

Um percurso do baião na música popular brasileira através de três estudos de caso

MODALIDADE: PAINEL

José Roberto Zan

Universidade Estadual de Campinas – zan@iar.unicamp.br

Resumo: Dentro da vasta e diversificada produção da música popular brasileira, o baião aparece como um segmento musical fortemente ligado às ideias de “tradição” e de “brasilidade”. O conhecimento desse repertório e de seus elementos musicais constitutivos (como levada rítmica, escalas e padrões melódicos) parece se constituir numa espécie de pré-requisito para se tocar música “autenticamente” brasileira. Contudo, um exame histórico revela que, ao longo de sua formatação na indústria fonográfica, o baião foi sendo revestido de diferentes significados de acordo com os contextos em que aparecia e com os modos como foi apropriado pelos músicos populares. Cada um dos trabalhos que compõe esse painel trabalha com canções ou temas instrumentais ligados ao baião produzidos em três períodos diferentes: o primeiro abordando os anos 1960; o segundo retornando aos anos 1940 e 1950; e o terceiro contemplando a década de 1970. Busca-se perceber de que modo os compositores e intérpretes trabalharam com elementos ligados a esse segmento musical e de quais sentidos ele se revestia em cada contexto.

Palavras-chave: Baião. História da música popular brasileira. Análise musical.

Mass song, instrumental music and MPB: a journey of baião.

Abstract: Inside the large and varied Brazilian popular music production, *baião* appears as a musical segment strongly connected to ideas of “tradition” and “Brazilianess”. Knowing this repertoire and its constitutive musical elements (such as grooves, scales and melodic patterns) is presented as a precondition for playing “genuinely” Brazilian music. However, an historical exam show us that, through its formatting inside the phonographic industry, *baião* was coated on different meanings, accordingly to the context it showed up and to the ways it was incorporated by popular musicians. Each one of the works that integrates this panel deals with songs or instrumental themes connected to *baião* and produced in three different periods: the first one covers the 1960s; the second goes back to the 1940s and the 1950s; and the third discusses the 1970s. We seek to understand in which ways the composers and interpreters worked with elements connected to this musical segment and which meanings it had in each context.

Keywords: Baião. Brazilian Popular Music History. Musical analysis.

O baião na produção do Quarteto Novo

MODALIDADE: PAINEL

Ismael de Oliveira Gerolamo
Universidade Estadual de Campinas – ismaelsamuel@hotmail.com

Almir Côrtes Barreto
Universidade Estadual de Campinas – almircortes@gmail.com

Resumo: O baião é um repertório de canção de procedência nordestina que se consolidou no contexto radiofônico dos anos 1940 e 1950, alcançando grande sucesso comercial. Após um período de declínio, essa produção foi retomada por compositores e intérpretes ligados ao segmento da MPB num intento de se aproximar da arte do “povo”. O presente trabalho visa apresentar de que modo a música instrumental se apropriou do baião, tomando, para isso, a produção do grupo Quarteto Novo, focando especialmente em seu disco lançado no ano de 1967.

Palavras-chave: Baião. Quarteto Novo. Anos 1960. Música instrumental brasileira.

Baião in Quarteto Novo musical production

Abstract: *Baião* is a song repertoire that has its origins in Brazilian northeast and that has consolidated itself in the radio context of the 1940s and the 1950s, reaching great commercial success. After a decline period, this production was retaken by composers and interpreters connected to MPB wishing to get closer to the “people” art. This work intends to present how the instrumental music has appropriated itself the *baião* by analyzing Quarteto Novo musical production, specially focusing his disco released in 1967.

Keywords: Baião. Quarteto Novo. 1960s. Brazilian instrumental music.

1. Luiz Gonzaga e o baião

A partir de fins da década de 1940 estabeleceu-se na indústria fonográfica brasileira um segmento musical de grande popularidade, o baião. O alcance dessa produção, alavancado pelos avanços nas estruturas dos aparatos técnicos ligados ao rádio e ao disco, foi realmente notório e não se limitou aos grandes centros do sudeste do país. Até, ao menos, meados da década seguinte, a execução de música nordestina foi predominante em todo o país¹, “conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região” (FERRETTI, 1988:45). Ator principal desse fenômeno no âmbito da música popular gravada, o sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) dá início a um processo de estilização e divulgação do baião no meio musical urbano. Após um período atuando como solista, principalmente dentro do universo do choro, o artista se volta para o campo das canções e alcança ampla popularidade em nível nacional.

O grande contingente de migrantes nordestinos nos grandes centros do sul e sudeste do país, certamente foi um fator de importância para a popularidade desse segmento

musical nessas regiões². “Após 1930, com o início da industrialização no Rio de Janeiro e em São Paulo, milhões de nordestinos migraram para essas áreas, num processo que ainda perdura” (LUYTEN, 1990:236).

Contudo, parece que o baião fez o caminho contrário. Justamente em meados da década de 50, o baião começa a declinar em prestígio junto ao público no âmbito dos grandes centros do país. Outros fenômenos despontam no cenário musical, no qual o baião vai sendo “ofuscado pela Bossa Nova, a princípio, e logo depois, pela explosão da Jovem Guarda” (CHAGAS, 1990:31). Concomitantemente ao aparecimento desses outros segmentos musicais, avanços no meio televisivo também contribuem para alterar o cenário desses centros urbanos. É nesse período que músicos ligados a repertórios de música nordestina ficam à margem do mercado fonográfico. Luiz Gonzaga, por sua vez, orienta sua carreira em outro sentido e excursiona por inúmeros municípios do interior nordestino.

Com o advento da televisão, à qual não se adaptou, Gonzaga foi forçado a voltar para a estrada, se apresentando em circos e forrós, fato que o reaproximou de suas raízes, apesar de tê-lo afastado do grande público, das massas que conseguia envolver durante o período em que reinou absoluto na Rádio Nacional (CHAGAS, 1990:31-32).

O retorno do repertório de música nordestina aos meios de comunicação dos grandes centros, no entanto, aconteceria na década seguinte. Nelson Lins e Barros (compositor e editor musical da *Revista Civilização Brasileira* e *Enciclopédia Britânica*), em um artigo escrito na época, já diagnosticava que os músicos envolvidos com o engajamento artístico voltavam-se para uma espécie de resgate, ou revalorização, de elementos culturais populares tradicionais: “essa nova bossa é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão” (BARROS *apud* GARCIA, 2007:77-78). No meio musical da década de 1960, boa parte das produções de Geraldo Vandré, Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, entre outros, estiveram sintonizadas com a perspectiva do engajamento.

Um dos primeiros músicos a regravar uma canção de temática nordestina foi Geraldo Vandré³ - um dos principais nomes da dita “canção de protesto”. No ano de 1965, Vandré regravaria “Asa Branca” (uma das canções de maior êxito da dupla Gonzaga e Humberto Teixeira) e a incluiria em seu LP *Hora de Lutar*. A partir desses anos essa retomada se consolidaria definitivamente graças à atuação de músicos ligados ao tropicalismo.

O passo decisivo para a volta de Luiz Gonzaga foi dado com a ajuda de Caetano Veloso e Gilberto Gil que, em meio às suas teorizações em volta do Tropicalismo que lideraram, utilizavam Luiz Gonzaga como ponto de referência (CHAGAS, 1990:32).

Como veremos a seguir, Luiz Gonzaga não foi referência central apenas para os tropicalistas. No âmbito da música instrumental, um dos principais grupos do período também retomaria o repertório do sanfoneiro, além de outras referências nordestinas advindas principalmente de expressões ditas folclóricas, para a construção de sua sonoridade.

2. Quarteto Novo e nacionalismo musical

O grupo instrumental Quarteto Novo – formado por Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola), Hermeto Pascoal (flauta e piano) e Théó de Barros (contrabaixo e violão) – que se notabilizou ao acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré, lançou, no ano de 1967, um álbum totalmente voltado para a música popular instrumental brasileira. O que chama a atenção no trabalho do grupo é o projeto estético que orientou sua produção musical. A partir desse projeto, os instrumentistas almejavam construir uma linguagem musical “tipicamente brasileira”, calcada, principalmente, nas tradições musicais populares da região nordeste do país. Nos próprios discursos dos músicos, a questão do “nacionalismo musical” e, principalmente, a necessidade de criar “uma maneira brasileira de improvisar”, surgem como propostas de atuação.

Conversávamos muito sobre a necessidade de criar uma linguagem brasileira de improvisação, que na época faltava, (...) Pensamos assim: “Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância”. Resolvemos trazer isso à tona, improvisar sobre isso. (MONTE, 2004).

O grupo iniciou sua trajetória em 1966, quando o paranaense Airto Moreira, o pernambucano Heraldo do Monte e o carioca Théó de Barros formaram o Trio Novo para acompanhar Geraldo Vandré durante uma temporada de shows para uma empresa do ramo têxtil, a Rhodia. Posteriormente, com a classificação da canção “Disparada” (autoria de Vandré e Théó de Barros) no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, o alagoano Hermeto Pascoal (flauta e piano) se junta ao grupo formando o Quarteto Novo.

O projeto sonoro do Quarteto Novo estava inserido num contexto de grande efervescência política e cultural impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período. Nesse contexto, ideias de “povo”, “nação” e “revolução brasileira”, produzidas e disseminadas por intelectuais e instituições culturais e políticas de esquerda da época, balizaram, de certo modo, escolhas estéticas e discursos de segmentos artísticos. Nesse sentido, na medida em que a produção engajada buscava uma maior aproximação em relação ao “povo”, os temas e tópicos explorados nesse

período remetiam aos “novos lugares da memória da esquerda brasileira”: “o morro” e o “sertão” (CONTIER, 1998). Boa parte da produção engajada trabalhou com temas associados a esses dois universos, compondo um amplo painel (filmes, canções, peças teatrais etc.) que retratava as agruras do sertanejo, do retirante, os dilemas sociais insuperáveis, as desigualdades, o lamento, a revolta dos explorados, entre outros temas (SILVA, 1999).

Segundo o guitarrista do grupo, Heraldo do Monte, a produção do álbum *Quarteto Novo* teve importância essencial na retomada e difusão da cultura musical nordestina no sul do país. O projeto sonoro do grupo teria como referência manifestações musicais do nordeste e a música de Luiz Gonzaga: “a partir de violeiros repentistas, tocadores de pífanos e das frases das composições de Luiz Gonzaga, criar uma linguagem nova de improvisação” (MONTE, 2008). Concomitantemente a esta postura nacionalista, ou regionalista, no sentido de resgatar e reconfigurar elementos da música nordestina, observamos também, no discurso do músico, a intenção de romper com padrões musicais estrangeiros (no caso, o jazz norte-americano): “a referência era o Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina” (MONTE, 2004).

A música do sanfoneiro pernambucano, portanto, seria uma das referências para a construção da “linguagem brasileira” do grupo. Podemos apontar alguns possíveis sentidos para essa retomada realizada pelo Quarteto Novo. Um desses consiste na possibilidade dos próprios músicos do Quarteto terem travado contato com a música de Gonzaga pelos alto-falantes das estações de rádio de suas cidades de origem. O poeta e compositor Torquato Neto comenta a ampla repercussão do sanfoneiro por todo o país:

Se, aqui no sul, a repercussão era grande, no Nordeste era obrigatória. Ele era o grande ídolo do nordeste. Da Bahia pra cima, todos nós crescemos sob o influxo de Luiz Gonzaga. Lá no Piauí os alto-falantes não tocavam outra coisa o tempo todo (NETO *apud* CAMPOS, 2012).

Outro fator importante consiste justamente na operação realizada pelo sanfoneiro de estilização e divulgação do baião no meio musical urbano, a partir das mais variadas manifestações culturais nordestinas presentes no universo sertanejo (cantorias, bandas de pífanos, aboios etc.). Contando com a análise de melodias de tradição oral colhidas no nordeste realizada por TINÉ (2008), percebe-se que grande parte dos elementos recorrentes no baião pode ser encontrada na prática da cantoria⁴.

Antes dele, baião não existia. Era um ritmo do longínquo folclore do Nordeste. Luiz Gonzaga fez com a música nordestina – que era até então apenas folclore, coisa das feiras, dos cantadores, ao nível da cultura popular não massificada, não industrializada – exatamente o que João Gilberto fez com o samba (GIL *apud* CAMPOS, 2012).

3. O baião no disco *Quarteto Novo*

No baião Gonzagueano encontramos certos contornos melódicos modais, combinados com cadências tonais, como em músicas como *Juazeiro* (Ex. 1) e *Baião* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira e *Algodão* (Ex. 2) e *Vem morena* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas.



Exemplo 1: Modo mixolídio combinado com cadência tonal em trecho da seção A de “Juazeiro” de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.



Exemplo 2: Trecho da seção A da música “Algodão” de Luiz Gonzaga/Zé Dantas.

Nos fonogramas do álbum *Quarteto Novo* podemos identificar um grande número de elementos que fazem alusão ao universo musical do nordeste; desde a instrumentação (com destaque para a viola nordestina, triângulo e outros objetos utilizados como instrumentos de percussão, como a queixada de boi) ao uso de escalas e fraseados que se tornaram representativos da música nordestina. Uma das faixas do álbum consiste numa versão instrumental da canção “Algodão” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas; na qual os músicos do quarteto retomam a obra do sanfoneiro conhecido como “Rei do Baião” e a reconfiguram por meio de um arranjo com espaço para improvisação (destaque para os solos de viola e flauta), uso de variação de dinâmica, interrupção da “levada” (condução rítmica) e rearmonização .

The musical score for 'Algodão' is arranged for four instruments. Flauta 1 and Flauta 2 play a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The Violão provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and chords. The Contra-baixo (with bow) plays a simple bass line with a few notes and rests.

Exemplo 3: Trecho do arranjo do fonograma “Algodão” executado pelo Quarteto Novo

Grande parte dos elementos melódicos presentes no álbum, principalmente durante as improvisações, fazem alusão a aspectos recorrentes na música regional. Prevaecem improvisações realizadas em âmbitos modais (mais precisamente sobre os modos mixolídio e dórico), com um tipo de harmonização “simples” e estática que se estabelece por meio de poucos acordes que se repetem durante as sessões de improvisação (Ex.4).

The musical score for 'O Ovo' shows a melodic line in 2/4 time. Above the staff, the harmonic markers B7, A/B, and B7 are repeated in a sequence that corresponds to the notes of the melody. The melody consists of eighth and quarter notes.

Exemplo 4: Trecho da improvisação de Hermeto Pascoal no fonograma “O Ovo”, primeira faixa do álbum *Quarteto Novo*.

Vale notar também que essa retomada do baião por parte do Quarteto Novo se deu a partir de outro registro. Se o baião nas décadas de 1940 e 1950 era mais facilmente associado a um segmento social mais modesto, como o dos migrantes nordestinos, o referido grupo contribuiu para inserir esse repertório no contexto de uma música popular brasileira de maior prestígio. Cabe lembrar que os instrumentistas que integravam o quarteto já gozavam de certo reconhecimento no cenário musical do país à época do lançamento do disco ora estudado⁵.

Nesse sentido, nota-se que o Quarteto Novo realizou uma empreitada bastante complexa. Por um lado, o conjunto era formado por instrumentistas que tinham certa experiência jazzística – os músicos foram bastante atuantes na cena noturna (bares e boates) de São Paulo e Rio de Janeiro, onde a música norte-americana era bastante difundida – de modo que suas primeiras produções, anteriores ao disco analisado, eram mais próximas a procedimentos musicais presentes no jazz norte-americano, especialmente no *bebop* e *hard bop*; como virtuosismo técnico, emprego de substituições harmônicas, papel predominante da

improvisação etc. Ao entrar em contato com os ideais da canção engajada do período, os integrantes do quarteto passaram a incorporar certas sonoridades mais “populares”, como o baião, que, de certo modo, “simplificavam” a sua linguagem musical, à semelhança do que faziam os cancionistas e poetas ligados ao CPC, os quais, conforme Napolitano (2007), deveriam adaptar-se aos “defeitos” da fala do “povo”. Contudo, a formação musical dos instrumentistas do grupo transparece nos fonogramas do disco *Quarteto Novo*. Por mais que tenham sido empregadas composições com progressões de acordes mais “simples” em relação ao *bebop* ou *hard-bop*, o grupo não abriu mão dos virtuosismos, de seções de improvisação e de reelaboração do material musical em arranjos específicos. Assim, como exposto, o grupo retoma o “popular” baião, mas o faz inserindo-o no contexto do que viria a ser conhecido como música instrumental brasileira.

4. Considerações finais

Para muitos jornalistas, críticos, estudiosos e artistas, a figura de Luiz Gonzaga representa uma espécie de divulgador ideal de todo um universo sertanejo nordestino. A estrondosa repercussão de seu trabalho junto ao público (em várias regiões do país), principalmente nas décadas de 1940 e 1950, o tornou indiscutivelmente um dos grandes ícones da música popular no Brasil. Apesar de vários outros artistas que também direcionaram suas carreiras ou parte delas à música nordestina (a exemplo de Turunas da Mauricéia, Jackson do Pandeiro, João do Vale, Marinês, entre muitos outros), a atuação de Gonzaga parece ter sido crucial no estabelecimento e difusão do baião como um segmento musical, em particular, e de um conjunto de paisagens, tipos e costumes que povoam o imaginário comum acerca do que é a cultura sertaneja nordestina.

Ele próprio é fonte, cabeceira e nascente de suas criações. O sertão é ele. A paisagem pernambucana, águas, matos, caminhos, silêncio, gente viva e morta. Tempos idos nas povoações sentimentais voltam a viver, cantar e sofrer, quando ele põe os dedos no teclado da sanfona. Luiz Gonzaga presta-nos a colaboração viva, pessoal, humana (CASCUDO *apud* CHAGAS, 1990:99).

Após um período de nítido declínio junto ao público, o repertório de música nordestina seria retomado a partir da década 1960. Artistas ligados à perspectiva do engajamento estético procuraram retomar manifestações musicais que estivessem associadas ao universo sertanejo, tido como local mítico de resistência popular.

Neste sentido, canções como “Asa Branca” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e “Vozes da Seca” (de Luiz Gonzaga e Zé Dantas) estavam a meio caminho entre o

romance de Graciliano Ramos e as primeiras imagens da caatinga filmadas pelo Cinema Novo. (SUZUKI *apud* CHAGAS, 1990:98).

A valorização de temáticas e de elementos poéticos e musicais inerentes a esse universo foi fonte de inspiração para inúmeros artistas – entre esses, Geraldo Vandré. Do mesmo modo, os músicos do Quarteto Novo (que acompanhavam Vandré em apresentações e gravações) não permaneceram incólumes ao contexto cultural da época.

A retomada, por parte do grupo, de repertórios ligados ao baião (dentre outras manifestações nordestinas) e de elementos musicais presentes nesses, denota essa preocupação nacionalista; de modo que ao se aproximar desse universo o grupo toma como referência para sua criação manifestações que simbolizariam, de maneira idealizada, a “brasilidade” musical. As paisagens do sertão nordestino e as figuras do universo sertanejo representadas na obra do pernambucano Luiz Gonzaga, juntamente com seus aspectos propriamente musicais, seriam, portanto, uma das bases para a criação do que os músicos do Quarteto chamavam de “linguagem tipicamente brasileira”. A apreciação musical das gravações do grupo nos revela como tal material musical foi retrabalhado em uma produção instrumental que ganhou destaque na história da música popular.

Referências

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ªed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.
- CHAGAS, L. et al. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990.
- CONTIER, Arnaldo D. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. Vol. 18 n. 35. São Paulo. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso>. [Consulta: 29 ago 2010].
- FERRETTI, Mundicarmo. *Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.
- GARCIA, Miiandre. *Do teatro militante à música engajada, a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- LUYTEN, Joseph M. Migração no Brasil: estórias de retirantes. *Caderno de Estudos Sociais*. Recife, vol. 6, p.233-268, 1990.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MONTE, H. Entrevistado por Silvana Tarelho. “Improvisado do jazz ao regional”. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. 26 de fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com>>[Consulta: 29 ago.2010].
- MONTE, H. Heraldo do Monte. In: KFOURI, M. L. *Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental*. 2008. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> [Consulta: 21 mar. 2013].
- NAPOLITANO, M. *A Síncopa das Idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

SILVA, F. T. *Terra prometida: uma história da questão agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo, 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

Notas

¹ Na década de 50, até mesmo músicos ligados ao choro vão compor baiões, como o caso clássico do “Delicado”, de Waldir Azevedo, de 1950 e “De Limoeiro a Mossoró”, de Jacob do Bandolim, de 1956.

² Em outubro de 1955 a revista *O Cruzeiro* publicou uma série de reportagens retratando o êxodo rural no Brasil; enfatizando o drama dos retirantes nordestinos que migravam para esses grandes centros. No ano de 1953 o governo brasileiro anunciara um plano de atividades de emergência a ser realizado na região nordeste. O intuito seria justamente combater as consequências do grande contingente migratório: queda da produção agrícola, saturação do mercado de trabalho nos grandes centros urbanos, falta de estrutura para receber o grande contingente de imigrantes nos grandes centros, desequilíbrio na distribuição populacional no território nacional etc. (MARCELO & ROSUALDO, 2012:69-73).

³ Artista intimamente ligado aos ideais políticos e culturais da esquerda brasileira durante essa época. Iniciou sua carreira musical cantando e compondo com músicos ligados à bossa nova. A partir do contato com artistas afinados com setores da esquerda e com o Centro Popular de Cultura passou a atuar na linha de frente da canção de protesto. Concomitantemente, sua produção musical esteve cada vez mais calcada em elementos da cultura popular, principalmente com referências às condições de vida do homem do campo.

⁴ Expressão artística desenvolvida no nordeste, realizada normalmente por cantadores violeiros que improvisam versos sobre uma linha melódica pré-determinada.

⁵ Certamente, o principal indício do reconhecimento recebido pelo grupo é o 1º lugar obtido no II Festival da Música Popular Brasileira em 1966. Porém, antes disso, seus integrantes já estavam se inserindo nos circuitos de maior prestígio tanto da canção popular e quanto da música instrumental brasileira. Théó de Barros, por exemplo, teve sua composição “Menino das laranjas” gravada por Geraldo Vandré em 1964 e por Elis Regina no ano seguinte. Heraldo do Monte participou desde meados dos anos 1950 de conjuntos de importantes instrumentistas, como Walter Walderley e Dick Farney. Airto Moreira participou de importantes grupos de música instrumental da cena do samba-jazz, como o Sambrasa Trio (juntamente com Hermeto Pascoal) e o Sambalção Trio.

Baião, a dança da moda dos anos 1940 e 1950

MODALIDADE: PAINEL

Adelcio Camilo Machado

Universidade Estadual de Campinas – adelcio.camilo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho estuda o surgimento e a consolidação do baião na indústria fonográfica brasileira ao longo das décadas de 1940 e 1950. Pretende-se mostrar de que modo esse repertório se associava tanto a preocupações mais elitistas de cunho folclorista quanto a manifestações culturais mais massificadas. Por fim, busca-se perceber de que maneira tais questões aparecem na canção “A dança da moda”, gravada por Luiz Gonzaga em 1950 e composta em parceria com Zé Dantas.

Palavras-chave: Baião. Luiz Gonzaga. Anos 1940. Anos 1950.

Baião, the fashion dance of the 1940s and 1950s

Abstract: This work studies the rising and consolidation of *baião* in Brazilian phonographic industry throughout the 1940s and the 1950s. We seek to show in which way this repertoire has associated itself both with more elitists concerns of folklorist connotations and with more massive cultural manifestation. At last, we intend to realize in which ways such questions appear in the song “*A dança da moda*” [“The fashion dance”], recorded by Luiz Gonzaga in 1950 and composed by him in partnership with Zé Dantas.

Keywords: *Baião*. Luiz Gonzaga. 1940s. 1950s.

1. Sons rurais em um Brasil que se urbaniza

A partir da segunda metade do século XIX, o Brasil passou a experimentar um processo de urbanização, propiciado – segundo Deák e Schiffer (2004: 15) – pela Lei das Terras, que instituiu a propriedade privada, e pelo fim do tráfico de escravos, ambos gerando movimentos migratórios de trabalhadores para as cidades. Ao final da primeira guerra mundial, já nas primeiras décadas do século XX, verifica-se a formação de novas cidades no interior, proporcionada pela expansão da rede ferroviária, e o crescimento da população das cidades já existentes, decorrentes de movimentos migratórios e da chegada de imigrantes ao país (PEREIRA, 1967: 41). Do ponto de vista musical, nesse contexto de transformações, novos repertórios começavam a se formar nos centros urbanos. Esse foi o caso, por exemplo, do samba, que se consolidou na chamada “Pequena África” do Rio de Janeiro, reduto de negros vindos de outras regiões do país, especialmente da Bahia.

Porém, ao mesmo tempo em que o Brasil se consolidava como um país urbano e fixava novas expressões musicais, o repertório associado ao mundo rural também se fazia presente. Pereira fornece uma descrição dessa produção:

São melodias dolentes e versos bucólicos onde o *leitmotiv*, sem desprezar o amor-romântico, é sempre os encantos da natureza pátria e a exaltação do viver campestre em oposição ao viver citadino. Ou então, são ritmos nordestinos (desafio, coco,

embolada, toada etc.) que exploravam, também apologeticamente, temas e assuntos do sertão e quase sempre em oposição à cidade. [...]

Durante todo esse período [desde o começo do século até ao redor de 1930], nos palcos cariocas, e depois até mesmo no rádio, falar como sertanejo, cantar e versejar como sertanejo, vestir-se tipicamente como sertanejo e usar pseudônimos sertanejos era mais do que “moda”, pois tornara-se uma imposição aos intérpretes e criadores, na medida em que esta volta para o sertão era um retorno estimulante às fontes de brasilidade, descaracterizados pela vida urbana (PEREIRA, 1967: 195-7).

O autor ilustra tais considerações citando canções de sucesso da época como “Luar do sertão” de Catulo da Paixão Cearense, gravada em 1915 e “Chuí chuí”, de Sá Pereira e Ary Pavão, lançada em 1925, dentre muitas outras (cf. PEREIRA, 1967: 196). Também caberia lembrar o grupo Oito Batutas, do qual Pixinguinha participava, que inicialmente se autodenominavam “orquestra típica e se apresentavam em trajes característicos de sertanejos nordestinos” (BESSA, 2010: 167). Ou ainda, recuando um pouco no tempo, valeria recordar do grupo nordestino Turunas da Mauriceia, que alcançou grande repercussão no Rio de Janeiro no início do século XX, chegando inclusive a motivar a criação do Bando dos Tangarás, do qual participavam Braguinha, Almirante e Noel Rosa.

Por sua vez, tal fenômeno da “moda” sertaneja e rural apresenta conexões com certo folclorismo que, segundo Garcia (2010: 10), entrou na pauta do pensamento social brasileiro a partir do final do século XIX, com autores como Silvio Romero. Quanto à área musical, a autora ainda recorda as produções de Mário de Andrade e Renato Almeida, autores para os quais o folclore é possivelmente a mais importante referência de “brasilidade” musical (GARCIA, 2010: 10-2). Assim, em meio a um Brasil em ritmo de urbanização, intelectuais e artistas voltavam sua atenção para a música folclórica, rural, sertaneja, supostamente ainda não contaminada pela “influência deletéria do urbanismo” (ANDRADE, Mário de *apud* GARCIA, 2010: 11).

2. O baião e Luiz Gonzaga

Nas décadas de 1940 e 1950, coube ao baião ocupar um posto privilegiado no interior do repertório dito “rural” na indústria fonográfica brasileira. Contudo, diferentemente de períodos anteriores, onde a música “sertaneja” representava uma espécie de “nostalgia” de um passado rural, a música nordestina presente, sobretudo, no Rio de Janeiro era a expressão de um grande contingente de migrantes que vinham tentar o ingresso no mercado de trabalho no Sudeste, região economicamente mais desenvolvida no país. Sem dúvida, o principal porta-voz do baião foi o cantor e sanfoneiro Luiz Gonzaga¹, nascido na cidade pernambucana de Exu em 1912. Foi com seu pai, que tocava sanfona e tinha uma oficina para afinar e consertar o instrumento, que Gonzaga aprendeu a tocar, acompanhando-o em bailes, festas, sambas e forró da região desde menino.

Contudo, não foi em seu estado natal que o cancionista se notabilizou, mas na cidade do Rio de Janeiro. Gonzaga chegou à então capital do Brasil através das idas e vindas do serviço militar. Iniciou sua carreira como soldado no Ceará, sendo posteriormente transferido para o estado de Minas Gerais, onde permaneceu até encerrar seu período máximo no exército, em 1939. Para voltar a Exu, era necessário pegar um navio no Rio de Janeiro; assim, para garantir seu sustento, ele começou a tocar em prostíbulos e *dancings* que ficavam no Mangue, zona portuária da cidade. Nesse período, segundo Marcelo e Rodrigues (2012: 27, 29), seu repertório era constituído não pela música de sua terra natal, mas por segmentos musicais que estavam em voga no Rio de Janeiro daquele período, como tangos argentinos, valsas vienenses, boleros latinos, peças de Ernesto Nazareth, choros e foxtotes.

Os mesmos pesquisadores (MARCELO e RODRIGUES, 2012: 29-30) informam que foi no programa *Calouros em desfile*, comandado por Ary Barroso e transmitido pela Rádio Cruzeiro do Sul, que a carreira de Gonzaga deu uma guinada. Em sua primeira tentativa, o sanfoneiro se apresentou tocando uma valsa, e não foi bem acolhido. O mesmo aconteceu numa segunda apresentação, quando interpretou em seu instrumento um foxtrote. Porém, quando foi ao programa pela terceira vez, executou “um negocinho diferente lá do norte”, uma peça de sua autoria chamada “Vira e mexe”, com a qual conquistou a estima não só de Ary Barroso² como da plateia ali presente. Depois disso, firmou um contrato para participar do programa semanal de Almirante na Rádio Tupi, emissora onde ainda se apresentar no quadro *A hora sertaneja*. Por fim, em 1941, fez sua estreia na indústria do disco, gravando quatro fonogramas para a RCA.

Já tendo conquistado um espaço como instrumentista no cenário da música popular brasileira, Gonzaga passou a se aventurar também na carreira de cantor. Fez suas primeiras tentativas em apresentações nas rádios, mas não foi inicialmente bem sucedido. Na Rádio Tamoio, por exemplo, chegou a ser expressamente proibido de cantar pelo diretor da emissora, Fernando Lobo. Foi somente em 1945 que Gonzaga conseguiu gravar como cantor, interpretando “Dança Mariquinha”, para a RCA, e obtendo uma vendagem maior em relação aos seus lançamentos fonográficos anteriores.

Um último elemento que veio caracterizar o estilo performático de Luiz Gonzaga foi sua indumentária. Àquela época, o cancionista nutria grande admiração pelo gaúcho e também sanfoneiro Pedro Raimundo. Personagem de um considerável sucesso na música popular daquele período, Raimundo se apresentava com uma vestimenta que aludia ao vaqueiro sulista. Inspirado pelo ídolo, Gonzaga fez uma mudança radical em seu visual e

passou a se apresentar com os trajes de um cangaceiro, personagem que fazia parte de seu imaginário desde os tempos de menino.

Em um período de fortes tendências folcloristas (cf. VILHENA, 1997), tanto Luiz Gonzaga como o baião foram lidos – ainda que parcialmente, como se buscará demonstrar na sequência – como dotados de certa “autenticidade”, representantes de algo “genuinamente brasileiro”, uma vez que seriam ligados a um mundo, em tese, não dirigido pelas orientações do mercado musical, que já demonstrava suas tendências à internacionalização. Assim diz Garcia, ao comentar sobre os intelectuais ligados à *Revista da Música Popular*, importante periódico da década de 1950:

Dentre os gêneros contemporâneos valorizados pelo periódico estavam o surgimento do baião e a larga difusão do coco. As inovações resultantes da intensa troca sonora com os ritmos estrangeiros como o mambo, bolero, coll-jazz e o rock eram totalmente rechaçadas. (GARCIA. 2010: 13-4)

É o que podemos encontrar expresso também na chamada do programa *Cancioneiro Royal: no mundo do baião*. Levado ao ar pela Rádio Nacional às terças-feiras, por volta de 21h, o programa era estrelado por Luiz Gonzaga, produzido por Humberto Teixeira e Zé Dantas (ambos, parceiros de Lua³ em suas composições), e apresentado por Paulo Roberto. Logo após o anúncio do patrocinador, ouve-se:

Boa noite, amigos! *No mundo do baião* é mais uma realização do departamento de música brasileira da Rádio Nacional, e se propõe, com rigorosa necessidade folclórica, a explicar e difundir os ritmos do nordeste, formadores de uma música genuinamente brasileira, que merece e deve ser precedente de difusão [...]. (AGUIAR, 2007: faixa 17)

Com isso em mente, cabe atentar para o modo como essas e outras questões se exprimem em uma canção de Luiz Gonzaga, trazendo ainda outras representações acerca do baião no período abordado.

3. “A dança da moda”

A canção “A dança da moda” foi composta numa parceria entre Luiz Gonzaga e Zé Dantas, e teve sua primeira gravação no ano de 1950, interpretada pelo próprio Gonzaga. No acompanhamento instrumental, aparece a formação consagrada por ele, a saber, o trio composto por acordeom, triângulo e zabumba, ao qual, no caso em questão, acrescenta-se um violão que toca os baixos. O arranjo se inicia com uma introdução instrumental, à qual se segue a primeira exposição da canção, que apresenta forma ABC. Em seguida, ouve-se um breve interlúdio, que conduz a uma nova apresentação da parte cantada. Então, o interlúdio

volta a ser executado, mas, dessa vez, a melodia das partes A e B da canção é apresentada pela sanfona de Gonzaga. Por fim, a parte C é cantada e o fonograma se encerra com um *fade out* sobre aquele interlúdio. Um esquema formal desse arranjo pode ser conferido no Ex.1.

instrumental	Cantado			instrumental	cantado			instrumental	instrumental	cantado	instrumental	
Intro.	A	B	C	Interlúdio	A	B	C	Interlúdio	A	B	C	Interlúdio e <i>fade out</i>
8c.	16c.	11c.	16c.	5c.	16c.	11c.	16c.	5c.	8c.	11c.	16c.	---

Exemplo 1: Esquema formal do arranjo de “A dança da moda” (GONZAGA, 1950).

Desde a introdução, já se ouve uma condução rítmica que perpassa praticamente todo o fonograma e que, associada à instrumentação com a qual é executada, é vista como um elemento *característico* do baião (cf. Ex.2). Quem conduz a melodia dessa introdução, na tonalidade de Mi bemol menor⁴, é o acordeom, que começa tocando sozinho em anacruse, mas é logo acompanhado pela seção rítmica.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Triângulo' and the bottom staff is labeled 'Zabumba'. Both are in 2/4 time. The Triângulo part starts with a half rest followed by a series of eighth notes. The Zabumba part starts with a half note followed by quarter notes.

Exemplo 2: Levada de triângulo e zabumba em “A dança da moda” (GONZAGA, 1950).

Em seguida, Luiz Gonzaga canta os primeiros oito compassos da parte **A** da canção, que se mantém na mesma tonalidade; o restante dessa seção consiste numa repetição literal desses primeiros compassos, mas cantada por um coro misto. Essa alternância entre solista e coro pode remeter à prática do canto responsorial, que é comum em certos repertórios ditos “tradicionalistas”, como o samba de roda. Reforça esse caráter mais “popular” o fato de que, musicalmente, esse trecho é relativamente simples, sendo concebido tão somente sobre os acordes de tônica e dominante, e com uma predominância de notas dos acordes na construção da melodia. No texto dessa seção, nota-se a substituição da palavra “está” por sua abreviação “tá”, o que lhe confere uma marca de oralidade. A letra apresenta o baião como uma espécie de substituto para as outras práticas musicais que aconteciam nas festividades juninas (“Em vez de polca e rancheira/ O povo só dança, só pede o baião”, cf. Ex. 3).

9
8
No Ri - o 'tá tu - do mu - da - do ___ Nas noi - tes de São Jo - ão Em

14
8
vez de pol - ca/e ran - chei - ra, o po - vo só dan - ça, só pe - de/o bai - ão

Exemplo 3: Parte **A** de “A dança da moda” (GONZAGA, 1950).

Na parte **B**, é novamente Luiz Gonzaga quem interpreta a canção. Em seu texto, não se notam grandes novidades em relação ao que já havia sido enunciado; apenas se reforça a ideia de que, enquanto durarem as festas de São João, o “povo” estará clamando pelo baião. Nesse trecho, a canção passa por modulação para a relativa maior, procedimento bastante usual na música tonal. A nova tonalidade é alcançada de maneira bastante simples, através da dominante individual à qual se segue o novo acorde de tônica, progressão que é realizada duas vezes. Sua melodia se inicia com um inciso de dois compassos, seguido por um segmento de contraste de idêntica extensão, para então repetir o inciso inicial. Porém, o restante dessa parte, ao invés de trazer um segmento melódico de dois compassos, que pudesse manter a simetria do período, apresenta um de cinco compassos, obtido através do prolongamento do motivo melódico anterior, fazendo com que o trecho todo contenha onze compassos, algo não muito convencional, especialmente na música popular. Tal característica novamente pode aludir a certa “naturalidade” ou “espontaneidade” da composição de Gonzaga, que possivelmente privilegiou o texto em detrimento de um possível equilíbrio estrutural desse trecho (cf. Ex. 4).

26
8
No mei-o da ru - a ___ 'In - da é ba - lão 'In - da é fo - guei - ra ___

32
8
___ É fo-go de vis - ta, mas den - tro da pis - ta o po - vo só dan - ça, só pe - de/o bai - ão

Exemplo 4: Parte **B** de “A dança da moda” (GONZAGA, 1950).

Em seguida, chegamos à parte **C** da canção, que funciona como uma espécie de refrão. Assim como na seção **A**, neste trecho também se alterna entre oito compassos cantados por Luiz Gonzaga e sua repetição pelo coro misto, com o diferencial de que a melodia interpretada pelo primeiro finaliza de maneira suspensiva, no quinto grau, enquanto que a cantada pelo coro tem caráter conclusivo, encerrando-se na tônica. Essa parte se mantém na tonalidade maior, empregando a cadência $(V7)^5 | IV | V7 | I$. O que chama a atenção nesse trecho é justamente o conteúdo da letra, pois, nela, Gonzaga e Dantas de certo modo assumem o caráter *mercantil* do baião e sua ligação com “modismos” (cf. Ex. 5). Analisando a letra como um todo, pode-se perceber que os próprios compositores afirmam que a “moda” do baião caiu nas graças do “povo” e, com isso, substituiu uma série de outras práticas musicais – no caso, simbolizadas pela polca e pela rancheira – ligadas ao mundo rural, sertanejo, que tinham seu período de maior expressão durante as festas juninas.

The image displays three systems of musical notation for the song "A dança da moda". Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. Chord symbols are placed above the vocal line. The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 37-41): Chords: G^b7, C^b, D^b7, G^b. Lyrics: Ai, ai, ai, ai, São João! — Ai, ai, ai, ai, São João — É a dan - ça da

System 2 (Measures 42-47): Chords: D^b7, G^b, G^b7, B, D^b7. Lyrics: mo-da, pois em to da ro da só pe dem bai ão
Ai, ai, ai, ai, São João! — Ai, ai, ai,

System 3 (Measures 48-52): Chords: G^b, D^b7, G^b, B^b7. Lyrics: ai, São João — É a dan-ça da mo-da, pois em to da ro da só pe dem bai ão

Exemplo 5: Parte **C** de “A dança da moda” (GONZAGA, 1950).

Se em “A dança da moda” esse aspecto é cantado com alegria (e nem poderia ser diferente, afinal, se o baião era de fato a *dança da moda* do período, certamente Luiz Gonzaga e Zé Dantas estavam entre os beneficiados desse processo), não é exatamente esse o diagnóstico do compositor, pesquisador e crítico musical César Guerra Peixe. Em texto

publicado na quinta edição da *Revista da música popular*, de fevereiro de 1955 – portanto, posterior ao sucesso comercial de Gonzaga e seus parceiros –, Guerra Peixe assinala a diversidade de expressões daquilo que se costuma chamar de baião: “Quer seja como dança ou música – cantada ou instrumental – o baião apresenta aspectos diversos, constituindo difícil tarefa traçar as suas características mais acentuadas” (PEIXE, 2006: 234). Ao longo de seu artigo, o autor vai elencando diferentes manifestações da cultura popular nordestina (o Bumba-meu-boi, as orquestras populares no Maranhão, as bandas-de-pife, as orquestras de caboclinhos no Recife), nas quais o baião se faz presente, acentuando as peculiaridades de cada uma, defendendo a ideia de que o traço comum que as conecta é a alegria, a variação e a vivacidade (PEIXE, 2006: 235). Porém, o compositor critica um nítido contraste existente entre toda essa diversidade e aquilo que é veiculado pelos meios de comunicação de massa. Já no quarto parágrafo do texto, diz o autor:

Uma das mais salientes características do baião é a sua desconcertante variedade rítmica, contrastando fundamentalmente com esquemas estandardizados da discografia comercial popularesca e consequente estereotipia de seus valores mais destacados. (PEIXE, 2006: 234)

Para reforçar ainda mais esse aspecto, Guerra Peixe assim encerra seu artigo:

A meu ver, “baião” – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado do Nordeste, que se poderia equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de “samba” e “batuque”, correntes em todo o Brasil. E é lamentável que a radiofonia atual não permita a sua divulgação, num tão oportuno movimento de renovação da música urbana. (PEIXE, 2006: 264)

Espera-se que, através de uma análise da canção “A dança da moda” e de outros comentários críticos sobre o baião, seja possível relativizar um pouco certa aura de “autenticidade” de que parecem se revestir certas produções associadas a Luiz Gonzaga. Ainda que esse aspecto de fato seja elencado em discursos (especialmente em discursos *publicitários*) sobre essa música nos anos 1940 e 1950, nota-se que o debate era mais complexo, contendo opiniões divergentes sobre essa produção. Desse modo, argumenta-se pela necessidade de que se busque, em períodos *posteriores* o(s) momento(s) em que o baião e seus principais representantes foram alçados à condição de “legítimos” representantes das “tradições” musicais populares.

Referências

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

BESSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: tradições sonoras de Pixinguinha. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.) *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p.163-214.

DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos. *O processo de urbanização no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 1950. *ArtCultura*, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PEIXE, Guerra. Variações sobre o baião. *COLEÇÃO Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p.234-5, 264.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira / Ed. da Univ. de São Paulo, 1967.

RAMALHO, Elba Braga. *Luís Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. 2.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica Ed., 2012.

VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas: FUNARTE, 1997.

Notas

¹ Os dados biográficos de Luiz Gonzaga foram extraídos de RAMALHO, 2012: 72-111; MARCELO e RODRIGUES, 2012.

² Cabe lembrar que o próprio Ary Barroso já vinha mostrando certa afinidade com as “coisas do norte”, uma vez que, à essa época, já havia composto canções como “No tabuleiro da baiana” e “Na baixa do sapateiro”.

³ Apelido de Luiz Gonzaga.

⁴ Essa é a tonalidade na qual se encontra a gravação que tomamos por referência. Contudo, cabe ressaltar que, em diversos depoimentos (alguns podem ser lidos em RAMALHO, 2012), Gonzaga expressa sua dificuldade em tocar em tonalidades com bemóis. Por isso, é provável que a canção tenha sido gravada em outra tonalidade, provavelmente em Ré menor ou em Mi menor, e que, por questões ligadas à rotação dos equipamentos de gravação e/ou reprodução, acabe sendo ouvida em Mi bemol menor.

⁵ Dominante individual do acorde seguinte; no caso, do acorde sobre o IV grau.

Apontamentos sobre o uso do baião como símbolo de uma brasilidade na MPB dos anos 1970, a partir do estudo da canção “Formigueiro”, de Ivan Lins e Vitor Martins

Thais Lima Nicodemo

Universidade Estadual de Campinas – thaisnicodemo@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a questão da brasilidade na MPB dos anos 1970, a partir da análise da canção “Formigueiro”, de Ivan Lins e Vitor Martins. Veremos de que maneira estes artistas vinculados à MPB se apropriaram de determinadas ferramentas poético-musicais, ligadas ao baião, dando ênfase ao caráter nacional de sua produção. Pretendemos compreender, deste modo, os sentidos desta brasilidade, levando em consideração sua importância como critério de legitimação dentro do espaço simbólico da MPB, sua relação com a indústria cultural e o contexto do regime militar.

Palavras-chave: MPB, anos 1970, Ivan Lins, Vitor Martins, baião

Notes on the use of *baião* as a sign of a Brazilian character in MPB (Brazilian Popular Music) of the 70’s, through the study of the song “Formigueiro”, by Ivan Lins and Vitor Martins

Abstract: This work presents a reflection on the matter of a Brazilian character in MPB of the 70’s, through the analysis of the song “Formigueiro”, by Ivan Lins and Vitor Martins. We will consider how these artists, connected to MPB, made use of certain poetical and musical tools, related to *baião*, emphasizing the national character of their production. This way, we intend to understand the meanings of this Brazilian character, taking into account its relevance as a criterion for legitimation within the symbolic field of MPB, its relationship with the cultural industry and the context of the military regime.

Keywords: Brazilian popular music, 70’s, Ivan Lins, Vitor Martins, baião

1. A brasilidade como critério de legitimação no espaço simbólico da MPB

Neste artigo, apresentamos um estudo sobre a atuação do compositor carioca Ivan Lins, nos anos 1970, a partir da ênfase dada em sua produção musical e em seu discurso à questão da “brasilidade”. Tomando como exemplo o baião “Formigueiro” (Ivan Lins/ Vitor Martins), gravado em 1979, no disco *A Noite* (EMI-Odeon), examinaremos determinados aspectos poético-musicais empregados, buscando compreender os sentidos de uma “brasilidade” que se estabelecem. Dentro desta perspectiva, levamos em consideração as relações desta produção específica com o espaço simbólico da MPB, com a indústria cultural e com o contexto da ditadura militar no país.

Desde o início de sua trajetória profissional, em fins dos anos 1960, Ivan Lins transitou por diferentes tendências musicais, tais como o *soul music*, o *pop*, o *rock* e o *R&B*, predominantes em seus três primeiros discos¹, até se fixar principalmente na escolha de gêneros brasileiros em suas canções, a partir de meados dos anos 1970, com o lançamento do disco *Modo Livre* (RCA, 1974). Neste álbum, Ivan Lins inaugurou e consolidou a parceria

com o letrista Vitor Martins, que introduziu novos temas ao conteúdo poético de suas canções, antes marcadas por letras de apelo romântico. Seu novo repertório passou a combinar prevalentemente elementos musicais nacionais a letras que exaltavam uma ideia de “liberdade” e de “justiça social”. Lins adquiriu gradativamente um maior prestígio artístico como compositor ligado à MPB, consagrando-se perante o público, a crítica e a indústria fonográfica no final desta década, ao lançar os discos *Somos Todos Iguais Nesta Noite* (EMI-Odeon, 1977), *Nos Dias de Hoje* (EMI-Odeon, 1978) e *A Noite* (EMI-Odeon, 1979)².

Ao pensar a MPB como um espaço simbólico consolidado e hierarquizado naquele momento, podemos entender que as canções de Lins e Martins passaram a se ajustar a certos padrões estéticos que balizavam a produção ligada à MPB. Apesar de sua complexidade e multiplicidade, esta era permeada por um conjunto de ideias comuns, dentre as quais, destacavam-se a valorização da cultura popular, como sinônimo de autenticidade (RIDENTI, 2010: 88-92), e ideologias emancipatórias, que expressavam um anseio pela liberdade e pela justiça social, em oposição à ditadura militar (NAPOLITANO, 2002: p. 3). A aproximação a esses atributos parece ter contribuído para uma legitimação de Ivan Lins neste campo específico de atuação.

Notamos que nos discos que antecedem o momento de sua consagração artística³ mas que, no entanto, já se aproximam aos padrões da MPB, os signos musicais de brasilidade empregados por Lins se dão particularmente em torno do samba e da bossa nova. É possível perceber que nos álbuns subsequentes há uma variedade muito maior de ritmos e estilos musicais brasileiros, como o baião, o xote, o coco, a ciranda, a marcha, a folia de reis, a moda de viola, além da bossa nova e do samba. Este aspecto reforça uma preocupação intencional do próprio artista, como notamos no trecho a seguir:

Eu, o Vitor e o pessoal do Modo Livre⁴ começamos a ouvir folclore e isso pode ser comparado à descoberta da mina. (...) Eu me reencontro com Ivan Lins e com uma música espontânea. Fiz um disco espontâneo e autêntico. (...) Até 1973, a composição para mim era vista basicamente sob o ponto de vista musical (...). A partir desse ano, comecei a me preocupar com a letra. (...) Comecei a exigir do meu parceiro uma participação maior (...). A música é mais social. Muito mais social que naquela época. (Ivan Lins in: CECÍLIA, 1977: p. 6)

A fala de Ivan Lins evidencia a associação que ele estabelece entre o uso do folclore como material de referência em seu processo criativo e uma espontaneidade e autenticidade que teriam conseqüentemente repercutido em suas canções. Refere-se, também, à preocupação em exprimir um conteúdo “social” nas letras, escritas por Vitor Martins. Dentro do processo de consolidação da MPB, essas marcas distintivas passaram a integrar um

conjunto de valores estéticos, conforme mencionamos anteriormente, que se estabeleceu e passou a balizar uma rede de hierarquias simbólicas que envolvia as relações entre artista, obra, indústria fonográfica, crítica e público. No mesmo período em que empregou esses elementos em sua produção, Ivan Lins adquiriu um grande prestígio na indústria fonográfica, vendendo cerca de 70.000 exemplares do álbum *Somos Todos Iguais Nesta Noite*, 80.000 de *Nos Dias de Hoje* e 100.000 de *A Noite* (Cf. Ivan Lins in: MAURO, 1981). Segundo dados da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), apurados pelo IPPM (Instituto Paulista de Pesquisa de Mercado), *Somos Todos Iguais Nesta Noite* estava entre os dez LPs nacionais mais vendidos em São Paulo e no Rio de Janeiro⁵, em 1977, ao lado de álbuns de Roberto Carlos, Benito de Paula e Belchior (LPS mais vendidos. 1977).

O artista também adquiriu um maior reconhecimento por setores da crítica. É interessante examinar a maneira como foi interpretada a sua nova guinada poética e musical - uma espécie de “libertação” e “redenção” artística - conforme notamos na crítica de Jary Cardoso, de 1977, para a *Folha de São Paulo*, na qual apresenta uma retrospectiva da carreira de Ivan Lins:

(...) Era um bom músico, formado na escola de bossa nova e do jazz, mas não tinha personalidade, era um objeto de consumo fácil. Mesmo quando os principais autores desse gênero passaram a fazer sambas de protesto, ele continuou ligado somente ao aspecto musical do movimento. Agora se redime cantando no show "Funeral de um Lavrador", de Chico Buarque e João Cabral de Mello Neto e "Ascender as Velas", de Zé Keti. E suas novas músicas, principalmente as de parceria com Vitor Martins, expressam um anseio de liberdade. (...) (CARDOSO, 1977: p. 30)

O autor presume que o artista se “redimiou” com sua nova produção, interpretando obras de autores ligados à MPB, como Chico Buarque e Zé Ketti, e suas parcerias com Vitor Martins. Este texto nos dá indícios de que as mudanças estéticas promovidas por Ivan Lins eram também lidas pela crítica especializada como uma adequação a certos pressupostos estéticos que demarcavam uma produção de prestígio, relacionada ao espaço da MPB, que seria, portanto, um motivo para um maior reconhecimento artístico de Lins.

2. Análise de “Formigueiro” (Ivan Lins/ Vitor Martins)

Como mencionamos anteriormente, se até meados dos anos 1970 as canções de Ivan Lins revelavam uma “brasilidade” através do emprego frequente do samba e da bossa nova, na produção do final da década, sobressaem ritmos regionais, como é o caso de “Formigueiro”, relacionado ao baião. O próprio artista chama atenção para esse aspecto em

entrevista concedida em 1979, ano em que gravou esta canção: “Em 74, o trabalho ficou, praticamente todo, em cima da música brasileira: volta às raízes, como se pode chamar. Passei a utilizar, para compor minhas músicas, influências de manifestações regionais mesmo.” (LINS, 1979: p. 18).

Estruturalmente, a canção pode ser dividida em *Refrão* (8 compassos), *parte A* (16 compassos), que se repete três vezes com uma letra diferente a cada estrofe, e *Coro* (8 compassos), conforme o esquema a seguir:

Avisa ao formigueiro Vem aí tamanduá	Refrão
Pra começo de conversa, tão com grana e pouca pressa Nego quebra a dentadura mas não larga a rapadura Nego mama e se arruma, se vicia e se acostuma E hoje em dia tá difícil de acabar com esse ofício	A 1
Hum, hum, hum De acabar com esse ofício	Coro
Avisa ao formigueiro Vem aí tamanduá	Refrão
Repinique e xique-xique, tanta caixa com repique Pra entupir nossos ouvidos, pra cobrir nossos gemidos Quando acabar o batuque aparece outro truque Aparece outro milagre do jeito que a gente sabe	A 2
Hum, hum, hum Do jeito que a gente sabe	Coro
Avisa ao formigueiro Vem aí tamanduá	Refrão
Tanto furo, tanto rombo não se tapa com biombo Não se esconde o diabo deixando de fora o rabo E pros "home" não tá fácil de arrumar tanto disfarce De arrumar tanto remendo se tá todo mundo vendo	A 3
Hum, hum, hum Se tá todo mundo vendo	Coro
Avisa ao formigueiro Vem aí tamanduá	Refrão

Os quatro versos que formam cada estrofe da *parte A* são divididos igualmente em dezesseis sílabas. A regularidade métrica e a disposição das rimas em cada verso, somadas à informalidade linguística, contribuem para que “Formigueiro” se assemelhe ao repente nordestino⁶. A letra enfatiza a oralidade, como se pode observar em versos como “E pros “home” não tá fácil de arrumar tanto disfarce/ De arrumar tanto remendo se tá todo mundo vendo”, além do uso de expressões idiomáticas, como “Nego quebra a dentadura mas não

larga a rapadura” e “Tanto furo, tanto rombo não se tapa com biombo”. Apesar de apresentar algumas similaridades ao repente, devemos levar em consideração que esta canção adequa elementos da tradição oral aos moldes do mercado: não se apresenta como um diálogo, não acontece de maneira improvisada e tampouco prolonga-se em um grande intervalo de duração, como de costume (Cf. SAUTCHUK, 2009: p. 120), sua gravação é de 3 minutos e 13 segundos. Entretanto, seus elementos poéticos situam a “brasilidade” como nordestina. Conforme ressalta Marcelo Ridenti (RIDENTI, 2010: p. 91), desde os anos 1960, os artistas ligados à MPB se identificavam com a questão dos retirantes nordestinos, que passaram a representar uma espécie de “personificação do caráter do povo brasileiro”. Pode-se considerar, hipoteticamente, que o tom “social” da letra se delineia por meio de uma linguagem metafórica em um discurso acerca da corrupção, demarcado logo ao início pelo trecho “tão com grana e pouca pressa”. A letra descreve como indivíduos se habituariam a tirar proveito de algo licencioso, como se nota nos versos “Nego quebra a dentadura mas não larga a rapadura/ Nego mama e se arruma, se vicia e se acostuma”.

Musicalmente a canção se apresenta como um baião. Dentre os instrumentos utilizados na gravação, o acordeom, a viola de 12 cordas, a rabeca e a percussão contribuem para distinguir uma sonoridade regional, somados à bateria, flauta, saxofone e contrabaixo. O bumbo da bateria e o contrabaixo marcam o ritmo do baião que se estabelece sempre no *Refrão* e no *Coro*. Destacamos o uso do *clavinet*, instrumento eletrônico popularizado desde meados dos anos 1960, que destoa da trama timbrística “regional” e confere um caráter *pop* à gravação. Ao mesmo tempo em que busca uma aproximação de signos de “brasilidade”, Ivan Lins não deixa de se atualizar às novas tendências ligadas ao cenário da música *pop* internacional.

O compositor lança mão de uma linha melódica diatônica, permanecendo praticamente durante toda a canção na escala da tonalidade de F# Maior. Entretanto, não utiliza a sétima maior, que poderia funcionar como sensível, enfraquecendo, assim, as relações tonais; esse aspecto pode contribuir para um caráter modal da melodia. Já no *Coro*, a 7ª menor da tonalidade se sobressai, ocorrendo em tempo forte, mudando a sonoridade para o modo mixolídio. Se por um lado, a melodia enfatiza o modalismo, reforçando um caráter “regional”, por outro a harmonia se afasta desta distinção, seguindo caminhos cromáticos, com o emprego de meios de preparação subdominante - dominante estendidos, secundários e acordes de empréstimo modal, como é possível perceber no trecho abaixo, que faz parte do *Refrão*:

A vi sa/o for mi guei ro vem a í ta man du á_____

Exemplo 1: Melodia e harmonia do *Refrão*

Ao observar o movimento da linha do baixo, notamos que as escolhas harmônicas do compositor poderiam funcionar como uma espécie de re-harmonização de acordes diatônicos, como no exemplo abaixo:

A vi sa/o for mi guei ro vem a í ta man du á_____

Exemplo 2: Exemplo de harmonização diatônica de “Formigueiro”

A sequência harmônica do Exemplo I começa e termina no acorde de I grau, F#. No segundo compasso, o I grau, F#, é substituído por F#7sus4, dominante secundário do IV grau, B. Sua resolução acontece no acorde B7sus4, por sua vez IV7, acorde maior com sétima menor, sem função dominante, que está no lugar de B. A sequência continua para o acorde de D/A, bVI, empréstimo modal da tonalidade homônima. Este substitui o III grau diatônico, A#m, podendo proporcionar uma sonoridade cromática em relação à sequência do Exemplo 2 acima. Por fim, há o meio de preparação diatônico IIm7 – V7, G#m7 – C#7, com resolução no acorde de I grau.

É possível pensar que, se por um lado, o compositor busca se aproximar de uma linguagem “regional” através de modalismos melódicos, por outro, opta por caminhos que se afastam deste vocabulário, ao apresentar uma harmonia que expande as relações diatônicas do campo harmônico e que se traduz comumente como uma espécie de “sofisticação” composicional.

3. Considerações finais

Dentro dos limites deste trabalho, pudemos perceber que a produção de Ivan Lins da segunda metade dos anos 1970 reflete uma busca do artista por uma maior inserção de ritmos e estilos musicais brasileiros, com referências à cultura popular do Nordeste do país em suas composições. Ao mesmo tempo, as letras de seu parceiro Vitor Martins confluem para temáticas que também exploram o aspecto do regionalismo, procurando criar, muitas vezes,

um discurso de crítica social através de uma linguagem metafórica. Os elementos poéticos e musicais ligados a um caráter regional se misturam a harmonias que expandem a área de abrangência diatônica nas relações entre os acordes, à sonoridade de instrumentos musicais sintetizados. Ivan Lins atualiza seu estilo, ajustando-se às tendências de um cenário mercadológico. Notamos que o artista se aproximava de uma maior “brasilidade”, ao incorporar não apenas o baião, mas uma maior diversidade de ritmos regionais, na medida em que procurava alcançar um maior prestígio artístico e comercial. O caso de Ivan Lins pode, assim, ajudar-nos a compreender a trama de relações dentro do espaço da MPB, como um segmento consolidado e hierarquizado, de grande prestígio para o mercado musical.

Referências:

CARDOSO, Jary. Ivan Lins não quer mais ser biônico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 30, 17 set. 1977.

CECÍLIA, Maria. Lotei muito teatro por curiosidade. *Revista Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano II, nº 15, pp. 6-7, 1977.

IVAN Lins: "chega de mentiras". *Revista Música*, São Paulo, Imprima Comunicação e Editora, Ano III, nº 36, pp. 18-22, 1979.

LPS mais vendidos (b). *Revista Veja*, São Paulo, p. 88, 14 set, 1977.

MAURO, André. Ivan Lins – o ídolo que renasceu. *Revista Violão e Guitarra MPB*, Ano I, nº 12, Editora Imprima Comunicação Editorial, pp. 5-15, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Anais do IV Congresso de la rama latino-americana del IASPM, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília, 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade de Brasília, Brasília.

Nota

¹ LINS, Ivan. *Agora*. Brasil: CBD/Forma/Philips, 1971, LP; *Deixa o Trem Seguir*. Brasil: Forma/Philips, 1971, LP; *Quem Sou Eu?*. Brasil: Forma/Philips, 1972, LP.

² Esta afirmação tem como base a pesquisa de doutorado em curso da autora, intitulada “Linguagem musical, mídia, indústria fonográfica e projeção internacional, de 1970 a 1990”, IA/UNICAMP.

³ LINS, Ivan. *Modo Livre*. Brasil: RCA, 1974, LP; *Chama Acesa*. Brasil: RCA, 1975, LP.

⁴ Desde o álbum *Modo Livre* (RCA, 1974), Ivan Lins manteve em seus shows e discos o mesmo grupo de músicos que o acompanhava, denominado “Modo Livre”, formado por Gilson Peranzetta, ao piano, João Cortez, na bateria, Fred Barbosa, na guitarra, e Ricardo Pontes, no sax e na flauta.

⁵ Dados relativos às semanas de 01/09/1977 a 07/09/1977 25 e de 25/08/1977 31/08/1977, divulgados na revista *Veja* (LPS mais vendidos, 1977a e 1977b)

⁶ Conforme João Sautchuk, em sua tese de Doutorado sobre o repente nordestino: "Os cantadores atuam sempre em duplas, e sua prática consiste num diálogo poético em que as estrofes devem ser compostas no momento da apresentação, de acordo com rígidas regras de métrica e rima" (SAUTCHUK, 2009: 1).