, com o advento do LP, com o amadurecimento dos músicos que entraram em contato com o mercado internacional, com os voos da bossa nova.

O outro fator também importante para o desenvolvimento musical dos EUA que vai dar em James Brown e Michael Jackson, é o fator escolar de um país que tinha uma rede básica de educação de qualidade, pelo menos desde o início do século XIX, e atrelada a essa rede escolar, também havia uma educação musical. Apenas como efeito ilustrativo, veja-se o filme *Os filhos do silêncio*, de 1986, com William Hurt, um filme do início dos anos 80, com 4 indicações ao *Oscar*, que se passa numa escola para pessoas com deficiência auditiva. Nessa escola, se utilizava a música também para estimular os alunos com deficiência auditiva, ou seja, vê-se a estruturação do país em detalhes corriqueiros de sua cultura. Note-se que Os Racionais Mc's, por exemplo, chegam à cena musical, conforme já dito anteriormente, no mesmo ano da promulgação da CF/88, depois de uma longa trajetória da música de periferia de São Paulo.

O nível do rap dos Racionais, comparado ao pessoal do funk do Rio, tem um nível de contundência dentro da cena social que parece ser mais consistente. É preciso reconhecer, cada vez mais, a contundência dos Racionais. Mesmo com eventuais limitações que são fruto da trajetória escolar que trilharam, esses músicos se fizeram com grande resiliência e talento, com o completo enfrentamento da dureza cotidiana mesmo. Nesse sentido, os Racionais e João Gilberto se aproximam. Depois de os ouvir, muitas outras coisas parecem um tanto mais frágeis diante do que eles realizaram. Por exemplo, depois que se ouve "A vida é desafio", dos Racionais, ou "É preciso perdoar", na voz de João Gilberto, chega-se a algo de outro valor, de outro patamar. Estilos tão distantes, ainda assim são tão próximos, entoando limites, mas, também, a sabedoria do coração em sua síncope.

Em resumo, em virtude de não termos mercado amadurecido e uma rede de ensino básico no início do século XX, não conseguimos fazer um Michael Jackson para conquistar o mundo musical. Entretanto, acreditamos que, com as novas tecnologias e a descentralização nos mercados artísticos, será possível a construção de novas abordagens musicais, afinal, hoje, um clipe ou um disco pode ser feito em um notebook, relativamente, simples em casa mesmo. O fator de maior diferenciação agora é talento e dedicação, que farão a diferença. A internacionalização que Nego do Borel e Anitta tentam é salutar, justamente para dar voz àquela questão levantada pelo próprio Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil*, acerca da brasilidade perante o mundo. Diante de todos esses fatores percorridos até aqui e outros que também iremos desenvolver, é que se torna importante ressaltar que o estilo brasileiro da canção, de dar voz às nossas singularidades, acaba sendo fundamental de ser conhecido e reconhecido mundo afora, como já fora outrora.

3.9.6 O Fim da Canção

É intrigante perceber que as canções do projeto e do debate sobre “o fim da canção”, por Wisnik, Nestrovski e Tatit, parecem não ter muita audiência, os vídeos que há no You Tube a respeito dessa temática tem pouco mais de sete mil visualizações cada um. Mais detidamente, a canção do disco *O Fim da Canção*³⁹⁹, de Wisnik, Nestrovski e Tatit⁴⁰⁰, com o título “Feito para acabar” é que parece estar no fim (muito embora nós apreciemos as composições desses compositores, cantores, autores).

De certo modo o que acontece com a chegada das novas tecnologias é o contrário do fim da canção, isto é, é o ressurgimento das canções de todos os tempos na medida em que é muito mais fácil e barato produzir, divulgar e armazenar todos os tipos de conteúdo, sobretudo com o advento da internet. Em verdade, parece que o que está havendo, a partir das considerações sobre o fim da canção, é o fim do fim da canção. Ruy Castro (2001) chega a comentar que

³⁹⁹ Segue o link para a belíssima canção “Feito para acabar”, do disco *O Fim da Canção*: <https://www.youtube.com/watch?v=5HrPeOXJPMg>

⁴⁰⁰ Tatit, por exemplo, é autor de “Capitu”, que consideramos uma das mais belas canções da música brasileira em todos os tempos. Segue link de “Capitu”, na interpretação de Zélia Duncan: <https://www.youtube.com/watch?v=NAeJv8LAX28>

duas coisas que o brasileiro adora matar são a bossa nova e o carnaval. Ele relata que foi convidado para inúmeros fêretos desses dois “defuntos” que, apesar de “mortes”, continuaram vivos e cada vez mais vivos. Poderíamos dizer o mesmo sobre o fim da canção. Além do fato de estar mais viva do que nunca, a canção não morre porque os motivos e os meios pelos quais a canção se inspira e se expressa não morreram, pelo contrário, foram potencializados. A solidão, o amor, a morte, a vingança, a alegria, as festas, a tristeza, a vida épica, a aventura, entre outros fatores, continuam cada vez mais presentes na vida das pessoas e continuam inspirando suas canções. Os meios de expressar as canções feitas por tantos motivos estão aí plenos, o que mudou foi o mercado e a indústria fonográfica, de meio físico, tal como a conhecemos entre 1920 e 2005.

O mais surpreendente da pluralidade na qual vivemos é que, no tempo do *streaming*, o disco de vinil retornou. Hoje, as pessoas podem consumir a música em arquivo virtual, em disco compacto (cd) e em vinil, ainda que nem todos os discos sejam prensados em vinil, mas muitos artistas já prensam seus discos em vinil, em tiragem baixa para um mercado específico de pessoas que gostam de ouvir vinil, dada a qualidade do som que é superior. Esse é um dado importante, porque demonstra o quanto modernidade e tradição estão, em muitos casos, vivendo ao mesmo tempo, mesmo com ênfases diversas. Em verdade, no fundo, estamos falando de acesso. O acesso à música ficou muito fácil e muito barato e isso não coloca a música em perigo, pelo contrário a potencializa, porque faz chegar a música a um público que, de outro modo, não a alcançaria. Não por outro motivo, no Brasil, há mais celulares do que saneamento básico. E, justamente por isso, a música que o povão ouve e faz é a mais executada do país, pelo simples motivo de que é reflexo de si mesmo.

Então, é um tempo propício para todas as canções, inclusive aquelas que não estão nos padrões mais comuns do cotidiano. Nas plataformas atuais é muito mais fácil ouvir Elomar, Xangai e Vital Farias, do que nas décadas em que eles surgiram. Hoje, é muito mais fácil ter acesso ao conteúdo de crítica musical de um José Ramos Tinhorão, do que nas décadas em que ele esteve ativo, nos jornais nos anos 60, por exemplo. Hoje, é possível ouvir canções desde Pixinguinha, Alvarenga e Ranchinho, Orlando Silva, Mario Reis ou mesmo Chico Antonio. Essa possibilidade de acesso nos proporciona a repetição de um certo

tipo de atividade, ou sua reinvenção, ou a invenção de outra coisa. Para tanto, basta ver Yamandu Costa⁴⁰¹, tomando contato com violonistas russos antigos, no You Tube, e tentando perceber os caminhos pelos quais o violão de 7 cordas chegou ao Brasil e na América Latina. A partir desse contato, Yamandu Costa foi até a Rússia para contatar essa tradição de violões de 7 cordas e assim ampliar seu repertório e sua experiência musical, o que, para ele, é muito importante, na medida em que é um músico de fronteira do Rio Grande do Sul, onde o mundo ibérico é tão presente dada a presença do mundo hispânico ali também.

Figura 258: Elomar



Fonte: <https://images.app.goo.gl/GMewAxdZy6NxssJR7>

Figura 259: Xangai



Fonte: <https://images.app.goo.gl/3U12u81kz7xN5VvFA>

⁴⁰¹ Para ter contato com a experiência de Yamandu Costa com o violão russo, recomendamos fortemente esse filme de Pablo Francischelli: https://www.youtube.com/watch?v=oLKpj-0_CEU. Recomendamos também toda uma série de vídeos muito interessantes do Yamandu explorando as possibilidades e lugares do violão: <https://www.youtube.com/watch?v=MWcdhkRiTm0&list=PLn2VcwukuczRJU5IWQOZdPwCDmQdEPf7I>

Figura 260: Vital Farias



Fonte: <https://images.app.goo.gl/nEYUYrAGyQP7RtCp7>

Figura 257: Alvarenga e Ranchinho

Alvarenga & Ranchinho



Fonte: <https://images.app.goo.gl/DjSGQQeKPcQftqVc8>

Figura 258: Chico Antônio



Fonte: <https://images.app.goo.gl/K5YMHUzFpZDgc6Fw7>

Inclusive, a partir dessa questão da tecnologia, podemos pensar a possibilidade de tratar de ideias que também pareciam “mortas”, pois com um site, como a Estante Virtual (que é um site que reúne sebos do Brasil inteiro com milhões de livros em seu catálogo), as bibliotecas virtuais, as livrarias virtuais

nacionais e internacionais, o ebook (nos mais diversos formatos), os tantos livros copiados e jogados na rede em pdf, enfim surge toda uma série de possibilidades de acesso a todo um acervo bibliográfico e documental que há poucos anos era proibitivo, inacessível aos pesquisadores que estivessem fora do eixo Rio-São Paulo. Por isso de certo modo temas como a cordialidade entre outros, certamente, vão continuar ressurgindo cada vez, mais justamente em virtude da acessibilidade que as tecnologias possibilitam, principalmente para pensar a cordialidade que é um tema tão próximo a uma discussão de identidade, em um mundo de franca globalização, mundo este absolutamente musical. No qual um cantor quase cego, em um programa de formato *yankee*, veiculado na França, canta uma canção de um rapper norte americano⁴⁰².

3.7 O ALÉM-DO-HOMEM-CORDIAL

3.7.1 O além-do-homem nietzscheano.

Caracterizando o além-do-homem nietzscheano.

Diz Nietzsche, em *Ecce Homo*:

A palavra “super-homem”, que determina um tipo de altíssima perfeição, em sentido oposto aos homens “modernos”, aos homens “bons”, aos “cristãos” e aos demais niilistas – palavra esta que na boca de Zaratustra, do *destrutor* da moral, assume uma significação sobremodo grave – foi compreendida quase sempre com perfeita candura, no sentido daqueles valores cujo oposto se afirmou na figura de Zaratustra; fizeram eles o tipo “idealista” de uma espécie superior do homem, meio “santo”, meio “gênio”...Outros sábios corníferos, por causa desta palavra, consideraram-me darwinista. Também do “culto dos heróis” daquele grande moedeiro falso da ciência e da vontade, que foi Carlyle, daquele culto por mim repelido com tanta braveza, encontraram-se algumas pegadas. Se eu segredei aos ouvidos de alguém que seria melhor encontrar ao redor de si um César Bórgia do que descobrir um Parsifal, esse alguém não teria acreditado nas próprias orelhas (NIETZSCHE, 2004, p. 69).

Não deixa de ser curioso que tanto Nietzsche (SAFRANSKI, 2001) quanto Maquiavel (VIROLI, 2000) farão uma referência elogiosa a Cesar Bórgia como homem poderoso. Nietzsche refletindo sobre o além-do-homem fará a crítica

⁴⁰² A canção é “Lose yourself” e a interpretação nos parece superior ao original: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9oZZzLr3BU>

àqueles que pensam que o além-do-homem seja uma espécie de misto de homem santo e homem gênio ao mesmo tempo. Entretanto, Safranski (2001) nos lembra que em *O Nascimento da tragédia* o próprio Nietzsche diria que o seu conceito de gênio era bastante assemelhado àquele que depois criticaria em outros, a saber, o meio santo, meio gênio. Ele também faria essas considerações em *Schopenhauer como educador* (SAFRANSKI, 2001).

Nietzsche em seus escritos iniciais estará mais próximo de considerar os ascetas e os santos do que aqueles homens mais virulentos e amorais como o próprio Cezar Bórgia (não custa lembrar o fim trágico dele). Para Safranski (2001), Nietzsche apaga certos traços idealistas e religiosos do que pensava. Em a *Gaia ciência* (SAFRANSKI, 2001), livro posterior à *Assim falava Zaratustra*. Nietzsche dirá que o sobre-humano recorrentemente parecerá desumano, rompendo com as sacralidades do bom, do intocável e divino.

Vale anotar que Friedrich Nietzsche em *Assim falava Zaratustra* dirá na abertura do livro através do personagem do próprio Zaratustra que sua jornada começa quando algo lhe transmuta no coração:

Quando Zaratustra completou trinta anos, abandonou sua pátria e o lago de sua pátria e foi para a montanha. Ali durante dez anos, alimentou-se de seu espírito e de sua solidão, sem deles se fatigar.

Mas, um dia, finalmente algo transmutou-se-lhe o coração – e, de manhã, ao levantar-se com a aurora, pôs-se ante o sol e assim falou:

-Grande astro! Que seria de tua felicidade se te faltassem aqueles a quem iluminas? (NIETZSCHE, 2008).

Segundo Safranski (2001), a primeira comunicação que Nietzsche promove no livro *Assim falava Zaratustra* é sobre o além-do-homem. Zaratustra apresenta o além-do-homem, ele afirma a necessidade da fidelidade à terra, pregando o esquecimento das esperanças transcendentais.

Nietzsche teria começado a abordar a expressão além-do-homem no momento à época das *Considerações Extemporâneas*, quando tratou do tema da autoconfiguração e do tema do autodesenvolvimento. Em *Schopenhauer como educador* ele menciona que obteve experiências acerca do que chamaria de “princípio básico” de seu “verdadeiro eu”. Diz Safranski (2001), citando Nietzsche: “tua verdadeira natureza não está profundamente oculta dentro de ti, mas imensuravelmente alto por cima de ti, ou pelo menos por cima daquilo que

consideras o teu eu” (2001, p. 238). Essa questão é bastante interessante porque é possível depreender dela que não se deve trair o melhor do nosso eu, na medida em que vamos nos tornando esse eu. Devemos, e é absolutamente factível efetivar essa realização, da nossa própria vida. Para tanto é necessário que possamos cumprir nossas promessas das quais somos a encarnação inacabada. Buscar as realizações, o desenvolvimento, já se configura como uma ação e vontade em direção ao além-do-homem. Devemos nos lembrar que nesse caminho, na altura de *Schopenhauer como Educador*, o ano era que também pode ser encontrado como a III Consideração Extemporânea, foi lançado em 1874. Teríamos mais à frente o lançamento de *Humano, demasiado humano*, em 1878, e o *Assim falava Zaratustra* seria lançado em 1883.

Quando chegou em *Humano, demasiado humano* Nietzsche já se referiria à ideia de se tornar o que se é, quanto ao aspecto de dominar-se a si mesmo. Neste livro, Nietzsche se expressou nos seguintes termos, apontando a necessidade de a pessoa tornar-se senhor de si mesma, e de suas próprias virtudes. Porque se elas eram seus senhores; mas deveriam ser apenas seus instrumentos juntamente com outros instrumentos. Devendo então ter poder sobre os pró e os contras, aprendendo a desatá-los e juntá-los novamente de acordo com seu segundo objetivo mais importante. Nietzsche já anunciaria por intermédio do Zaratustra uma formulação nesse caminho ao dizer que amava aqueles que possuem o espírito e o coração livres (SAFRANKSI, 2001).

Nietzsche, apesar de crítico de Darwin, chega a ser influenciado pelas ideias da evolução, ele estava a par do pensamento do seu tempo nesta seara, segundo Safranski (2001). Mas o nosso foco aqui não é tanto esse aspecto da biologia evolutiva do tempo de Nietzsche. Estamos mais interessados nesta caracterização do além-do-homem mais voltada ao aspecto da vontade, aspectos mais psicológicos e estéticos, pois têm mais ligação com a questão da música popular e do conceito de homem cordial.

Já mais à frente, na *Genealogia da Moral*, que é um livro que será lançado em 1887, Nietzsche dirá acerca da besta loura dotada de inocência de uma consciência animal, sem maiores questionamentos morais. Uma vontade forte precisaria também de uma grande força. Essa vontade forte impor a si mesma a lei da ação, uma lei individual, que ultrapassa a moral tradicional, esta que

controla as pessoas comuns, e que inibe o além-do-homem (SAFRANSKI, 2001).

Nietzsche também caracterizará a importância da percepção que terá o além-do-homem quanto à questão do tempo, de que o tempo é uma realidade, de que não se pode fugir do tempo, não existe um Além⁴⁰³. Para ele, não há saída fora do tempo, não há libertação através do não-ser (SAFRANSKI, 2001).

Interessa pensar a caracterização nietzscheana de além-do-homem, sobretudo frente ao homem-cordial, justamente pelo fato das questões apolíneas e dionisíacas, sem esquecer a própria questão da música popular no Brasil, notadamente por ser uma atividade tão própria da criação, em alguma medida da espontaneidade, de pessoas, muitas vezes, absolutamente soltas no mundo, sem ponto de partida ou chegada, pessoas para as quais, muitas vezes sem dar por isso, tudo é travessia. “Personagens nietzscheanos”, por assim dizer, povoaram a história da música brasileira, e mesmo a história do Brasil mesma.

Vale recordar que o diálogo nietzscheano com a história do pensamento remonta aos gregos e que o próprio conceito de homem e humanidade não foi o mesmo ao longo dos anos. Heidegger (2007) ao comentar em seu estudo sobre a obra de Nietzsche bem nota esse fator quando trata da questão do além-do-homem. Para o autor de *Ser e tempo*, a verdade acerca do ente como uma totalidade é assumida, organizada e conservada por uma humanidade. A metafísica não consegue dar conta enquanto pensamento para questionar por que as coisas são assim, talvez ela nem mesmo consiga pensar essa questão.

Podemos mesmo citar Renato Nunes Bittencourt (2016), quando ele diz a partir da análise do Zarathustra, em um artigo intitulado *Nietzsche e o super-homem como paradigma da superação pessoal*; é como se pelas lentes de Zarathustra o homem necessitasse vencer a si próprio, ultrapassando seus limites, somente assim poderia obter a capacidade plena da conquista de si. E essa tarefa poderia ser considerada mais hercúlea de ser realizada do que qualquer ação de um herói dotado de superpoderes. Digamos que o além-do-

⁴⁰³ E nesse ponto não há como não lembrar de Paulinho da Viola em música de José Batista e Wilson Batista, “Meu mundo é hoje”, do disco *Dança da Solidão*, de 1972, quando diz: “meu tempo é hoje, não existe amanhã para mim, eu sou assim, assim morrerei um dia / não levarei arrependimentos / nem o peso da hipocrisia”. Mais um disco antológico do antológico ano de 1972. Sobre “Meu mundo é hoje” vale conferir uma matéria de Eliete Negreiros (2013) na Revista Piauí.

homem seria uma espécie de autossuperação, por assim dizer. Não por acaso, Nietzsche (2011), no *Zaratustra*, traz a ideia de que o homem tem consigo a grandeza de ser ponte e não um fim, e que nele pode ser amado o fato de ser uma passagem e um declínio.

E há uma outra questão importantíssima que une o artista, sob essa ótica nietzscheana, a canção popular brasileira, sobretudo em sua veia sambista é a veia que move tanto a mente quanto o corpo, a música brasileira não esquece o corpo, pelo contrário, o abraça, faz dele seu palco e seu encantamento como quem une a mente, o corpo e o espírito. Essa é uma tendência tão forte no povo brasileiro que nos últimos 30 anos vários artistas ligados às várias denominações religiosas tem alcançado grande sucesso a ponto de sair da sua esfera religiosa atingindo a cultura, desde a música baiana ⁴⁰⁴que traz consigo o axé e em várias

⁴⁰⁴ Aqui poderíamos nos lembrar da música “Alegria da Cidade”, de Lazzo Matumbi e Jorge Portugal, que fala dessas questões de uma maneira bastante feliz quando diz em sua canção que “a minha pele de ébano é a minha alma nua”, esse verso nos parece fundamental por caminhar no mesmo sentido do verso de Valerie, “o mais profundo é a pele”. A canção de Lazzo e Jorge Portugal tem a profundidade da pele. E traz consigo a ideia de um povo que se representa em sua cidade, na pele enquanto texto para a leitura do outro, na alteridade (consciente ou não), trazendo também uma marca que lembra a ideia de DaMatta, sobre a Casa e a Rua, mas marcando a Rua de uma maneira interessantíssima ao situar a rua como o espaço da liberdade que se reflete também na pele. Pele na qual habita o toque, a visão e o entendimento, no coração da América, sabendo-se jazz, rock, afoxé e reggae, mais precisamente o balanço do reggae. De volta ao começo, vale dizer que o eu-poético diz logo em seu ponto de partida que a sua pele é sua alma nua. Que é uma consciência sobre si, mas que ao mesmo tempo essa canção é um salto no outro.

A minha pele de ébano é
A minha alma nua
Espalhando a luz do sol
Espelhando a luz da lua

Tem a plumagem da noite
E a liberdade da rua
Minha pele é linguagem
E a leitura é toda sua

Será que você não viu
Não entendeu o meu toque
No coração da América eu sou o jazz,
Sou o rock
Eu sou parte de você

de suas canções a presença da religiosidade de matriz afro-brasileira com o Olodum, Timbalada, etc; perpassando por grupos evangélicos que pegam um grande espectro de denominações que vão desde a música mais “erudita” (em grupos mais voltados a uma música mais próxima da clássica) até a música pop-rock, basta ver que o grande guitarrista Mateus Asato toca alguns hinos na sua guitarra em seu canal no You Tube; sem esquecer os católicos com seus padres-cantores, desde Zezinho até Fábio de Melo. É como se, de certo modo, a religiosidade no Brasil, até certo ponto não se esquecesse do corpo, sobretudo quando ele é alicerce musical, seu esteio, mar para sua tempestade. E aí mora a marca brasileira do afeto, que atravessa inclusive o discurso e a prática religiosa⁴⁰⁵.

Figura 263: Olodum



Fonte: <https://images.app.goo.gl/5cmphygzMb7nZxC86>

Figura 264: Timbalada

Mesmo que você me negue
Na beleza do afoxé
Ou no balanço no reggae

⁴⁰⁵ Não é o escopo dessa dissertação, mas um tema interessante a se investigar é a relação da cultura brasileira profunda com sua religiosidade, sobretudo nessa perspectiva da arte, desde um aleijadinho aos cantos afro-brasileiros, perpassando por vários outros exemplos. Acreditamos que de uma pesquisa assim surgiriam dados ainda mais consubstanciados no sentido de mostrar a presença do calor humano na religiosidade brasileira, marca de nossa cultura. Para tanto valeria também uma aproximação do pensamento sociológico ou antropológico brasileiro com a filosofia dos afetos em Espinosa.



Fonte:

Figura 265: Mateus Asato



Fonte: <https://images.app.goo.gl/LQEkaFBG7vNM7jKK6>

Figura 266: Pe. Zezinho



Fonte: <https://images.app.goo.gl/PEj2F76afjft67Yf6>

Figura 267: Pe. Fábio de Mello



E nesse sentido acreditamos que o homem-cordial encontra bem o além-do-homem, encaminhando-se para o além-do-homem-cordial, no aspecto de que a “civilização brasileira”, por assim dizer, é aquele que jamais desprezou o corpo, antes pelo contrário, talvez poucos povos no mundo afirmem tanto o corpo quanto o brasileiro faz.

Conforme nos diz Bittencourt (2016), compreender a potência criativa do que há de vital no corpo é fundamento prático próprio da vida ultrapassando os obstáculos morais basilares da cultura, e, portanto, não-fisiológicos. Acontece que no caso brasileiro, a moralidade que funda a cultura é um tanto mais porosa, mais atravessada, uma moralidade que aceita certas elasticidades. Também por isso acreditamos que a canção brasileira ultrapassa a moralidade ascética, pura; a canção brasileira é o palco ideal para a afirmação das aspirações do além-do-homem enquanto além-do-homem-cordial.

Se o além-do-homem de Nietzsche pode ser visto não como aquele que seja dotado de superpoderes, com uma força extraordinária, e sim como aquele o que ultrapassa os limites da moralidade comum e seus muros. É importante compreender que ele tenta verificar uma plenitude que não se deixa vencer pelo nada existencial. O além do homem busca superar a necessidade metafísica das muletas suprassensíveis. Já em nosso entendimento o além do homem cordial tenta ultrapassar essas necessidades ainda que se utilize da muleta como quem se utiliza de um exercício estético.

Ambos, tanto o além-do-homem quanto o além-do-homem-cordial, fundem a existência com a criatividade e vitalidade corporal, início reside uma das características mais fundamentais do seu exercício de vida, da sua destinação do mundo. Para ambos os tipos se faz importante que o aumento da vontade de potência se dê quando a pessoa é suficientemente pronta para, no dia a dia em relação com as contingências do mundo interno e externo, desenvolver interrelações que estejam pautadas pelos afetos positivos, lastreados na alegria, amizade ou satisfação da superação de obstáculos, realizando com esse movimento o desenvolvimento da sua maneira de ser, de sua constituição psíquica.

Assim sendo, analisando essa questão, vemos que quando o indivíduo alcança a superação das dificuldades relevantes, já não importa tanto de que âmbito é o obstáculo. São circunstâncias, que depois da conquista do escopo que se almeja, a pessoa acaba desenvolvendo em seu íntimo um sentimento de contentamento, advindo justamente da ideia da realização da superação dos obstáculos que foram ultrapassados no afirmar de seu ato eivado de singularidade (BITTENCOURT, 2016). Se em alguma medida Nietzsche diz que o que não mata acaba fortalecendo, e esse é um dos caminhos para o além-do-homem, para o além-do-homem-cordial mesmo o que mata também fortalece, sobretudo quanto ao matar no sentido figurado, é dizer, mesmo uma derrota muito contundente, ou mesmo a eliminação total, mas sobretudo seu percurso traz consigo um aprendizado no limite, ainda que seja um aprendizado, como dito, no limite, possivelmente irrepetido. Mas que guarda em sua densidade um aprendizado que só quem viveu sabe.

Uma outra consideração importante que temos para com o além-do-homem-cordial reside no fato de que ele não desconsidera a vida gregária, mas, ao mesmo tempo se sabe como alguém que não está apenas adstrito, muito menos adestrado ao rebanho. Ele percebe as belezas sociais, as forças dos grupos, ele compreende isso. Todavia sabe do seu papel e do seu valor, sobretudo no que tange ao elemento artístico, singular por excelência em termos de realização, ainda que não desconheça o valor do grupo no aprendizado, nos debates, nos *brainstormings* acerca das muitas questões que envolvem a arte, etc, mas ele tem absoluta consciência da realização individual por excelência do artista, reiteramos. Assim como foi dito, o além-do-homem-cordial não desconhece nenhuma das duas facetas, a social e a individual, se utiliza de ambas. Sabe ser gregário, e sabe não o ser, na medida em que seja necessário para a sua ação artística.

Assim como há uma outra questão, a do corpo, conforme Bittencourt (2016) coloca que uma diferença, entre o super-homem (das histórias em quadrinho) e o além-do-homem de Nietzsche, é a da superação de limites do corpo, como um exercício de superação de limites, dos traços orgânicos da condição física, de um aprimoramento significativo da condição humana.

Para nós outros, o além-do-homem-cordial é aquele que buscará mais do que a superação de limites do corpo, ele é aquele que tem tal consciência e amor

à vida a partir do seu coração, que buscará a superação de limites no corpo, sempre lembrando que é a partir do corpo o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada, reforçando sempre a concepção de espírito como um dos aspectos fundamentais do corpo, enquanto seu entendimento.

Ainda sob a perspectiva trágica poderíamos dizer que o Brasil é um país trágico no qual sua música é um dos espaços mais fortes da invenção da identidade desse mesmo país. Talvez em nenhum outro aspecto a dimensão da grandeza do Brasil e seu caráter trágico esteja tão bem esculpido quanto em sua música. Basta pensarmos que vivemos um tempo em que Bob Dylan ganhou o Nobel de literatura e Chico Buarque ganhou o prêmio Camões. Ou seja, Chico Buarque poderá ganhar o Nobel de literatura, já há o precedente de Dylan. Frise-se que Chico Buarque conseguiu ser grande nas duas áreas, tanto na música quanto na literatura, talvez somente Vinicius de Moraes tenha conseguido ser tão bom em ambas as áreas. Não por acaso, foi a canção popular que fez tanto de Chico Buarque quanto de Vinicius de Moraes tão conhecidos do grande público; ainda que no caso de Vinicius de Moraes, mesmo antes do seu auge na música ele já tinha atingido uma maturidade artística enquanto poeta. E mesmo hoje quando eles são menos ouvidos enquanto músicos, e talvez mais lidos enquanto literatos, a música deles é cada vez mais necessária em função da dureza da vida, sobretudo por causa do olhar desses dois artistas que era voltado para a construção do tempo da delicadeza.

Mas, o que queremos dizer com sentido trágico? Podemos tomar de empréstimo uma passagem de Nietzsche (2006), em *Introdução à tragédia de Sófocles*,

*Édipo rei*¹ exige, como nenhuma outra tragédia da Antigüidade, uma comparação entre a forma antiga da tragédia e a moderna, pois, se de acordo com a interpretação de Aristóteles é considerada como a tragédia-modelo,² segundo a estética moderna é exatamente uma tragédia ruim, porque nela a “antinomia entre destino absoluto e culpa” permanece sem solução. Segundo essa estética, a idéia clássica de destino sofre de uma “contradição irreconciliável”; a Antigüidade Clássica concebe um “destino preexistente, invejosamente à espreita, que não se desdobra a partir da ação humana”, e Édipo é o seu herói mais eloqüente. A expressão mais popular dessa teoria é o termo “justiça poética”. Culpa e sofrimento na mesma

proporção, ou seja, toda infelicidade é punição, o sentimento enquanto se assiste à tragédia aparenta-se ao de um tribunal.³ Mas, se infelicidade é punição, então a culpa deve ser imputável, isto é, deve surgir da vontade livre e não como consequência de determinações anteriores, de predisposições espirituais e corporais, de disposições herdadas etc. Ou seja, não como no *Wallenstein*, de Schiller, no qual a maior parte da culpa do protagonista gira em torno de astros funestos.⁴ Quem quiser afastar do *Édipo* este tipo de censura não tem outro meio a não ser procurar uma *culpa* no rei Édipo: daí os inúmeros equívocos na sua interpretação. Autoexcesso [*hybris*], falta de medida, animosidade em relação aos deuses, farisaísmo e autossuficiência – tudo isso se acreditou encontrar no *Édipo* e formou-se então a teoria de que Sófocles quis apresentar a temeridade do homem em si e sua punição. E onde começa a falta de Édipo? Já fora um atrevido auto-excesso, diz-se, que ele tivesse deixado Corinto após sua conversa com o oráculo, na *ilusão* de que poderia evitar o destino” (NIETZSCHE, 2006, p.20).

Nietzsche argumenta então que *Édipo Rei* seria uma tragédia ruim pelo fato de que nela o conceito de trágico não existiria. Então ele se questiona se não estaria havendo uma interpretação equivocada do conceito de trágico, de tragédia. Para ele o equilíbrio entre destino e caráter, punição e culpa não estariam alocados a um ponto de visão ligado à estética, mas sim a um ponto de vista moral, que poderia mesmo ser somado a um ponto de visão jurídico e sua limitação humana. O autor aponta que a tragédia é semelhante a um tribunal de jurados. Assim como neste, aquele que assiste é chamado a uma aceitação da punição que o autor outorga à figura transgressora. A ideia de merecimento da punição e uma reflexão que se pode fazer da plateia de estar-se tranquilo em não ser como “Édipo” traz consigo algum deleite. Haveria um merecimento nos desdobramentos que o transgressor sofre no decorrer da história da peça, como se houvesse um equilíbrio entre culpa e punição, como num acerto de contas. Desse modo haveria uma catarse trágica, um acordo a partir de um ponto de vista moral-estético, um triunfo do homem justo, que cumpre com a moderação, que é impassível. Então, para o autor de *Gaia ciência*, essa maneira de ver a tragédia está atrelada a uma disposição desprovida de senso estético, carecedora de entusiasmo, sendo na verdade uma busca de segurança de um caracol preso à sua casca e que a leva por toda a parte, sendo que a musa trágica tira a tranquilidade do caracol (NIETZSCHE, 2006).

Então, Nietzsche (2006) se pergunta como seria possível compreender da melhor forma o conceito de tragédia sendo impossível clarear a partir dele como surgiu a tragédia. De certo modo aquela visão substanciaria uma ideia moderna de tragédia e destino que fundamentaria também uma culpa que atinge também a consanguinidade. O autor vê que filosoficamente o idealista metafísico, que verá o indivíduo somente como fenômeno, e que vê nos membros isolados apenas um segmento de uma linhagem, vendo também moralmente toda a situação dramática. Já a Antiguidade da Grécia, ainda para a visão de Nietzsche (2006), estava mais lastreada não em conceitos, mas em instinto, uma crença semelhante à de Platão, este fundado na ideia, de uma maneira parecida, o indivíduo importava pouco, levava-se mais em conta uma linhagem, um segmento, assim como o estado eram questões do universal, como uma visão cosmológica, da ordem do mundo mesmo, de como as coisas são. Então haveria algo de imerecido no destino que dava uma dimensão trágica, como do caso do “Édipo”. Nietzsche (2006) considera que o destino, enquanto enigma contundente da vida das pessoas, a culpa da qual não se tinha consciência, o sofrer sem merecimento seriam o que de verdade aterrorizaria a vida humana, sendo uma musa trágica. Haveria uma ordem cósmica no mundo, esta era elevada e transcendente, e isso retiraria um certo valor da vida. A tragédia então trazia consigo uma visão pessimista da vida. Para o autor, a visão mais pura da tragédia estaria nas duas peças de Édipo, a saber, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. A ideia de maldição que está presente na obra de Ésquilo não está presente em Sófocles, na obra deste o indivíduo sente a força dos deuses, mas sua queda não simplesmente uma punição, é sim uma maneira de consagração a uma espécie de santidade, uma idealização do sentimento de infelicidade.

Para Nietzsche (2016), a tragédia antiga era oriunda da poesia lírica. A tragédia antiga era marcada pelo destaque que dava ao sofrimento, diferentemente da tragédia moderna que destaca o agir. Então a poesia lírica era dionisíaca. Ainda para o nosso autor, o culto dionisíaco constitui também a ideia da tragédia grega enquanto dissolução do aspecto individual, da ideia de individuação numa outra ordem cósmica, sendo que o início do acreditar na transcendência se dá por meio dos atozes construtores do pavor do existir. Culpa e destino aqui eram somente meios, para Nietzsche (2006) o grego

tencionava uma fuga deste mundo, a tragédia grega não buscava consolo em um mundo depois da morte.

Situando a música na tragédia (o ditirambo), Nietzsche (2006) situa que a tragédia nasceu da poesia lírica musical de Dioniso, e considera essa ligação como algo espantoso. Arquíloco foi o iniciante dessa poesia lírica, com ele a subjetividade começa a ter expressão lírica, consumando a canção popular. A vida social está compreendida no caráter da poesia. Entre a música sacra e a poesia canção popular houve uma poesia popular de massa que fascinava as multidões em festas dionisíacas nas quais irrompiam a embriaguez de sentimentos altivos, esse acontecimento, ainda segundo nosso autor, ficou durante muito tempo entregue ao povo. A tragédia viria a surgir dos primeiros passos da fixação dessa poesia popular de massa. Este nome, ditirambo, acabou sendo então uma marca muito característica. Aqueles antigos técnicos da Grécia Antiga separavam a cantiga levando em consideração o seu *ethos* (de que maneira o ânimo daquele que ouvia era afetado), em três maneiras principais a serem utilizadas: o extravasar, o exaltar da alma; o seu oposto, enquanto expressão do que há de magnificência, do generoso, da dor desumana e da poesia cômica inferior e, terceiro, aquilo que é suficientemente propício para tranquilizar a alma, ainda segundo Nietzsche (2016). A que utilização dessas referidas pertenceria o ditirambo? Nietzsche considera que ele pertence ao terceiro, que é também conhecido como ditirâmico e que é classificado entre as obras poéticas da lírica serena. Este fato é válido para a temporalidade arcaica, os tempos antigos, de onde foram recebidos esses fatos, essas questões. Essas considerações não são válidas para os ditirambos da época de Sófocles e Eurípides. A impetuosidade da poesia lírica de massa chegou a ser imitada, inicialmente, somente de maneira alusiva, simbólica: foi feita uma figura, uma escultura de maneira, como uma espécie de deus exuberante. Tome-se que era um medo que se restava diante deste elemento oriundo da natureza e que somente de maneira decente, sobriamente tinha sido imitado (NIETZSCHE, 2006).

Então o ditirambo era uma forma artística de dominar, de domar a expressão da poesia popular dionisíaca, para Nietzsche (2006), por esse motivo Apolo teria vencido, na medida em que domava. A tragédia se desenvolve e envolve nela o elemento dionisíaco de modo livre. Na tragédia Dioniso é

renascido sendo então Lusos, o deus liberto dos grilhões. Isto é, não era uma imprescindível imitação da natureza, e sim uma dominação prudente, cautelosamente feita da natureza que vai tornando-se perceptível aos poucos, como num desenho ou retrato, ainda que com tintas de um idealismo. Já o atrofiamento da tragédia começa com a prepotência da reflexão e da influência de Sócrates. Posteriormente, com uma música instrumental bastante desenvolvida, o ditirambo acabou ganhando uma vivência fora da tragédia, afinal acabou sendo retirado dela. O ditirambo chega à saturnália desta festa de tons primaveris, em Filóxeno de Cítera e Timóteo de Mileto (NIETZSCHE. 2006).

Nietzsche (2006) também assegura que o ditirambo era um canto popular que era exercitado notadamente pelas camadas inferiores da sociedade. Então a tragédia conservava uma feição bastante democrática, o que fazia todo sentido na medida em que ela havia nascido do seio popular. A partir de um desenvolvimento bastante contundente a tragédia acabou alcançando a corte, a exemplo de Arquelau. O mesmo se deu séculos depois seja na Inglaterra ou na Espanha, por exemplo, países nos quais o teatro surge no seio da sociedade mais popular e posteriormente acaba tendo grande aceitação nas cortes.

Segundo Nietzsche (2006), o ouvinte trazia consigo um estado de espírito no qual repousava a solenidade, afinal se tratava de uma espécie de culto. Então todos estavam participando; rara disposição voltada para a festividade, sentimento matinal, da manhã em alegria manifesta; desprovidos de delicadezas e principiologias teóricas. O povo estava totalmente reunido nesses momentos, afinal ali eles se encontravam com seus representantes no coro, *vox populi*, e tendo o sentido idealizado de heróis, havia o hábito de entender tudo politicamente, afinal eles eram homens políticos, por excelência. Tudo levava para se colocar à devoção: havia um grande círculo de cerca de vinte mil pessoas assistindo, abaixo do céu azul, o coro entrava portando douradas coroas e roupas caras, o palco dotado de bela arquitetura; havia a reunião entre a arte poético-musical e arte mímica. A maneira como se sente o espectador acaba influenciando de maneira significativa no andamento do teatro. No período clássico da tragédia francesa era comum que a nobreza tivesse seus lugares em ambos os lados da cena e deixavam aos atores não mais que dez passos para a encenação. No intuito de agradar a esse “coro” não se mudava os ornamentos. Os efeitos teatrais, todos, careciam do distanciamento e, por isso, nesse caso,

eles acabavam se tornando impossíveis. A trabalho era transformar e fazer funcionar um quadro, mesmo quando ele se pusesse a ser observado através de uma super lente de aumento. Nesse caso a ante-sala é tornada palco.

A consciência do trágico francês é temer ser ridículo, conforme Schlegel *apud* Nietzsche (2006). Sendo que era uma situação ainda mais precária no tempo de Shakespeare, na medida em que os palcos de Londres, que existiam naquele momento, poderiam ser equiparados, pelo público, a barracas de madeira, nelas são mostradas hoje saltimbancos, figuras de cera etc. Não eram os melhores lugares para ser visto, segundo Nietzsche (2006). Afinal, funcionários públicos e mulheres que tinham dignidade e decência não entravam. Aqueles que não conseguiam resistir às tentações iam disfarçados. Os divertimentos que eram apreciados e valorizados para que os nobres pudessem frequentar eram brigas de galo, corridas de cavalo, caça à raposa. Nietzsche (2006) conta que um crítico da época de Shakespeare, que considerava que ao dramaturgo inglês não faltava talento, e que nas galerias e plateias, concomitantemente às apresentações, as pessoas estavam bebendo cerveja, comendo maçãs, ovos, salsichas, e que essas comidas muitas vezes eram atiradas uns nos outros. A assistência era composta por pessoas que não respeitavam nada. O teatro era enfumaçado pelo tabaco e continha grande tumulto em função do barulho. Enquanto isso os atores eram os personagens no palco com seus candeeiros esticando suas botas com espora, colocando-as diante dos pés do fantasma e do próprio Hamlet. Então Nietzsche se faz a seguinte pergunta, a saber, para quem teria Shakespeare escrito suas peças? Para esse público, afinal havia também na plateia jovens aristocratas, que tinham o teatro como uma paixão nobre. O gosto italiano, nesta época, era o que prevalecia no bom gosto estético da corte com os eruditos e clássicos. Shakespeare jamais se esquecera de que havia sido excluído dos mais altos e respeitáveis círculos da sociedade de seu tempo, essa desonra está presente em sua obra poética, em seus sonetos.

Ainda segundo Nietzsche (2006), o trabalho do poeta trágico, dotado de suas cinco virtudes, afinal este poeta trazia consigo essas cinco configurações distintas, a saber, ele era político, soldado, magistrado, comerciante e poeta.

Ainda em *Introdução da tragédia grega de Sófocles*, Nietzsche (2006) considera:

A diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípides se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípides ele torna-se destrutivo em relação ao instinto (p. 35).

É bastante interessante essa percepção nietzscheana desse movimento entre os autores da força que os impulsiona no sentido do nível de consciência de suas obras, desde o instinto artístico até o pensamento artístico.

Esse sentido trágico já estava lá em Sófocles e ainda hoje está entre nós, sobretudo entre nós outros que somos um povo bastante dionisíaco, o brasileiro, geralmente, não está alinhado ao modo de ser apolíneo. Ainda que não seja impossível que ele construa no futuro alguns caminhos apolíneos, é possível ver em sua história e em seu presente uma pujança dionisíaca inescapável. Não por acaso em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda (2016) mencionaria a questão de Antígona, a filha daquele que talvez seja a encarnação da tragédia, Édipo. Acreditamos que nenhum outro personagem da história da literatura condense tamanha carga de travessia humana do que Édipo.

A canção, apenas por ser música, já atravessa o apolíneo e se encontra com o dionisíaco com grande força, ainda mais em nosso caso, na medida em que estamos falando de um povo profundamente ligado à cultura oral. Sendo que até hoje a oralidade ainda possui grande força no Brasil.

A canção, geralmente, não pode prescindir do sentimento, da sensibilidade, e no caso brasileiro, essa questão é ainda mais radicalizada. O sentimento toma a própria vida, e sua força exposta em sua musicalidade e também uma confirmação desse aspecto. Conforme já referimos anteriormente, caso se pergunte a um estrangeiro sobre o Brasil, ele provavelmente falará da alegria de seu povo, do samba e do futebol, com em geral acontece. Não discutiremos o quanto essa visão é correta ou não. O que queremos marcar

nessa questão é que os três traços apresentados ou lembrados pelas pessoas de outros países em geral são questões muito próprias de expressões sensíveis, corporais, artísticas.

Podemos, sem favor algum, tomar o futebol não somente como esporte, mas também como arte, como espetáculo quanto ao samba, eis um estilo musical profundamente ligado à sua dança de características marcantes quanto ao mover do corpo em seus passos que ressaltam a potência dos movimentos do corpo, exigindo certa maleabilidade em sua cadência. Futebol e samba são aspectos que lembram a alegria, e assim como o fazem, também podem recordar tragédias, conforme Nelson Rodrigues mencionava que havia partidas de futebol com grande dimensão humana, dramática e trágica. A própria canção brasileira é trágica; o samba é trágico, entre tantos outros estilos, ele contém sua face triste, dramática ou trágica, ainda que possa ter uma face alegre também, não sendo jamais um monolito.

Como exemplos de sambas que relatam tragédias, poderíamos citar “Retalhos de Cetim”, de Benito de Paula, “Dança da Solidão”, de Paulinho da Viola” ou “Desde que o samba é samba”, de Caetano Veloso. E para dar um exemplo de vida trágica ligada ao samba, poderíamos citar o caso de Assis Valente que escreveu músicas como “Alegria”, por exemplo. Valente, depois de várias tentativas de suicídio, conseguiu se suicidar tendo se lançado da estátua do cristo redentor. Curiosamente Assis Valente foi o compositor de uma das estrofes mais significativas do samba: “Minha gente / era triste amargurada / e inventou a batucada, / pra deixar de padecer / salve o prazer, salve o prazer.

Vale salientar utilizando-se de uma ideia de Willi Bolle (2004) quando em sua análise do *Grande Sertão: Veredas* em *grandesertão.br*, ele se vale da tese de que o romance de Guimarães Rosa é um diálogo com Euclides da Cunha e *Os Sertões*. Para Bolle (2004), de acordo com a crítica o autor de *Os Sertões* apresentou dois discursos acerca do sertanejo, de um lado fala por meio de uma cientificidade com forte carga de preconceito, de outro lado, apoiado em uma narrativa com tom épico, apresenta os “jagunços” como heróis extintos. Há uma mitificação heroica dos derrotados. Ainda que seja bastante apelativa essa ideia, essa narrativa, ela acaba sendo uma maneira de compensação da derrota, de

certa forma, sobretudo ante o contraste da visão do sertanejo entre as partes de “A luta” e “O homem” no livro.

Para Bolle (2004) teria havido uma ausência de tratamento de algumas questões que ficaram mal resolvidas no livro de Euclides da Cunha. Sendo que é justamente dentro dessas lacunas, no sentido de saná-las de alguma maneira, que entraria o projeto de Guimarães Rosa. Para Bolle (2004) tanto *Os Sertões* quanto *Grande Sertão: Veredas* percorrem discursos fundadores, julgamentos em alguma medida. Se por um lado a Guerra de Canudos teria sido um crime fundador do país, por outro lado o pacto que Riobaldo teria feito com o diabo seria um crime fundador também nessa narrativa; é como se houvesse um ato fundador do Brasil que fosse um falso contrato social, uma estruturação de uma sociedade bastante desigual e que se pode ver em ambos os livros. Se o livro de Euclides da Cunha se pretende até certo ponto um tratado, o romance de Rosa acaba sendo narrado na forma de diálogo, como uma conversa, e esse ponto é importantíssimo pois é uma homenagem à cultura oral brasileira e profunda. Ou seja, haveria um contraponto ao utilizar-se da cultura oral quando comparado ao narrador erudito do livro de Euclides da Cunha.

Essa mesma dicotomia, é que de certo modo a canção popular brasileira recupera e ultrapassa, na medida em que consegue ser oral e sofisticada ao mesmo tempo. Assim como se reafirma apontando para o futuro sendo uma das portadoras do homem-cordial e do além-do-homem-cordial. Essa questão da importância de *Os Sertões* em tantos caminhos da cultura brasileira remonta ao que dizia Tom Zé (GILBERTOGIL, 2015) em entrevista ao marcar o livro de Euclides da Cunha fez ele reconhecer os sertanejos conterrâneos com os quais ele convivia diariamente (TOM ZÉ, 2003).

Então gostaríamos de marcar essa função da canção popular no Brasil, a saber, a de a partir das narrativas musicais constituir outra fundação da história do país, no reforço da cultura oral, na audição da musicalidade. E aqui marcando ainda mais uma espécie de junção do sensível ao transcendente a ser realizado aqui, na audição, no canto, na manifestação do corpo ao ser provocado pela música e pela musicalidade. Vale dizer que, assim como Riobaldo, boa parte daqueles que construíram a música brasileira eram pessoas sem instrução formal, homens semiletrados que compuseram uma das paisagens mais fundamentais do país, a sua paisagem sonora desde João Pernambuco, Donga,

Ismael Silva, Assis Valente até os Racionais MC's. Apenas para exemplificar, o próprio Chico Buarque afirmou da grande influência que Ismael Silva teve para ele, sendo inclusive até maior que a influência de Noel Rosa, chegando mesmo a mencionar Ismael Silva como seu pai musical (NEGREIROS, 2012), e a menção a uma imagem de família, de paternidade não é por acaso, revela um traço cordial.

Agnes Mariano (2019), no seu belo livro *A invenção da baianidade: segundo as letras das canções*, menciona a força que o fenômeno musical tem e teve na construção de uma identidade do Brasil e da Bahia. As canções entoam um discurso ou são assim tomadas, inclusive pelos meios de comunicação, sobretudo os meios audiovisuais, desde o rádio, passando pela tv, até chegar à internet, o streaming etc. Ouçamos as palavras da autora, “Seguindo as referências à Bahia nas produções midiáticas, rapidamente se percebe a importância creditada à música e aos músicos na construção do discurso da baianidade, pois a estes é atribuído o papel de representantes oficiais, embaixadores” (p. 26).

Eduardo Giannetti⁴⁰⁶ (2016) nos alerta quanto ao fato de que é preciso sonhar o país. Só o raciocínio perfeito não move nem comove o mundo. Andar requer o sonho. A aporia entre sonhar e pensar é boa, todavia o país que se quer e se pode construir não pode ser apenas devaneio. A construção da nação é tarefa da cultura processada através de gerações. Toda a comunidade deve estar implicada na construção desse sonho. É preciso consubstanciar os encaminhamentos em fundamentos sólidos para garantir o sonho, um trabalho de paciência e tenacidade, tal como Caymmi ao construir sua obra de cerca de apenas 200 canções, mas todas de alta qualidade. Conceber a utopia é tirar leite de pedra. É aprender a ser só para não precisar sê-lo. A pureza no Brasil é a mistura, ser puro é ser misturado.

O brasileiro soube construir uma sensibilidade que falta a outros povos, assim como nos faltam muitas outras coisas. Há, no Brasil, uma espontaneidade diante da vida que não se vê em muitos lugares. É possível sentir no Brasil a

⁴⁰⁶ Eduardo Giannetti, em sua erudição, considera bastante importante a obra nietzscheana, ele diz que sempre retorna à leitura, sobretudo, de três livros de Nietzsche, a saber, *Aurora*, *Humano, demasiado humano* e *A gaia ciência*.

necessidade que as pessoas têm de viver o presente, o tempo presente, as pessoas presentes. As pessoas no Brasil não temem o afeto, não temem escrever cartas de amor como as outras ridículas, e nosso cancionário é todo composto delas, mesmo as músicas duras do rap, elas possuem cartas de amor ridículas. Há algo de lúcido e lúdico entre nós outros que não é algo aprendido logicamente, é algo vivido, passado pelo tecido da cultura. Somos privados de alguma alegria que parece alucinação. O pensamento do brasileiro calcula algo maior do que o benefício pecuniário, há uma força da existência entre nós, e é um pouco por isso que conseguimos realizar uma música tão relevante para o século XX. Há algo que nos move para além do consumo. Acreditamos que seja possível, através do que há de melhor no homem cordial, ultrapassá-lo, chegando ao além-do-homem-cordial, que é um homem que visa à ação, mas sem temer ter esperança e construir a serenidade, suficientemente capaz de nos ajudar a constituir a existência mais sábia, tranquila.

É fundamental construir uma nação em que sua população possa ter a capacidade de ganhar os avanços da civilização sem perder o caráter genuíno do seu povo, da sua tradição, da sua cultura. Insistimos em um país que invista em educação, no qual as pessoas possam ouvir Marília Mendonça e Pixinguinha, Geraldo Azevedo e Tom Jobim. Um povo que preserve a vitalidade que possui em si.

Faz sentido a ideia de uma civilização brasileira? Uma resposta afirmativa não precisa implicar nenhum tipo de roubo xenófobo ou húbria cultural. O que ela implica é a identificação dos nossos valores e uma efetiva adesão a eles. O que ela implica é a rejeição da crença de que não podemos ser originais — de que devemos nos resignar à condição de imitação desastrosa ou cópia canhestra do modelo que nos é inculcado pelo “mundo rico”. A biodiversidade da nossa geografia e a sociodiversidade da nossa história são os principais trunfos brasileiros diante de uma civilização em crise. — Que o mal e o pouco do tempo presente não nos deprimam nem iludam ou desanimem. O futuro se redefine sem cessar — ele responde à força e à ousadia do nosso querer. Vem do breu da noite espessa o raiar da manhã. A questão irrespondida. — “Tupi, or not tupi that is the question” — propõe a conhecida fórmula antropofágica. “Tupi and not tupi” — eis a possível resposta (GIANNETTI, 2016, posição kindle 2110).

Urge que assumamos o nosso viralatismo, ultrapassando o complexo que Nelson Rodrigues havia criado para isso. Não se trata disso; é importante

compreender que toda a complexidade do país pode ser usada a nosso favor, caso tenhamos a compreensão certa de fazer o que precisa ser feito e confiar em nossa criatividade, sobretudo no que concerne à música. É preciso tomar a nossa multiplicidade de ritmos e sons como uma vantagem, como algo que nos constitui mais e melhor e que possa sempre nos aprimorar.

Não devemos esquecer os graves problemas que nos assolam, mas podemos utilizar a música para ler a realidade que nos cerca e tentar aprimorá-la. Acreditamos que foi isso que Chico Buarque, entre outros artistas, tentaram fazer. A música, como a arte em geral, pode ser um vocalizador das tantas dificuldades que temos e, a partir da experiência do compartilhamento de experiência, pode gerar estímulos para que outras pessoas realizem tarefas que, em princípio, não se julgariam capazes de realizar. Ao frisarmos fatores como a intuição e capacidade de confiar na possibilidade de construção do concreto no sublime musical, possibilitando experiências das mais diversas, tais como a criação de um espetáculo como o carnaval, coisa que a própria reinvenção da festa demonstra ao vermos o quanto o carnaval de pequenos blocos tem voltado em várias cidades do país, estamos falando de aproximações, de canções que aproximam as pessoas. A música é um ritual de compartilhamento.

Pode ser que o homem cordial esteja mais próximo do além-do-homem do que pensemos. E ainda que possa haver muitas distâncias entre eles, talvez, entre todos os homens, aquele que esteja mais próximo a ser o além-do-homem seja o homem cordial, mas não mais como homem cordial, mas como além-do-homem-cordial.

O além do homem cordial é a junção dessa anatomia louca que existe em nós, parafraseando o célebre poema de Maiakóvski⁴⁰⁷, com o que Eduardo

⁴⁰⁷ ADULTOS/ Os adultos fazem negócios./Têm rublos nos bolsos./Quer amor? Pois não!/Ei-lo por cem rublos!/E eu, sem casa e sem teto,/com as mãos metidas nos bolsos rasgados,/vagava assombrado./À noite vestis os melhores trajes/e ides descansar sobre viúvas ou casadas./A mim/Moscou me sufocava de abraços/ com seus infinitos anéis de praças./Nos corações, nos relógios/bate o pêndulo dos amantes./Como se exaltam as duplas no leito de amor!/Eu, que sou a Praça da Paixão,/surpreendo o pulsar selvagem/do coração das capitais./Desabotoado, o coração quase de fora,/abria-me ao sol e aos jatos d'água./Entraí com vossas paixões!/Galgai-me com vossos amores!/Doravante não sou mais dono de meu coração! Nos demais – eu sei,/qualquer um sabe -/o coração tem domicílio no peito./Comigo/a anatomia ficou louca./Sou todo coração -/em todas as partes palpita. Oh! quantas são as primaveras/em

Giannetti debate nos seus trópicos utópicos, sobre a formação de uma civilização sem perder esse encurtamento de distâncias, essa espontaneidade, essa poeticidade no viver, essa ancestralidade do futuro, essa “memória da pele”⁴⁰⁸. O além-do-homem-cordial é apolíneo e dionisíaco ao mesmo tempo.

Poderíamos ter como protótipos do além-do-homem-cordial pessoas como: Hilda Hilst; João Gilberto; Tom Jobim; Glauber Rocha; Garrincha; Pelé; Vinicius de Moraes.

Destacamos Hilda Hilst pelo desassombro em tocar, com muito talento, em temas bastante contundentes em um tempo no qual ainda não se tinha uma afirmação feminina como se tem no século XXI. Garrincha e João Gilberto, porque eles não tinham noção do adversário. João Gilberto é o homem do interior da Bahia que conquistou o mundo e vivia dentro de casa em seu mundo privado, em busca de um mundo mágico da canção. Garrincha sai de Pau Grande⁴⁰⁹, para enfrentar as maiores seleções de futebol da história sem se dar conta disso. Eles eram tão imersos em seus mundos, que tudo o mais era um tanto igual.

Tom Jobim, o homem da capital do país, se voltou para a fauna e flora. Glauber Rocha, o cineasta do Interior da Bahia, se atirou pelo mundo, tentando sempre renovar o cinema, ele, e seu temperamento diverso, era amigo de todos e brigava com todos. Vinicius de Moraes, o poeta, atravessou fronteiras para além da diplomacia, nenhum outro poeta alcançou tamanho voo musical como ele.

Nietzsche cunhou a expressão super-homem, além-do-homem, como alguns preferem traduzir, ou mesmo além-do-humano⁴¹⁰; Ribeiro Couto criou a expressão homem cordial, que Sérgio Buarque de Holanda e Cassiano Ricardo, cada um a seu modo, abrigaram em suas fileiras de pensamento e desenvolvimento histórico-literário. Para Nietzsche, o super-homem é o sentido da terra, sendo importante fazer da vontade esse sentido, o sentido do real,

vinte anos acesas nesta fornalha!/Uma tal carga acumulada/torna-se simplesmente insuportável./Insuportável não para o verso/de veras.

⁴⁰⁸ Parafrazeando o título da bela canção de João Bosco.

⁴⁰⁹ Pau Grande é uma cidade no interior do Rio de Janeiro, terra natal de Garrincha.

⁴¹⁰ Utilizaremos a expressão além-do-homem e além-do-homem-cordial por estar mais próxima ao nosso tema conforme ele foi lançado em sua época, dada a própria história da expressão homem-cordial.

mundano, do que não necessita de mundos suprassensíveis. Significa também uma vida como preparação para o super-homem, segundo Nietzsche:

Amo aquele que não guarda uma gota de espírito para si, mas quer ser inteiramente o espírito de sua virtude: assim anda ele como espírito sobre a ponte. Amo aquele que faz, de sua virtude, seu pendor e sua fatalidade: assim quer ele, por causa de sua virtude, ainda viver e não mais viver. Amo aquele que não quer ter virtudes demais. Uma virtude é mais virtude do que duas, pois significa mais laços em que a fatalidade pende. Amo aquele cuja alma esbanja a si mesma, que não quer gratidão e não devolve: pois ele sempre doa e não quer se guardar. Amo aquele que se envergonha quando o dado cai a seu favor, e que então pergunta: sou um jogador desleal? — pois ele quer perecer (2011, p.14).

É significativa essa passagem à luz do homem cordial, assim como ela alerta para o além-do-homem-cordial, principalmente quanto a não ter querer de gratidão, ideia que lembra a canção “Alguém Cantando”, de Caetano Veloso, e o que não se tem não se quer devolver, assim como importa perceber que Nietzsche aponta algo que servirá ao além-do-homem-cordial, que é a noção de que aquele que se doa não deve se guardar. Essa é uma visão importantíssima, pois, para muitos, a força está justamente em estar repleto das coisas, nada mais falso. A força é justamente poder prescindir das coisas, não estar aferrado a nada. Somente os verdadeiramente fortes podem se doar, aquelas pessoas que guardam muitas coisas são fracas. Da perspectiva Nietzscheana, é preciso reconhecer distâncias e o que há de positivo nelas. É preciso ver nos amigos também uma perspectiva como ele chega a dizer de flecha, de aprendizado, através dos corações mais sábios e amigos:

Não vos ensino o próximo, mas o amigo. Que o amigo seja, para vós, a festa da terra e uma premonição do super-homem. Eu vos ensino o amigo e seu coração mais que pleno. Mas há que saber ser uma esponja, quando se quer ser amado por um coração mais que pleno. Eu vos ensino o amigo em que o mundo se acha pronto, um invólucro do bem — o amigo criador, que tem sempre um mundo pronto para oferecer. E, assim como o mundo se desenrolou para ele, enrola-se novamente em círculos, como o devir do bem a partir do mal, como o devir das finalidades a partir do acaso. Que o futuro e o mais distante sejam para ti a causa do teu hoje: no teu amigo deves amar o super-homem como tua causa. Meus irmãos, não vos aconselho o amor ao próximo: aconselho-vos o amor ao mais distante (2011, p. 57).

Em *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche (2011) conclamará para que não sejamos poupados pelos nossos inimigos, e essa lição os nativos de várias matizes já conheciam há tempos imemoriais. Frisamos essa questão apenas para apontar como povos isolados, sem contato com outras culturas “mais avançadas”, já praticam determinados modos de vida sobretudo em termos emocionais, portanto são mais independentes da tecnologia, do que outras sociedades. Sobremaneira, é algo que passa por aqui que está no debate entre o super-homem e o além-do-homem-cordial, ou seja, a medida de abraçar o mundo sem muletas e, ao mesmo tempo, abraçar o sentimento, o coração. É como se interpor entre dois mundos, viver em dois universos.

Nesse ponto, podemos dialogar com a peça *Incêndios*⁴¹¹, de Wajdi Mouawad, justamente porque ela também dialogará com a questão da tensão entre a tradição e a modernização na cultura atual. O autor é um dramaturgo libanês que toca em questões que remontam à tragédia tebana de Sófocles, sobretudo Édipo e Antígona. Logo nas primeiras páginas do capítulo sobre o homem cordial, Sérgio Buarque vai tocar na questão de Antígona e Creonte, o que, até determinado ponto, é uma tensão da cordialidade que remontará há priscas eras.

Se é correto afirmar que, só rompendo a ordem familiar se forjará o Estado, também é certo dizer que onde não há Estado suficientemente organizado, só há como vencer as desestruturas existentes, utilizando-se o anteparo de toda uma rede familiar e de amizade, de coletivos próximos, rede essa que é tão cara ao homem cordial, por isso também estará presente na música da periferia a força da família, sobretudo da mãe, e, de certo modo, é isso que *Incêndios* também nos mostra.

Chico Buarque, assim como Wajdi Mouawad, também é dramaturgo e tem canções que vão tratar dessa relação lancinante da família, sobretudo no que toca mãe e filhos, como em “Curuminha” e “Pedaco de Mim”, que poderiam ser

⁴¹¹ No Brasil, Aderbal Freire Filho e Marieta Severo montaram a peça *Incêndios* em 2013. *Incêndios* mobilizará sempre também por tocar em pontos nevrálgicos da condição humana, reitere-se dialogando sempre com Édipo Rei, Antígona, Creonte e Platão, representação, parentesco, estado, família, tradição. É fundamental citar essa questão pois pode parecer uma questão bizantina, mas não o é, afinal tem apenas 100 anos que Freud criou o seu complexo de Édipo em cima de algo escrito há mais de 2000 anos. Não por acaso, Sérgio Buarque mobilizará Antígona. E, de algum modo, uma pessoa sábia é um Édipo em colono.

músicas do filme ou da peça *Incêndios*, mesmo porque uma parte das canções de Chico Buarque foi escrita para peças suas, ou sob encomendas de outros.

O além-do-homem-cordial, de certa forma, se aproxima do além-do-homem nietzscheano, no sentido de que não precisa ficar apegado a fórmulas e muletas da condição de impotência, ressentimento ou arrependimentos. No entanto ele não vê a esperança como algo menor e aprisionador, no sentido de que não se ilude com a ilusão. O além-do-homem-cordial pode mesmo utilizar-se das estratégias da esperança como combustível da caminhada, por saber dos limites humanos, ainda que com eles não compactue, pelo contrário.

É como na canção “Alguém cantando”, de Caetano Veloso, que diz algo que é muito próximo do lugar do além-do-homem-cordial, isto é, “onde não há pecado nem perdão”. Uma canção nessa linha, da lavra de Chico Buarque é “Mil Perdões”, cujos versos assim traduzem essa ideia:

Te perdoo
Te perdoo porque choras
Quando eu choro de rir
Te perdoo
Por te traír⁴¹²

O além-do-homem-cordial é uma possibilidade de renovação da própria civilização. Não à toa, que Eduardo Viveiros de Castro⁴¹³ afirma que o Brasil tem todas as possibilidades de dar novos rumos à civilização (RAFUCKO, 2014).

O além-do-homem-cordial conseguiria superar a tensão entre modernidade e tradição. Ele ultrapassaria os ressentimentos, ressignificando a

⁴¹² Aqui, o verso lembra a peça de Nelson Rodrigues e lembra também o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Ferreira Gullar (2006), em artigo sobre o romance de Machado discorre sobre o grande amor de Bentinho e que, diante de tamanho amor, a traição foi mais sentida. Gullar ressalta que, mesmo já idoso, Bentinho jamais esquecera o seu primeiro amor, nenhuma mulher das tantas com quem estivera havia preenchido seu coração, e isso também lembra Nelson Rodrigues (1993), que costumava dizer que o grande amor é eterno. Mas, a singularidade da canção de Chico Buarque nesse ponto a se ligar com Capitu e Bentinho, está no fato de que, se Capitu fosse diferente, se não tivesse os olhos de ressaca, Bentinho se apaixonaria por ela? Ou seja, por mais contraditório que pareçam os defeitos de quem amamos, é também o que nos faz amá-lo. Perceba-se também que a música de Chico Buarque “Mil Perdões” é de 1984, já a peça de Nelson Rodrigues é de 1957, certamente há uma influência direta aqui, até porque Chico Buarque convivia muito com o pessoal do teatro e era casado com uma grande atriz à época: Marieta Severo.

⁴¹³ Eduardo Viveiros de Castro (1951-) é antropólogo, vinculado ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Viveiros de Castro é autor de livros clássicos da antropologia brasileira contemporânea, sobretudo *A inconstância da alma selvagem* entre outros. Vale ver suas muitas conferências no You Tube, tais como <https://www.youtube.com/watch?v=E7IOjgpqI9Y>

existência. A afirmação do além-do-homem-cordial traz essa possibilidade de outra conjuntura da arte, da política, da história, da própria humanidade.

Sobre essa temática de Antígona entre as leis da Cidade e o mundo privado, nos assegura Sérgio Buarque que a verdade é que apenas transgredindo a ordem doméstica é que se poderia nascer o Estado, e somente assim o indivíduo se faria cidadão, pagador de impostos, possuidor de direitos políticos, enfim alguém com responsabilidades perante as leis da Cidade. Parece que tal encaminhamento se dará somente quando situações difusas do particular, da vida privada forem porosas o suficiente para que reunidas possam formar um contexto que favoreça a formação de um núcleo capaz de facilitar a formação ou maior estruturação da “Cidade”, de maneira mais perene e ampla.

Talvez, não sabemos ao certo de que forma, seja algo que intuímos, ao além-do-homem-cordial cumpra superar a incompatibilidade fundamental entre os dois princípios do que Sófocles nos apresenta em sua trilogia tebana. Sobre esses dois princípios, nos fala Sérgio Buarque ao ver em Creonte a personificação fundamental dessa noção de ente abstrato, impessoal, da Cidade em luta com a realidade palpável e sensível da família. Afinal, Antígona precisava sepultar Polinice pela tradição, pelo que lhe cumpria enquanto irmã. Ao fazê-lo, contra a pátria, fere as ordenações do Estado, atraindo para si a fúria de Creonte. Ao sepultar Polinice, Antígona está condenada à morte, sepulta-se a si mesma.

Sérgio Buarque assegura que a aporia existente entre Creonte e Antígona está presente em todos os tempos e que é perene ainda nos dias atuais, e essa dicção do autor está presente em todas as edições de *Raízes do Brasil*. A tensão entre esses dois mundos faz com que haja crises das mais diversas, que podem abalar as bases de uma sociedade. Veja-se que o autor cita a tensão entre as velhas corporações de ofício com os grupos de trabalhadores da indústria nascente. As corporações, segundo o autor, eram parecidas com famílias. Nas linhas da moderna indústria, os funcionários seriam apenas números, praticamente fazendo com que desaparecesse as relações humanas.

E é por essas frestas⁴¹⁴ que pode adentrar o além-do-homem-cordial, ou seja, uma de suas tarefas é, no século XXI e nos vindouros, conseguir organizar as indústrias de maneira humanizada, por exemplo.

⁴¹⁴ Walter Garcia chega a citar Mano Brown para dizer que os Racionais são uma fresta no sistema.

Sérgio Buarque usa como exemplo para essa questão o fato de que poucas famílias ainda deixavam seus filhos estudarem apenas no âmbito familiar, e é possível, ainda hoje, ver ecos desse fenômeno em alguns lugares que praticam o *home schooling* (independentemente de concordarmos com ele ou não). O além-do-homem-cordial é aquele que não precisará ser abandonado para ser forte.

O além-do-homem-cordial ultrapassa o complexo de vira-latas⁴¹⁵, de Nelson Rodrigues, porque ultrapassa a reação imediata do coração, não porque seu fundamento esteja fora do coração, até certo ponto ainda estará, mas o além-do-homem-cordial é portador de um coração iluminado.

E na esteira do que defende Eduardo Giannetti da Fonseca (2016; 2018) em *Trópicos utópicos* e *O elogio do vira-lata*, há grande possibilidade de que o destino da humanidade esteja em mãos brasileiras, assim como defende a ideia do viralatismo elogiosamente.

É como se o além-do-homem cordial fosse ultrapassar a divisão que Giannetti (2016) propõe entre os estudiosos dos destinos brasileiros e entre aqueles que, de alguma maneira, interpretaram o Brasil: os miméticos e proféticos respectivamente. Para Giannetti (2016), os miméticos seriam aqueles que consideravam que a civilização já estava posta, outros povos já inventaram o mundo como ele deve ser e nos caberia apenas copiá-los minimamente e seríamos já suficientemente felizes, por assim dizer. Para os proféticos, o Brasil seria um povo novo, uma experiência atualizadora, inovadora, ímpar, crucial e inédita. Cumpriria-nos fundar a nova fase da civilização, fazer a novidade no

⁴¹⁵ Nelson Rodrigues (1912-1980) jornalista, cronista, romancista e maior dramaturgo brasileiro. Ele criou a expressão complexo de vira-latas em uma crônica, às vésperas da copa do mundo de 1958, na qual analisava as derrotas do futebol brasileiro ante outras seleções em disputas internacionais. Para Nelson Rodrigues não faltava ao escrete nacional o talento e a capacidade de vencer qualquer seleção outra, faltava-lhes acreditar que eram capazes de vencê-las. Após a vitória brasileira na copa do mundo de 1958, Nelson Rodrigues escreverá outra crônica na qual se desculpa pelas críticas mais duras que fez aos jogadores. Conferir *Às sombras das chuteiras imortais*, livro no qual repousa essa e outras crônicas históricas, lançado em 1992. Vale conferir a biografia escrita por Ruy Castro (1992) sobre a vida desse autor: *O anjo pornográfico*. Talvez, a sua vida tenha sido a mais espetacular entre os grandes escritores brasileiros, também por isso recomendamos a biografia de Ruy Castro e a leitura de toda a sua obra, sobretudo *A menina sem estrela*. Poucos autores se despiram e se expuseram como Nelson Rodrigues conseguindo ser confessional ao mesmo tempo em que mantinha um alto nível literário. O próprio Nelson Rodrigues em suas crônicas diria que solicitava aos amigos que elogiassem suas peças na imprensa e essa era uma atitude claramente cordial, levaria certo tempo para que ele deixasse essa necessidade de lado e passasse a enfrentaras críticas, também por isso ele se referia a si mesmo como um ex-covarde.

mundo. O autor acredita que, entre os miméticos, estaria Eugênio Gudim, Fernando Henrique Cardoso, Ruy Barbosa; já entre os proféticos, estariam Gilberto Freyre, Glauber Rocha, Darcy Ribeiro, Oswald de Andrade. Essa é a maneira como Eduardo Giannetti vê a questão aqui levantada.

Nesse diapasão, o além-do-homem-cordial estaria muito próximo dos proféticos, pois a maneira como ele se daria diante das civilizações certamente seria a da inovação bastante contundente, talvez de uma forma de posicionamento humano como ainda não houve em massa, mas, apenas, entre pessoas muito singulares entre nós. Apesar disso, nós outros teríamos a maior capacidade, como povo mesmo, de considerá-lo e realizá-lo, ainda que sem um projeto pronto e acabado, apenas por ser tal qual somos, mas com um tanto mais de consciência dessa potencialidade e empreendendo-a através da vontade.

O além-do-homem-cordial certamente é um vira-lata e não se envergonha de sê-lo, bem como é um utópico tropicalista realista. O além-do-homem-cordial jamais esquece a realidade, tem grande domínio de si e exerce essa capacidade de maneira bastante emocional, mas de uma emoção amadurecida. Há, nesse coração utópico-tropicalista, uma sabedoria condensada que vai dos acordes da bossa nova, dos tambores dos terreiros, dos aviões da Embraer, dos dribles de Garrincha, do samba de roda, do rap da periferia, ao antagonismo em que se encontram e se superam. Acreditamos que esse será o destino do país que, portanto, unirá o pessoal ao universal, o particular ao geral revolucionando uma maneira de ser da humanidade no mundo, com uma grande ambição civilizacional.

Poderíamos nos utilizar de quatro canções como a ante-sala, a antecipação do além-do-homem-cordial: “É preciso perdoar” de Carlos Coqueijo e Alcivando Luz (na versão de João Gilberto); “Alguém cantando” de Caetano Veloso; “De volta ao começo” de Gonzaguinha; “Catavento e Girassol” de Guinga e Aldir Blanc⁴¹⁶. Essas canções demonstram um processo de amadurecimento do universo da canção do homem cordial, o contexto musical brasileiro que

⁴¹⁶ Eis as gravações que recomendamos dessas quatro canções: “É preciso perdoar” <https://www.youtube.com/watch?v=opgCTdM-LyI> ; “Alguém cantando” https://www.youtube.com/watch?v=Cg_MPyW_r2k ; “De volta ao começo” <https://www.youtube.com/watch?v=XWksMoRbyxM> ; “Catavento e girassol” <https://www.youtube.com/watch?v=AWt4olSTsul>

culminaria em “Nos horizontes do mundo”, como um hino do além-do-homem-cordial. Eis as letras dessas canções e comentários que delas fazemos:

É preciso perdoar

Ah, madrugada já rompeu
Você vai me abandonar
Eu sinto que o perdão você não mereceu
Eu quis a ilusão agora a dor sou eu
Pobre de quem não entendeu
Que a beleza de amar é se dar
E só querendo mentir nunca soube o que é perder pra encontrar
Eu sei
Que é preciso perdoar
Foi você quem me ensinou que um homem como eu
Que tem por que chorar
Só sabe o que é sofrer se o pranto se acabar

Essa canção interpretada por João Gilberto, acaba tocando em uma passagem do Zarathustra (NIETZSCHE, 2011), ao constatar “Pobre de quem não entendeu que a beleza de amar é se dar”, conforme bem aponta Oswaldo Giacóia (CAFÉ FILOSÓFICO, 2018), na conferência *Uma aposta na coragem*, diz de maneira memorável:

Quanto mais forte você é tanto mais corajoso e generoso você pode ser. A marca registrada da fraqueza é justamente a impossibilidade de se doar. Toda avidez compulsiva e autocentrada é sintoma de uma fraqueza estrutural, ou seja, você em última instância deseja obsessivamente tudo para si é porque você é muito fraco. Quem é forte, quem tem uma riqueza de sentimento de poder pode doar-se, quem é fraco não. Justamente por isso é desse sentimento de poder que nasce uma atitude de desprendimento e não uma atitude de cristalização, condensação, fechamento na perspectiva do próprio umbigo, portanto nos seus pequenos medos (CAFÉ FILOSÓFICO, 2018).

O além-do-homem-cordial será alguém dotado dessa força, dessa abertura de compreensão que perpassa o coração total. É impressionante como o cancionista brasileiro está, muitas vezes, impregnado de noções filosóficas como essa. Para isso, basta que nos lembremos de Caetano Veloso (1982), em “Ele me deu um beijo na boca” (do disco *Cores e Nomes*), quando também dialoga com Nietzsche ao revelar “Por que forjar desprezo pelos vivos/ E fomentar desejos reativos”. Em “Aos pés da santa cruz” clássico na voz de João Gilberto, há, inclusive, a citação do pensamento de Blaise Pascal “O coração

tem razões que a própria razão desconhece”, assim como Chico Buarque e Gilberto Gil, em “Cálice”, estão citando o grande poeta peruano Cesar Vallejo em “España aparta de mí este cáliz”. Portanto, não seria incomum encontrar interlocuções entre ideias e canções, conforme podemos ver em “Alguém cantando”, logo abaixo:

Alguém cantando
Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando longe, longe
Alguém cantando muito
Alguém cantando bem
Alguém cantando é bom de se ouvir
Alguém cantando alguma canção
A voz de alguém nessa imensidão
A voz de alguém que canta
A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém
A voz de alguém
Quando vem do coração
De quem mantém
Toda a pureza
Da natureza
Onde não há pecado nem perdão

A própria ideia de alguém cantando para ninguém acaba cruzando com a ideia fundamental ao Zaratustra, logo de cara, afinal esse livro é tido como uma obra para todos e para ninguém. Mas, dirá a canção, logo em seguida, que não é qualquer voz, é a voz⁴¹⁷, quando vem do coração. São muitas as variações do canto quanto à distância, intensidade e qualidade desse canto, nesse dueto entre

⁴¹⁷ O ex-ministro e músico, Gilberto Gil, falou com muita propriedade sobre essa nova voz que pode ser o Brasil, em entrevista ao Roda Viva em 1999: “o que eu acho que o Brasil tem de fazer é prestar mais atenção às suas propostas, ao seu espontaneísmo criativo, ao seu modo que é novo, que é um país que tá aí querendo inventar coisas, um povo criativo e inventivo, nessa área ambiental evidentemente o país tem reservas extraordinárias na área florestal, na área hídrica, no solo, minerais etc, precisa portanto ter, o que o Brasil precisa ter é a capacidade de falar, de ter voz, de ter coragem de dizer e essa voz tem de ser um conjunto de frequências obtido nos vários setores, nas várias partes do Brasil geograficamente e no sentido sociológico, no sentido antropológico dos vários Brasis que estão por aí e que estão reclamando e que precisam de espaço e precisam dizer, e mais ainda não é só o Brasil é o próprio mundo inteiro que precisa dessas vozes novas, dessas novas insinuações e configurações nacionais que possam possibilitar essa tal renovação da globalização” (RODA VIVA, 1999). O mesmo Gil, dirá no mesmo Roda Viva, mas em 1997, respondendo a uma pergunta sobre se o amor está acabando ou não, que os próprios meios de comunicação da época na sociedade moderna, nas megalópoles dificultam o amor. É curioso esse pensamento de Gil (RODA VIVA, 1987), que, de certo modo dialogaria com a obra de Sérgio Buarque. O engraçado da questão é que pode parecer a uma certa crítica aos meios de comunicação modernos, por paradoxal que seja, é que eles dificultariam a comunicação. Não sabemos se chegaria a ser um oxímoro, mas soa paradoxal.

o canto e a voz, porque a dimensão humana do que está sendo dito é alguém cantando, um(a) cantor(a), alguém cantando alheio ao mundo, como que pra ninguém. Alguém que canta uma canção, pode-se cantar outras coisas, mas estava cantando uma canção. É significativo frisar isso porque o canto serve a outras coisas que não a canção e, nesse caso específico, ele servia a uma canção, uma voz pura como a natureza, na qual as coisas são sem leituras morais, sem pecado e sem perdão, numa chave excepcional. De igual modo, Chico Buarque o fará em “Bom Conselho”, é preciso praticamente ser uma força da natureza para viver com essa pureza de quem semeia vento e bebe a tempestade.

De volta ao começo
E o menino com o brilho do sol
Na menina dos olhos
Sorri e estende a mão
Entregando o seu coração
E eu entrego o meu coração
E eu entro na roda
E canto as antigas cantigas
De amigo irmão
As canções de amanhecer
Lumiar e escuridão
E é como se eu despertasse de um sonho
Que não me deixou viver
E a vida explodisse em meu peito
Com as cores que eu não sonhei
E é como se eu descobrisse que a força
Esteve o tempo todo em mim
E é como se então de repente eu chegasse
Ao fundo do fim
De volta ao começo
Ao fundo do fim
De volta ao começo

“De volta ao começo”, dialogará, inclusive com “A menina dança” dos Novos Baianos, ao dizer do brilho do sol na menina dos olhos, em bela imagem da construção da tradição. É uma canção que dialogará com uma noção de eterno retorno, também numa perspectiva nietzscheana, ao nosso modo de entender e de conceber uma vida tão total e vivida com tal consciência que ultrapassa o nível da consciência para atingir o nível da sensibilidade decantada, preparada, que ama a vida, que funde *logos* e *pathos*. É uma canção que aponta esse conjunto, esse amalgama do qual estamos a tratar do além-do-homem-cordial, que concebe em um só filtro razão e emoção.

Em “De volta ao começo” Gonzaguinha nos dá a oportunidade de marcar a tradição como o caminho que nos trouxe aqui para que alcemos voos através do que nos antecede e do que perpassa a presença do coração. A presença do coração cria sintonias que, quando acessadas, possibilitam experiências monumentais de criatividade e sensações de beleza e desassombro. Aqui, novamente está presente o canto de canções, desta vez, antigas canções, cantigas antigas. No exercício desses antigos cantos, desses arcanos, se pode entender que o fundo do fim é o início, o começo, lumiar e amanhecer, na roda das cantigas, nas cantigas de roda para despertar de sonhos-ilusões, porque o maior problema da ilusão não é tê-las; o maior problema das ilusão é não estar consciente de que são ilusões. O além-do-homem-cordial, tal como o enxergamos, pode utilizar-se de ilusões estratégicas para si mesmo, desde que não esqueça de que se trata de ilusões, como a esperança, mas que jamais as acione para se esconder da vida, porque é fundamental explodir o peito de cores da vida, cores que ultrapassam o sonho. Ele sabe que a força mora e se demora nele, basta saber/sentir acionar. E não mais que de repente, a partir de então, o fim é recomeço.

Catavento e Girassol

Meu catavento tem dentro o que há do lado de fora do teu
girassol
Entre o escancarado e o contido, eu te pedi sustenido e você riu
bemol
Você só pensa no espaço, eu exigi duração
Eu sou um gato de subúrbio, você é litorânea
Quando eu respeito os sinais vejo você de patins vindo na
contramão
Mas quando ataco de macho, você se faz de capacho e não
quer confusão
Nenhum dos dois se entrega, nós não ouvimos conselho
Eu sou você que se vai no sumidouro do espelho
Eu sou do Engenho de Dentro e você vive no vento do
Arpoador
Eu tenho um jeito arredio e você é expansiva, o inseto e a flor
Um torce pra Mia Farrow, o outro é Woody Allen
Quando assovio uma seresta você dança havaiana
Eu vou de tênis e jeans, encontro você demais, scarpin, soiré
Quando o pau quebra na esquina, cê ataca de fina e me
ofende em inglês
É fuck you, bate bronha e ninguém mete o bedelho
Você sou eu que me vou no sumidouro do espelho

A paz é feita num motel de alma lavada e passada
Pra descobrir logo depois que não serviu pra nada
Nos dias de carnaval aumentam os desenganos
Você vai pra Parati e eu pro Cacique de Ramos
Meu catavento tem dentro o vento escancarado do Arpoador
Teu girassol tem de fora o escondido do Engenho de Dentro da
flor
Eu sinto muita saudade, você é contemporânea
Eu penso em tudo quanto faço, você é tão espontânea
Sei que um depende do outro só pra ser diferente, pra se
completar
Sei que um se afasta do outro, no sufoco, somente pra se
aproximar
Cê tem um jeito verde de ser e eu sou meio vermelho
Mas os dois juntos se vão no sumidouro do espelho

Escolhemos “Catavento e Girassol”⁴¹⁸ para marcar o encontro do amor e dos desencontros do amor em suas contradições, porque é um elemento fortemente constituidor da vida, e sujeito às intempéries mais diversas. Aldir Blanc e Ginga foram extremamente felizes nessa canção, dada a sua força, o seu humor, os seus elementos da vida, os seus estranhamentos e saudades, as incompletudes. O além-do-homem-cordial não é perfeito e está bastante distante da perfeição, mas pensa e sente as coisas como elas são, mas sempre em busca de mudanças que julgue fundamentais.

Como essa dissertação acaba perpassando pelo homem cordial e pela canção brasileira, então caberia citar também, ao nosso ver, qual seria uma canção do além-do-homem-cordial e essa canção, por excelência, é da lavra de Paulinho da Viola⁴¹⁹, lançada em 1978 e se chama “Nos horizontes do

⁴¹⁸ “Catavento e Girassol” são canções do disco *Delírio Carioca*, de Guinga (2006). A música pode ser ouvida com Leila Pinheiro e Guinga, e com Leila Pinheiro e Nelson Faria nos links a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=Dyhz-d90tic> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=ShiqGQp8hQ> ;
<https://www.youtube.com/watch?v=AWt4olSTsul> .

⁴¹⁹ Paulinho da Viola, cantor e compositor, filho do eminente violonista Cezar Faria que acompanhou o filho junto com Turíbio Santos e Elton Medeiros na estreia de Clementina de Jesus em 1964 (NOBILE, 2018). Paulinho da Viola é autor de clássicos do samba brasileiro, como “Bêbado samba”, “Pecado capital”, “Dança da solidão”, “Sinal fechado”, “Timoneiro”, “Coração leviano”, “Para um amor no Recife”, “Para ver as meninas” entre outros tantos clássicos do choro e do samba. “Nos horizontes do mundo” é, se não a melhor, das melhores composições do autor, foi gravada por ele em 1978 no álbum *Paulinho da Viola*. Das melhores interpretações dessa canção foi realizada pela cantora Luciana Souza, brasileira radicada nos EUA. A gravação de “Nos horizontes do mundo” por Luciana Souza pode ser encontrada nos serviços de *streaming*. Luciana Souza tem discos belíssimos, recomendamos *Tide* e nele a canção homônima “Tide”: <https://www.youtube.com/watch?v=I50BAygF2pE>

mundo”⁴²⁰. Com ela, encerramos a caracterização do que para nós outros é o além-do-homem-cordial.

Nos movimentos do mundo
Cada um tem seu momento
Todos têm um pensamento
De vencer a solidão
E quem pensar um minuto
Saberá tudo dos ventos
E se tiver sentimento
Estenderá sua mão
Nos movimentos do mundo
Quem não teve um sofrimento
E não guardou na lembrança
Os restos de uma paixão
Coração recolha tudo
Essas coisas são do mundo
Só não guarde mais o medo
De viver a vida, não
Nos movimentos do mundo
Requerer perdas e danos
É abrigar desenganos
Sem amor e sem perdão
Nos horizontes do mundo
Não haverá movimento
Se o botão do sentimento
Não abrir no coração

O além-do-homem cordial, como expressão, é inédita. De tudo quanto pesquisamos em livros, artigos, filmes, canções, buscadores da internet, não verificamos a existência dessa expressão em lugar algum antes de nós. Tentaremos, em trabalhos futuros realizar uma pesquisa com maior abrangência sobre o além-do-homem-cordial de uma maneira mais total como eixo interpretativo do Brasil.

Paulinho da Viola, um renovador da tradição, apresenta em sua canção um conjunto de valores importantíssimos para a ótica do nosso esboço do além-do-homem-cordial, para afirmar que o supremo movimento da vida é indubitavelmente abrir-se, é mover-se, é comover-se através da presença do coração, sob o repertório dos horizontes, da experimentação, do amadurecimento que prescinde dos ressentimentos, que se afirma no esquecimento do que é e do que faz ser menor. O além-do-homem-cordial é a

⁴²⁰ “Nos horizontes do mundo” nas vozes de Leila Pinheiro e Paulinho da Viola nos links: <https://www.youtube.com/watch?v=MdpxxoUpXV8>; <https://www.youtube.com/watch?v=IFyDAS7rf8I> ;

presença do coração na linguagem e, para além dela, o mundo, e(m) seus horizontes.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decerto sempre haverá olhares e interpretações sobre os clássicos. Um dos aspectos mais interessantes no caso em tela, que seria o olhar de Luiz Feldman sobre o amadurecimento que torna um livro um clássico, é o caso de *Raízes do Brasil* que nos revela quantas dimensões podem estar neste processo de amadurecimento. As edições, os contextos, os leitores e autores contemporâneos do autor ao passar das eras, todos esses aspectos influenciam no desenrolar das interpretações sobre uma determinada realidade, sobre uma bibliografia. Não foi diferente com *Raízes do Brasil*.

Um clássico não é somente um livro, é um livro que muda mundos. A aparição de um clássico não só revira o presente, mas influencia na interpretação do passado e do futuro, ele passa a ser uma lente, um referencial, um prisma através do qual passamos a enxergar as realidades de maneira como antes de sua chegada não veríamos. Poderíamos citar vários exemplos de clássicos; citaremos apenas dois: *Dom Casmurro* e *Grande Sertão: Veredas*⁴²¹. A literatura brasileira jamais seria a mesma sem esses dois livros. Em nosso entendimento esses são os dois maiores romances da literatura brasileira. Ambos trazem vários personagens icônicos, mas sobretudo duas mulheres absolutamente incandescentes, cada uma a seu modo, Capitu e Diadorim⁴²². São clássicos também por isso, a saber, criar “figuras humanas” com tal poder de representação que se transformam em “pessoas reais” sobre as quais falamos, escrevemos, discutimos, avaliamos, pensamos, amamos.

O aspecto mais relevante do estudo de Luiz Feldman está em lançar luz sobre a própria evolução como texto, ideias e sutilezas que vão mudando ao longo das edições de *Raízes do Brasil*. O artigo seminal de Feldman (2013), no qual ele analisa essa questão mais detidamente se chama *Um clássico por amadurecimento: Raízes do Brasil*. Esse artigo é de 2013, e, em 2016 Feldman lançaria o livro *Clássico por amadurecimento* no feliz ano do octogenário da

⁴²¹ Curiosamente Machado de Assis faleceu no mesmo 1908 em que João Guimarães Rosa nasceu, como se fosse uma espécie de passagem de bastão. Em nosso entendimento Machado de Assis é o maior romancista brasileiro seguido de João Guimarães Rosa, vindo em seguida Lima Barreto e Graciliano Ramos.

⁴²² Até as letras que iniciam os nomes das personagens respectivamente vêm na sequência do alfabeto, C e D, Capitu e Diadorim.

primeira edição de *Raízes do Brasil*. Esse desvelamento, esse diálogo, foi uma das melhores homenagens que Sérgio Buarque de Holanda poderia receber. São aspectos que demonstram o quanto sua obra está viva e a própria interpretação das suas mudanças de interpretação do Brasil constituem um aspecto relevante para a historiografia sobre do Brasil. Recordemos das camadas se sobrepondo nas sucessivas edições (1948, 1956, 1963) de *Raízes do Brasil*, até formar a edição definitiva de 1969.

A dinâmica da história do povo brasileiro em sua força cultural e de uma tendência a perguntar-se sobre seu próprio significado indicam que, ainda por muitos anos, as lentes dos intérpretes clássicos brasileiros serão bastante revisitadas, sobretudo quanto à questão da construção da democracia no país. Basta observar para isso a obra de Roberto DaMatta, Jessé Souza, Eduardo Giannetti e Jorge Caldeira, entre outros, sem esquecer de mencionar as artes em geral, que cada vez mais, darão colorido ao percurso histórico⁴²³.

O dualismo próprio da cultura brasileira tão bem apontado por Sérgio Buarque de Holanda e demais companheiros de gerações de intérpretes intelectuais do país, é uma explicação para muitas questões, que mesmo hoje, marcam a cultura brasileira. Esforços como o de Luiz Feldman para iluminar obras, como *Raízes do Brasil*, são fundamentais para nos ajudar a perceber certos caminhos do debate e da interpretação do Brasil, que são candentes e o serão por muito tempo.

Raízes do Brasil aponta para a modernização do Brasil diante de seu passado. Sua análise se dá diante da formação do país, das características da sociedade, da vida política, econômica. A formação do país em uma trilha que constitui o caminho sob a veia da emoção, bastante distante da ideia de impessoalidade.

É possível também ver que modernidade⁴²⁴ e tradição ainda não se encontraram em nossa história, ainda que estejam mais próximos do que estavam em 1936. A democracia e o Brasil continuam sendo um mal entendido,

⁴²³ Ver o último filme de Glauber Rocha (1980) *A Idade da Terra* é também ver a antecipação da muitas vanguardas do cinema, assim como Picasso, Carolina Maria de Jesus e João Pernambuco fizeram ao seu tempo. No link a seguir o filme *A Idade da Terra*: https://www.youtube.com/watch?v=WAmJR3Km_A

⁴²⁴ Para ver aspectos da Modernidade recomendamos *As consequências da modernidade* de Anthony Giddens (1991) e *Crítica da modernidade* de Alain Touraine (2002).

um desencontro. Desencontro este que demonstra a sobrevivência do homem cordial, e, enquanto ele persistir com a força que ainda tem será muito difícil ter a plenitude democrática entre nós outros, bem como alcançar todos os desdobramentos que implicam ganhos para as pessoas, sobretudo para as pessoas que mais precisam de alicerces para a vida.

Ainda que haja milagres do povo, como a existência de Pixinguinha em “Carinhoso”, para nos dizer o que pode um povo, ainda que sem as condições ideais para operar, a dicção da canção... “Meu coração não sei porque bate feliz quando te vê”, a letra de Braguinha⁴²⁵, acaba falando sobre um coração que não compreende, discorre sobre um coração que sente e que se sente feliz. Já em “Ho-ba-la-lá”, João Gilberto nos fala de um coração que compreende, de um entendimento do coração. Pixinguinha e João Gilberto são afirmações de tradição e modernidade, em um diálogo do Brasil profundo com a invenção da música brasileira.

E é justamente nessa chave da invenção da música brasileira que vai operar o letrista-mor de sua geração, a saber, Chico Buarque de Hollanda. Ele estará sempre denunciando aqueles desencontros aos quais nos referimos, principalmente porque o auge de sua carreira se deu sob a ditadura civil-militar, e como poucos, ele a enfrentou com sua arte e seu destemor. Em sua canção, está marcada a força da cordialidade na dupla chave de amor e ódio, bem como isso fica muito presente no documentário *Chico e o país da delicadeza perdida*, no qual ele se refere também às ideias do homem cordial e da sua própria música. Entre tantas as canções que podem manifestar esse alerta que Chico Buarque revela, poderíamos recitar, conforme já referido, o “Baioque” que, em si, ao tentar juntar o baião e o *rock and roll*, já é em si uma tentativa de unidade entre tradição e modernidade. Em uma chave que avisa “Quando eu canto, que se cuide quem não for meu irmão [...] quando eu amo, *eu devoro todo meu*

⁴²⁵ Braguinha, João de Barro ou Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006) compositor de grandes músicas na história da música brasileira, atravessou o século, foi dos mais longevos de nossos compositores. Foi integrante do grupo Bando dos Tangarás ao lado de Noel Rosa, Almirante e Alvinho. Fez a letra de “Carinhoso” de Pixinguinha. Também compôs inúmeras canções conhecidas: “As Pastorinhas”; “Touradas em Madri”. Pode-se perceber o talento de Braguinha na versão que fez para “Smile” (clássica canção de Chaplin, Turner e Parsons), a versão ficou como “Sorri” e é belíssima, conforme se pode ver a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=GxCnnKtrsfk>

coração/Eu odeio, eu adoro, numa mesma oração”, e nesse verso existe a presença do coração.

Na canção “Bye Bye Brasil”, há uma presença da cordialidade de maneira contundente, sobretudo ao começar dizendo “*Oi Coração!*” ou “Abraços na mãe e no pai”. Essa é uma presença que se encontra completamente nas canções brasileiras e está presente em vários aspectos da nossa cultura, inclusive na música. Para isso basta recordar que Chico Buarque menciona, nos versos de “Partido Alto”, que “[...] se alguém me desafia e bota a mãe no meio/dou pernada a três por quatro e nem me despenteio”. Nela a menção da figura materna é algo que afeta profundamente o eu-poético a ponto de utilizar-se da violência para o revide.

A própria postura de João Gilberto, de alguma maneira, retoma a dicotomia da Casa e a Rua, por, de algum modo, não poder “controlar” o mundo. Assim, João Gilberto se torna recluso⁴²⁶, se volta para dentro, para a sua própria constelação como uma forma de preservação de seu universo. Outra prova da preservação de um mundo ou de uma sensibilidade está no fato de que, das cerca de 119 canções gravadas por João Gilberto, boa parte delas é dos anos 40, e são canções que o marcaram em sua formação musical, tais como “Adeus América”, por exemplo.

Essa característica da música brasileira segue durante as décadas, desde Pixinguinha, conforme se pode ver nas soluções maravilhosas de sua música, tanto em “Rosa”, “Carinhoso”, assim como na letra que Vinicius de Moraes colocou em “Odeon” ou “Lamento”, também outra música na qual o poetinha pôs letra. Ou seja, o encontro de Vinicius com Pixinguinha é um encontro de gerações que demonstra o perpassar da tradição, o encontro entre aquele que seria o principal músico de seu tempo, geração imediatamente anterior à de Vinicius de Moraes, e este como o principal letrista de seu tempo, sobretudo entre 1956 e 1966.

⁴²⁶ Nesse ponto João Gilberto se parece muito com J. D. Salinger (autor de *O apanhador no campo de centeio*) dois artistas de grande influência em sua época e que, depois de atingir o sucesso, foram se tornando cada vez mais reclusos. Um dado que é compartilhado por esses dois ícones está na aproximação com as ideias do guru indiano Paramahansa Yogananda e sua *Autobiografia de um Yogue*, que pregava a simplicidade entre outras questões. Para quem quiser se aprofundar na vida de J. D. Salinger recomendamos a leitura da biografia escrita por Slawenski (2010), *Salinger*.

Se a cordialidade, e um certo pensamento da formação cultural brasileira, acredita tanto na dualidade, nos aspectos antagônicos, duais etc. pode-se ver esse olhar e essa percepção que corre por uma perspectiva do homem cordial refletindo na obra de tantos desses autores e nisso também enxergamos a presença do coração. No caso de Vinicius de Moraes, vale dizer que, mesmo depois de atingir seu ápice musical com Tom Jobim na criação da bossa nova, sendo conhecido com um dos membros da santíssima trindade da bossa nova⁴²⁷, o poeta faria inesquecível parceria com o violonista Baden Powell⁴²⁸, lançando o disco dos *Afro-sambas*. Nesse disco, uma das canções que mais se sobressaiu é o “Samba da Benção”, que menciona o coração de maneira bastante importante, porque vem ao encontro do que estamos afirmando à luz de contradições e encontros ao dizer: “Vinicius de Moraes/poeta e diplomata/ o branco mais preto do Brasil, na linha direta de Xangô, saravá”. Ou ainda, em outro momento dessa canção, que diz: “É melhor ser alegre que ser triste/ Alegria é melhor coisa que existe/ *É assim como uma luz no coração/ Mas pra fazer um samba com beleza é preciso um bocado de tristeza [...]/ Senão não se faz um samba não*”. De certo modo, o “Samba da Benção” retoma “A Felicidade”, de autoria dele com Tom Jobim, ou seja, a alegria é a melhor coisa que existe, mas, sem tristeza, não é possível fazer um samba. Dessa forma a música necessita de uma dose de emoção e sentimento para que possa haver material suficiente para ser realizada, a música precisa da presença do coração.

Chico Buarque e toda a cena cultural de sua geração, sobretudo da MPB, viverá a tensão Antígona/Creonte, entre a Lei e a Vida, entre a regra e o *ethos*, entre a legalidade e a lealdade. E, diante dessa tensão, Chico Buarque apontará para o além-do-homem-cordial, através de uma mulher que maravilhosamente samba em “Ela Desatinou”.

Ao mesmo tempo em que temos toda uma tradição feita pelo povo que se encaminhará para a classe média, que fez a bossa nova, a MPB, a música do

⁴²⁷ Segundo Nelson Motta (2019), Vinicius de Moraes fazia parte da santíssima trindade da bossa nova que seria formada pelo Pai (Tom Jobim), o filho (Vinicius de Moraes) e o Espírito Santo (João Gilberto). Essa é uma maneira engraçada de ver a questão, mas também o humor guarda certas verdades sobre a realidade.

⁴²⁸ Baden Powell, violonista e compositor, gravou com Vinicius de Moraes o antológico disco dos *Afro-Sambas*, com uma série de composições que tocavam a música negra. Foi um dos maiores violonistas da história da música brasileira, bastante presente na cena musical dos anos 60 e 70. Talvez o “Samba da Bênção” seja a composição mais conhecida da dupla:

Leblon e adjacências reais e imaginárias, também se tem uma tradição que veio do popular e sempre esteve no popular, desde os pobres violonistas negros e mulatos do final do século XIX perpassando por sambistas, como Ismael Silva, Cartola, Geraldo Pereira, Zé Keti entre outros. Toda essa trajetória de sambistas, chorões que povoam a música brasileira desde, pelo menos, o final do século XIX ainda se encontra perene em nossa música e em nossa cultura, mas também se encontram presentes as marcas da cordialidade não só nas composições de Chico Buarque, como também de muitos dos seus contemporâneos e daqueles que vieram à cena musical mais proximamente ao momento presente. No nosso entendimento, a cordialidade e suas contradições ainda são um valor muito presente em nossa cultura. A mentalidade/emotividade do brasileiro foi forjada sob/sobre suas bases, logo não é tão simples modificar algo tão profundo em nós.

Vemos a cordialidade espalhada nos vários segmentos da sociedade brasileira, mas o nosso foco é a canção popular, chegando a tocar também o universo do *rap* dos Racionais como pertencente também a esse universo.

Na esteira da análise da presença do coração, da presença do homem cordial, passando em revista a música popular buarqueana, por assim dizer, em aspectos que nela tocam também a cordialidade, pudemos também esboçar uma pequena caracterização do além-do-homem-cordial como uma visão do que pode vir a ser o brasileiro e que já é em alguns caracteres. O próprio cancionário aponta essas características que colorem e informam sobre o além-do-homem-cordial, como um andamento do homem cordial e do além-do-homem nietzscheano.

O encontro com o além-do-homem-cordial foi para nós uma felicidade, na medida em que sempre procuramos certa elevação a partir da arte e da cultura, notadamente quanto à música, e perceber que nela, isto é, na música, está e estará a presença do coração do além-do-homem-cordial pleno de repertório: o coração acima.

REFERÊNCIAS

AGENDA. **José Miguel Wisnik – A Canção[Agenda]. You Tube**, 31 jul.2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2p4bYnvVbTI>. Acesso em: 05 ago.2019

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil- Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)**. 1 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AGUIAR, Ana Lígia Leite. **Glauber em crítica e autocrítica**. 2010. 247 f. (Tese) - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Salvador, 2010.

_____. **Muito além da Nação: o inimaginável brasileiro e seus retornos polêmicos**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491433239.pdf. Acesso em: 17 jul. 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Notas sobre A banda**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_drummond.htm Acesso em: 20. Ago 2019

ARBOLEYA, Valdinei José. **O homem cordial e a formação do povo brasileiro: um estudo das obras *Memórias de um sargento de milícias*, *O homem que sabia javanês* e *Macunaíma***. 2018. 180 f. (Mestrado) Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2017.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BARBOSA, Francisco de Assis. **Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda: ensaio sobre sua formação intelectual. Sergio Buarque de Holanda: vida e obra**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, Arquivo do Estado, USP, IEB, 1988.

_____. **Cronologia da Vida e da Obra**.(In) Bandeira, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

BARBOSA, Marco Antonio. **Todas as 119 músicas de João Gilberto da pior à melhor**. Medium, 19 jul.2018. Disponível em: <https://medium.com/telhado-de-vidro/todas-as-118-m%C3%BAasicas-de-jo%C3%A3o-gilberto-da-pior-%C3%A0-melhor-d689984f0ea9>. Acesso em: 19 ago. 2019.

BARZ, Alessandro. **Raízes do Brasil entre o tradicional e o moderno:** contrapontos à “Ética protestante” na interpretação do Brasil. 2009.155p. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo.

BASTOS, Elide Rugai. Sobrados e mucambos: um diálogo. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). **Sérgio Buarque de Holanda perspectivas.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.

BENTES, Ivana (Org.). **Glauber Rocha:** cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BEZERRA, Elvia. **Ribeiro Couto e o homem cordial.** Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2019.

BEZERRA, Octávio. **Uma avenida chamada Brasil.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZABzTWUcQ8c&t=929s>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BLOGRELICARIO. **A história por trás da música: Conversa de botas batidas de Los Hermanos.** Disponível em: <https://cardine1912.blogspot.com/2015/06/a-historia-por-atras-da-musica-conversa.html> Acesso em: 26 fev.2020

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BUARQUE, Chico. **Entrevista.** 12.1999. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/sbook.htm> Acesso em: 20 ago.2019.

CAFÉ FILOSÓFICO. **Uma aposta na coragem.** You Tube, 16 ago. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=z5whM1u43IA&t=209s>. Acesso em: 23 ago. 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CANDIDO, Antonio. O significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CANÔNICO, Marco Auréio. **Os 40 anos de “Pérola Negra”, de Luiz Melodia**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/05/1284624-os-40-anos-de-perola-negra-de-luiz-melodia.shtml> Acesso em: 23.fev 2019.

CARDOSO, Romero. **Marcolino Diniz e Xanduzinha parte I**. Disponível em: < <http://cariricangaco.blogspot.com/2010/05/marcolino-diniz-e-xanduzinha-partei.html> > Acesso em: 17 ago.2019.

CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. **Raízes do Brasil, 1936**. Tradição, cultura e vida. Dissertação de Mestrado. Disponível em: < http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/278618/1/Carvalho_MarcusViniciusCorrea_M.pdf > Acesso em: 14.ago.2018.

COSTA, Sérgio. **O Brasil de Sérgio Buarque de Holanda**. Soc. estado. Brasília, v. 29, n. 3, p. 823-839, dezembro de 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 19 de julho de 2018

CABRAL, Sergio. **Antônio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

____ **Nara Leão**. Rio de Janeiro: Lazuli, 2016.

____ **Pixinguinha. Vida e obra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

CALLADO, Carlos. **Com cinco faixas instrumentais, Miles Davis fez obra-prima**. São Paulo. 17 ago.2019 Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/com-cinco-faixas-instrumentais-miles-davis-fez-obra-prima.shtml> >. Acesso em: 17 ago.2019.

CÂNDIDO, Antônio. O Significado de *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

____ **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

CARDOSO, Fernando Henrique. **O Brasil, as raízes e o futuro**. Revista do Brasil. Rio de Janeiro. Ano 3 – nº6/87.

CARTA CAMPINAS. **Vinicius de Moraes é tema de Roda de Poesia na Biblioteca Joaquim de Castro Tibiriçá**. Disponível em:

<https://cartacampinas.com.br/2018/01/vinicius-de-moraes-e-tema-de-roda-de-poesia-na-biblioteca-joaquim-de-castro-tibirica/> Acesso em: 27 jul.2019

____ **Pensadores que inventaram o Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem.** A história e as histórias do samba-canção. São Paulo Companhia das Letras, 2015.

____ **A onda que se ergueu no mar:** novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

____ **A onda que se ergueu no mar:** novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

____ **Chega de saudade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

____ Jobim compunha para a eternidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 dez.1994. Especial.

CAYMMI, Stella. **Caymmi e a bossa nova.** Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

____ **Dorival Caymmi.** O mar e o tempo. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

COLLARES, Mantovanni. **Pendões líricos.** Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mantovannicolares1.html>. Acesso em: 12 ago.2019.

CONY, Carlos Heitor. **A dinâmica das lágrimas.** São Paulo. Folha de São Paulo. 09 out.1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/09/opiniaio/6.html> Acesso em: 22 jul .2019.

CORPAS, Danielle. **Grande Sertão: Veredas** e formação brasileira. Disponível em: < <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/28/15>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CPFL. **Uma aposta na coragem.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z5whM1u43IA&t=209s> > Acesso em: 22 ago. 2019

COUTINHO, Rafael Apolinário. **Incêndios: a conduta do espectador frente ao trágico na contemporaneidade.** GARRAFA. v. 15, n.o 42, p. 114-125. jan./jun. 2017.

DAMATTA, Roberto. **Brasileirismos:** além do jornalismo, aquém da antropologia e quase ficção. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

____ **Carnavais, Malandros e Heróis.** Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

____ **Explorações:** ensaios de sociologia interpretativa. Rocco: Rio de Janeiro, 2011.

____ **O que é o Brasil.** Rocco: Rio de Janeiro, 2004.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Tom Jobim.** Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/tom-jobim/discografia>
Acesso em: 19 set.2019

DINIZ, André. **Almanaque do choro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

____ **Almanaque do Samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DUARTE, Pedro. **A alegria da influência:** o Brasil modernista de 1928. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/05/a-alegria-da-influencia-o-brasil-modernista-de-1928-por-pedro-duarte/#>. Acesso em: 18 jul. 2019.

EFEMERIDESDOÉFEMELLO. **Maria Lucia Proença.** Efeméridesdoéfemello todo dia é histórico. 03.10.2013. Disponível em: <https://efemeridesdoefemello.com/2013/10/03/maria-lucia-proenca/> Acesso em: 06 jul.2019

FARIAS JR., Miguel. **Vinícius.** 121min. 1001 Filmes, Globo Filmes. 2005.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Unesp, 2006.

FELDMAN, Luiz. **Ciclo de palestras In: IESP-UERJ 2016.** Rio de Janeiro: Iesp-uerj, 2017. (74 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HPz5gkcpXyM>. Acesso em: 21 abr. 2019.

____ **Clássico por amadurecimento.** Rio de Janeiro: Top Books, 2016.

____ Organizar a Desordem: *Raízes do Brasil* em 1936. **Dados,** Rio de Janeiro, v. 58, n. 4, p. 1131-1168, dez. 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582015000401131&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 21 abr. 2019.

____ Um clássico por amadurecimento: *Raízes do Brasil.* **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** São Paulo, v. 28, n. 82, p.119-140, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v28n82/v28n82a08.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2019.

____ Tendências recentes no debate sobre *Raízes do Brasil* In: II JPPB 2017 (Parte I), Produção de Beemote Grupo de Estudos e Pesquisa. **Realização de**

lesp-UERJ. Rio de Janeiro, 2017. (34 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hodgqkgmv4k>. Acesso em: 21 abr. 2019.

FERRAZ, M. C. F. **Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 61-71, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115910>.

FERNANDES, Rinaldo de. **A história de Chico Buarque.** Ebook Kindle Faltam elementos da referência. Ebook Kindle, 1999.

FORBES, Jorge. **Felicidade não é bem que se mereça. You Tube**, 15jan. 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d8Sz_9u3fYE. Acesso em: 11abr. 2019.

FORBES, Jorge. O homem cordial e a psicanálise. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). **Sérgio Buarque de Holanda perspectivas.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** Edición crítica. (Coord.) GIUCCI, Guillermo; LARRETA, Enrique Rodriguez; FONSECA, Edson Nery. Madri; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris, México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002.

_____. **Sergio, mestre de mestres.** Revista do Brasil. Rio de Janeiro. Ano 3 – nº6/87.

GARCIA, Walter. **Bim bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Walter (Org.). **João Gilberto.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Melancolias e mercadorias:** Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. 2013.

_____. **Ouvindo Racionais MC's.** Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377/113965>. Acesso em: 16 jul. 2019.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 66, p. 172-198, abr. 2017.

GIACOIA, Oswaldo. **Nietzsche x Kant: uma disputa permanente a respeito de liberdade, autonomia e dever.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2012.

_____. **O Platão de Nietzsche.** O Nietzsche de Platão. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/06/o-platao-de-nietzsche-o-nietzsche-de-platao-oswaldo-giacoia-jr/>. Acesso em: 21 ago.2019.

____ **O impacto de Nietzsche no século XX.** Vimeo. 18 fev. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/59899187>. Acesso em: 24 jul. 2019.

GIANNETTI, Eduardo. **O complexo de vira-latas e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

____ Há pensamento sério no Brasil? Parte 1. **Revista Dicta&Contradicta**, São Paulo, 7 jul, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3SkhSmReC4Q&t=31s>. Acesso em: 21 jul. 2019.

____ **Trópicos utópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

____ Ultra aequinoxialem non peccari. **Folha de São Paulo**, 04 mar. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04039914.htm>. Acesso em: 17 jul. 2019.

GILBERTOGIL. **Tom Zé entrevista Gil e Caetano.** Disponível em: https://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id_type=4 Acesso em: 16 mar.2020

GUIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GUIMARÃES, Eduardo Henrique de Lima. **O Atual e o Inatual em Sérgio Buarque de Holanda.** 2012. 2020 f. (Tese). Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em História. Recife, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Melhores poemas.** São Paulo: Global, 2012.

____ **Prefácio e ensaio crítico.** In: ANJOS, Augusto dos. Toda a poesia de Augusto dos Anjos. São Paulo: José Olympio, 2011.

____ **O feitiço do Bruxo.** Folha de São Paulo. 30 abr.2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3004200617.htm>. Acesso em: 21 ago. 2019.

GUSMÃO, Luís de. **O fetichismo do conceito.** Limites do conhecimento teórico na investigação social. Rio de Janeiro: TopBooks, 2012.

HISTÓRIA da música brasileira. **(playlist). You Tube.** Disponível em: <https://www.youtube.com/user/HistoriadaMB/videos>. Acesso em: 03 ago. 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Corpo e alma do Brasil. Rio de Janeiro. **Revista do Brasil.** Ano 3 – nº6 1987.

____ ***Raízes do Brasil***. Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque. ***Raízes do Brasil***. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HUBERMAN, Didi-. **A sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JACINO, R. Que morra o “homem cordial” (Crítica ao livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda). São Paulo: Sankofa, 10(19), 33-63. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1983-6023.sank.2017.137189>. Acesso em: IBGE. População rural e urbana. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18313-populacao-rural-e-urbana.html>. Acesso em: 30 jul. 2019.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. **Dindi**. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/3863/dindi%20azul.pdf?sequence=9> Acesso em: 19 set.2019

LAMENHA, Antonio. **Os caminhos da descoberta e as violências em Incêndios, de Wajdi Mouawad**. Encontros de Vista, Recife, 19 (1): 12-25, jan./jun. 2017.

LAMUNIER, Bolivar. **Tribunos, profetas e sacerdotes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

____ *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: **Revista do Brasil**. Ano 3 – nº6, 1987.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

____ **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **A pouco cordial cordialidade**. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/revusp/article/viewFile/125327/122357>. Acesso em: 19.jul. 2018.

LIMA, Mário Hélio Gomes de. Cordialidade canibal. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Cordialidade à brasileira – mito ou realidade?** Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

LUCCHESI, Alexandre. **Nova edição de “Raízes do Brasil” expõe as alterações do livro após seu lançamento**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2016/08/nova->

[edicao-de-raizes-do-brasil-expoe-as-alteracoes-do-livro-apos-seu-lancamento-7160000.html](#). Acesso em: 16 jul. 2019.

MACHADO, Roberto. **A morte de Deus e o Super-homem futuro**. **You Tube**, 17 dez. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S5ksxZUK_tA. Acesso em: 18 ago. 2019.

_____. **Assim falava Zaratustra e o Pensamento Trágico**. **You Tube**, 17 dez. 2017. disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DHVE_7tDw3E. Acesso em: 18 ago. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAIA, Rosane. **Nara Leão – Por Toda Minha Vida Completo**. **You Tube**, 10 jan. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=16b74_XRAEU. Acesso em: 17 ago. 2019.

MAIS TOCADAS. **Músicas mais tocadas nos anos 1990**. Disponível em: <https://maistocadas.mus.br/anos-2000/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

_____. **Músicas mais tocadas nos anos 2010**. Disponível em: <https://maistocadas.mus.br/anos-2010/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. **Três canções de Tom Jobim**. Cosac Naify, 2014.

MARÍLIA MENDONÇA. **Marília Mendonça – Infiel – Vídeo Oficial do DVD**. **You Tube**, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eCyMh-mZ1B0>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MARRAS, Stelio (Org.). **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: o alquimista do coração**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MATIAS, Alexandre. Chega de Saudade. In: Autor? **Os 100 maiores discos da música Brasileira**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/> . Acesso em: 20 ago. 2019.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa, uma biografia**. Brasília: Unb, 1990.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Um imenso Portugal**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____*Raízes do Brasil* e depois. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. ***Raízes do Brasil***. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____**Eis aqui os bossa-nova**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

_____**João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MICUCCI, Matt. **Nov. 20, 1959...Miles Davis records “Concierto de Aranjuez”**. Disponível em: <https://www.jazziz.com/nov-20-1959-miles-davis-records-concierto-de-aranjuez/> Acesso em: 20 jul.2019

MIR, Luis. **Guerra civil: estado e trauma**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MIRANDA, Ana. **A última quimera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MONTEIRO, Pedro Meira. A correspondência entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda (1922-1944). MARRAS. In: Stelio (Org.). **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

_____**A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os novos tempos em *Raízes do Brasil***. 1996. 269 f. (Mestrado). IFCH/UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo, 1996. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281888>. Acesso em: 14.ago.2018.

MONTEIRO, Pedro Meira. *As Raízes do Brasil* no espelho de próspero. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 83, p. 159-182, Mar. 2009. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000100009&lng=en&nrm=iso. Access on 17 July 2019.

_____**Em busca de América. Prismas**, Revista de história intelectual, N°11, 2007, pp.43-55.

_____ **O “homem cordial” e a democracia quase impossível.** Disponível em: <https://fundaj.emnuvens.com.br/CIC/article/view/631/424>. Acesso em: 17 jul. 2019.

_____ Uma tragédia familiar. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). **Sérgio Buarque de Holanda perspectivas.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.

_____ **Da cordialidade à brega:** o veneno-remédio das culturas periféricas em Sérgio Buarque de Holanda, José Miguel Wisnik e Arcadio Díaz-Quiñones. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/32014/22742> Acesso em: 19.jul. 2018.

_____ O homem cordial e o poder – Um comentário a partir de *Entreatos*. In: SALLES, João Moreira; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs.). **Cordialidade à brasileira – mito ou realidade?** Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira.** São Paulo: Ática, 1995.

MOTIS, Andrea. **Antonico.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_N_hKR7zH4. Acesso em: 16 mai. 2019.

MUSIC BROKERS. Bossa n` adele - full album! - the sexiest electro-bossa songbook of adele. You tube, 10 mai. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ww4fn0e9hvc&t=569s> . Acesso em: 17 jul. 2019.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. A revolta da chibata e seu centenário. **Revista Perseu.** Nº 5, Ano 4, 2010.

NEGREIROS, Eliete. **O grande Ismael Silva.** Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-grande-ismael-silva/> Acesso em: 16 mar.2020

_____ Wilson Batista: meu mundo é hoje. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/wilson-batista-meu-mundo-e-hoje/> Acesso em: 01 mar. 2020

NESTROVSKI, Artur. O samba mais bonito do mundo. In: MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. **Três canções de Tom Jobim.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NETO, Lira. **Uma história do samba.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NEXO. **As canções praieiras de Dorival Caymmi no olhar de José Miguel Wisnik e Artur Netrovsk.** You Tube, 31 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8WctNK5Qhs>. Acesso em: 05 ago. 2019.

NICODEMO, Thiago Lima. Sérgio Buarque de Holanda. In: PERICÁS, Luiz Bernardo; SECCO, Lincoln Ferreira (Orgs.). **Intérpretes do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Tradução Mario Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Ecce Homo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução Ernani Chaves. São Paulo: Zahar, 2006.

NOBILE, Lucas. **Raphael Rabello: o violão em erupção**. São Paulo: Editora 34, 2018.

OGLOBO. **João Gilberto 85 anos: saiba quais são as músicas mais tocadas do cantor**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/joao-gilberto-85-anos-saiba-quais-sao-as-musicas-mais-tocadas-do-cantor-19480668> Acesso em 19 set.2020

OLIVEIRA, Ricardo Bertolin de; ROCHA JR. Alberto Ferreira da. **Incêndios: uma tragédia contemporânea**. Belo Horizonte. Em Tese. V.24. n.1. Jan-abr. 2018. p. 152-162.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. **O Triunfo do fracasso**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

PAULA JR, Luiz Rogério de. **“Meu nome é Brasil”** – as figuras do homem cordial e do bestializado em canções de Tom Zé. 2016, 85 f. (Mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Juiz de Fora, 2016.

PESCARINI, Fábio. Diretora diz que Alceu Valença se emocionou ao ver documentário sobre sua carreira. São Paulo, **Folha de São Paulo**. 01 de jul. 2019. Disponível em: <https://tecnoblog.net/247956/referencia-site-abnt-artigos/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. **Piguara: Alencar e a invenção do Brasil**. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PEREIRA, Lawrence Flores. Cordialidade, ressentimento e lírica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Cordialidade à brasileira** – mito ou realidade? Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

PERICÁS, Luiz Bernardo; SECCO, Lincoln Ferreira (Orgs.). **Intérpretes do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2014.

PRADO, Antonio Arnoni. **Dois letrados e o Brasil nação**. São Paulo: Editora 34, 2015.

PIRES, Breiller. **A seleção que despreza a sua gente**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/28/deportes/1527510888_400072.html?rel=mas. Acesso em: 10.jul. 2018.

POUBEL, Mayra. **Imigração portuguesa no Brasil**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/imigracao-portuguesa-no-brasil/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

RAFUCKO. **Talk Show do Rafucko**: Eduardo Viveiros de Castro. **You Tube** 23 jul.2014. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=c3v_DuRI1tE . Acesso em: 21 ago. 2019.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. **Dialética da cordialidade**: afinidades eletivas *benjaminianas* no pensamento político e social de Sérgio Buarque de Holanda, 2007. (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/3842/1/Paulo%20Niccoli%20Ramirez.pdf>
Acesso em: 21 jul.2019.

REIS, Daniel Aarão. A vida política. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**, volume 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICUPERO, Bernardo. **Sete lições sobre as interpretações do Brasil**. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. **Romantismo e formação da nacionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. O exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados ou por uma edição crítica de *Raízes do Brasil*. In: MONTEIRO,

Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy. **Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj; São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Cordialidade à brasileira: mito ou realidade**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura e Cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

_____. As raízes e os equívocos da cordialidade brasileira. (In) In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil Existe**. Rio de Janeiro: UERJ; Topbooks; Univercidade Editora, 2003.

_____. **O exílio do homem cordial: ensaios e revisões**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

_____. O homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 56-77, dec. 2004. ISSN 2237-1184. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25413/27154>. Acesso em: 19 July 2018.

_____. O nada que é tudo. Ou: a cordialidade nossa de cada dia. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Cordialidade à brasileira – mito ou realidade?** Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

_____. *Raízes do Brasil*: biografia de um Livro-problema. In: MARRAS, Stelio (Org.). **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

_____. Um conceito ou um baixo contínuo? Venturas e desventuras do homem cordial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Edição crítica. (Orgs.) SCHWARCZ, Lília Moritz; MONTEIRO, Pedro Meira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Edição do Kindle.

TVE. **RODA VIVA**. (Gilberto Gil). São Paulo: TVE, 08 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LLOybLvuaPo>. Acesso: 22 ago. 2019.

TVE. **RODA VIVA**. (Gilberto Gil). São Paulo: TVE, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldarU1eaO1A>. Acesso em: 22 ago. 2019.

TVE. **RODA VIVA**. (Roberto Mangabeira Unger). São Paulo: TVE, 16 mar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FCLxbxGtggU>. Acesso em: 16 jul. 2019.

RODRIGUES, José Carlos. **Johnny Alf: Duas ou Três Coisas que Você Não Sabe**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. _

_____ **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

RSDIVULGA. **Racionais Mc's – A Vida é Desafio**. You Tube, 19 out.2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=52NT9cSWC_8. Acesso em: 21 jul. 2019.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Heidegger – Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

_____ **Nietzsche- Biografia de uma tragédia**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

_____ **Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia**. Tradução William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SALLES JR, Walter. **Chico ou o país da delicadeza perdida**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZABzTWUcQ8c&t=929s>. Acesso em: 10.abr. 2019.

SALLUM JR., Brasílio. Sobre a noção de democracia em *Raízes do Brasil*. In: MARRAS, Stelio (Org.). **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

SANTIAGO, Silviano (Coord.). **Intérpretes do Brasil**. 2 edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____ **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHIAVON, Fabiana. Brasileiro é mais apaixonado por música do que americanos e ingleses, diz pesquisa. São Paulo, **Folha de São Paulo**, 09, nov, 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2018/11/brasileiro-e-mais-apaixonado-por-musica-do-que-americanos-e-ingleses-diz-pesquisa.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2019.

SCHLEGEL, Rogerio. *RAÍZES DO BRASIL*, 1936: O ESTATISMO ORGÂNICO COMO CONTRIBUIÇÃO ORIGINAL. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 32, n. 93, e329307, 2017. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000100511&lng=en&nrm=iso. Access on 31 July 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de “cordialidade”**. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n46/v31n46a15.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; MONTEIRO, Pedro Meira. Sérgio com Lima: um encontro inusitado em meio aos modernismos. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 36, n. 73, p. 41-62, Dec. 2016. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882016000300041&lng=en&nrm=iso. Access on 17 July 2019. Epub Dec 12,

SCHWARTZMAN, Simon. As ciências sociais brasileiras no século XX. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil Existe**. Rio de Janeiro: UERJ; Topbooks; Univercidade Editora, 2003.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela**. Primeiras confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANCHES, Pedro Alexandre. Cabral se veste de Nara. São Paulo. **Folha de São Paulo**. 04 ago. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0408200126.htm>. Acesso em: 18 ago. 2019.

_____. Sérgio Cabral é o autor de “Nara Leão”, em que revisa a história de uma das fundadoras da sigla MPB. São Paulo. **Folha de São Paulo**. 04 ago. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0408200123.htm>. Acesso em: 18 ago. 2019.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**: Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. O tempo e o artista. São Paulo. **Folha de São Paulo**. 26 dez. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>. Acesso em: 21 jul. 2019.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu. **INFORMARE**. Cad. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf., v.1, n.2, p. 24-36, jul./dez. 1995. Disponível em: <http://repositorio.ibict.br/bitstream/123456789/215/1/OlintoSilvaINFORMAREv1n2.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop: a anti-cordialidade da "república dos manos" e a estética da violência**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.

SOUZA, Ricardo Luiz de. As raízes e o futuro do "Homem Cordial" segundo Sérgio Buarque de Holanda. **Cad. CRH**, Salvador, v. 20, n. 50, p. 343-353, ago. 2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792007000200011&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 19 jul. 2018.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

_____. **A modernização seletiva**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

_____. **A Tolice da Inteligência Brasileira**. São Paulo: Leya, 2015.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. O tempo da delicadeza perdida: Chico, Sérgio e as Raízes do homem cordial. In: MARRAS, Stelio (Org.). **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

_____. **Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

STI FFLCH USP. **Seminário Neoliberalismo e Macroeconomia**. You Tube 08 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcy4cCtdE48&t=9039s>. Acesso em: 23 ago. 2019.

OS Novos Baianos: Besta é tu. **Revista Superinteressante**, São Paulo, 31 out. 2004. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/os-novos-baianos-besta-e-tu/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

TABARÉ. **Alceu Valença: o rock que não é rock.** Disponível em: <https://jornaltabare.wordpress.com/2013/03/14/alceu-valenca-o-rock-que-nao-e-rock/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

TATIT, Luiz. **O Cancionista.** São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **O Século da Canção.** São Paulo: Ataliê Editorial, 2004.

TAVARES, Daniel Nardin; QUIROGA, Tiago. O reforço do homem cordial nas conexões entre senadores e cidadãos nas redes sociais online. **Rev. Inst. Estud. Bras.** São Paulo, n. 60, p. 110-128, abr. 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742015000100110&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 de julho de 2018.

TAVOLARO, Sergio B. F.. A Tese da Singularidade Brasileira Revisitada: Desafios Teóricos Contemporâneos. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 57, n. 3, p. 633-673, Sept. 2014. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582014000300633&lng=en&nrm=iso. access on 11 May

_____. Existe uma modernidade brasileira? Reflexões em torno de um dilema sociológico brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 20, n. 59, p.5-22, nov. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n59/a01v2059.pdf>. Acesso em: 11 mai. 2019.

TEIXEIRA, Jerônimo. **Drummond cordial.** São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

_____. TEIXEIRA, Jerônimo. Quem somos nós? (alguns equívocos cordiais). (In)ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Cordialidade à brasileira – mito ou realidade?** Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

TECMUNDO. **Brasil é o terceiro país com mais usuários no Facebook.** Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/139130-brasil-terceiro-pais-usuarios-facebook.htm> Acesso em: 24. fev 2020

TERRA. **Vítimas de desabamento são reconhecidas no Rio.** Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI55020-EI306,00-Vitimas+de+desabamento+sao+reconhecidas+no+Rio.html> Acesso em: 26 fev.2020

TIAGO IORC. Tiago Iorc – Desconstrução. **You Tube, 04 mai, 2019.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UXTYErYEXsk>. Acesso em: 21 jul. 2019.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade.** Tradução: Elia Ferreira Edel. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TV UFMG. **Ciclo de conferências UFMG, 90: Maria Lúcia Pallares-Burke. Gilberto Freyre: nosso contemporâneo.** You Tube, 05 dez.2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tv3I1KFGQZo> . Acesso em: 02 jun.2019

UFPR. **Universidade Federal do Paraná. A mais antiga do Brasil.** Disponível em: <https://www.ufpr.br/portalufpr/a-mais-antiga-do-brasil/>. Acesso em: 04 ago.2019

UNESP. **Perfil-Maria Lucia Pallares-Burke.** You Tube, 26 mar.2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pidtzV2lk6Y> Acesso em: 21 jul.2019

UNILA. **De João Gilberto a Racionais MC's: Como as dinâmicas sociais vão produzir as músicas que ouvimos? You Tube,** 26 set.2018. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=GgpcQV-Gr_4 > Acesso em: 18 ago.2019

_____ Seminário Alarme de Incêndio – Mesa 5: Prof. Dr. Walter Garcia. **You Tube,** 01 jun. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l5J8acK9lqM>. Acesso em: 18 ago. 2019.

VAINFAS, Ronaldo. Gilberto e Sérgio. São Paulo. **Folha de São Paulo.** 23 jun. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2306200210.htm>. Acesso em: 03 ago.2019.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** São Paulo: Zahar, 1995.

VELOSO, Caetano. Caetano lembra 'exuberância esmagadora do talento de Tom'. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 09 dez.1994. Especial.

_____ **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo de. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil.** Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/download/234/271>. Acesso em: 05 ago. 2019.

VILLA, Marco Antonio. **Canudos:** o povo da terra. São Paulo: Editora Ática, 1995.

WEFFORT, Francisco. **Formação do pensamento político brasileiro:** ideias e personagens. São Paulo: Ática, 2011.

WEGNER, Robert. **Doze anos que abalaram as Raízes do Brasil.** In: HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil.** Edição crítica. SCHWARCZ, Lilia Moritz; MONTEIRO, Pedro Meira (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque Tantas palavras**: todas as letras e reportagem biográfica. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____ **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZAPPA, Regina; VEIGA, Bruno; MENEZES, Christiano. **Chico Buarque cidade sub-mersa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

_____ **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____ **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.