

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA**

**MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

Daniel Gouveia de Mello Martins

**Das coisas que aprendi nos discos:**

**Cancioneiro popular brasileiro e identificação nacional**

Belo Horizonte

2009

Daniel Gouveia de Mello Martins

**Das coisas que aprendi nos discos:**  
Cancioneiro popular brasileiro e identificação nacional

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia.

Orientador: Francisco Coelho dos Santos

Belo Horizonte

2009

301                    Martins, Daniel G. M.  
M386d                Das coisas que aprendi nos discos [manuscrito] :  
2009                    cancionero popular brasileiro e identificação nacional /  
                          Daniel Gouveia de Mello Martins. - 2009.  
                          298 f. : il.  
                          Orientador: Francisco Coelho dos Santos.  
  
                          Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
                          Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
                          Inclui bibliografia.  
  
                          1.Sociologia – Teses. 2. Música popular - Teses.  
                          3.Identidade - Teses. I. Santos, Francisco Coelho dos. II.  
                          Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
                          Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



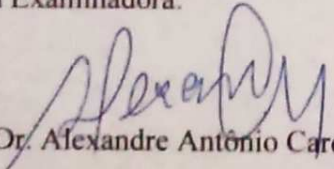
Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós Graduação em Sociologia  
Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha  
31.270-901 - Belo Horizonte - MG

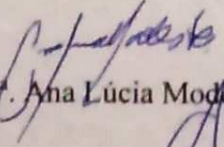
**ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE  
DANIEL GOUVEIA DE MELLO MARTINS**

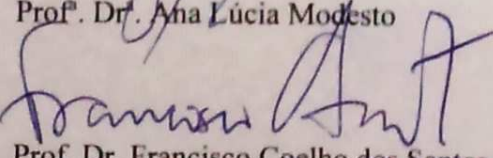
Aos 13 (treze) dias do mês de maio de 2009 (dois mil e nove) reuniu-se a Banca Examinadora da Dissertação do Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Sociologia intitulada "*Das coisas que aprendi nos discos: cancionário popular brasileiro e identificação nacional*", composta pelos professores doutores Alexandre Antônio Cardoso (SOA-UFMG), Ana Lúcia Modesto (SOA-UFMG) e Francisco Coelho dos Santos (orientador/SOA-UFMG). Procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da Banca Examinadora reuniram-se para deliberar, decidindo por unanimidade pela aprovação da dissertação. Para constar foi lavrada a presente ata, que vai datada e assinada pelos examinadores.

Belo Horizonte, 13 de maio de 2009.

Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Alexandre Antônio Cardoso

  
Prof.ª Dr. Ana Lúcia Modesto

  
Prof. Dr. Francisco Coelho dos Santos

*“Estou pensando  
No mistério das letras de música  
Tão frágeis  
Quando escritas  
Tão fortes quando cantadas  
A palavra cantada  
Não é a palavra falada  
Nem a palavra escrita  
A altura a intensidade a duração a posição  
Da palavra no espaço musical  
A voz e o mood mudam tudo  
A palavra-canto  
É outra coisa”*

(Augusto de Campos – “Como é Torquato”)

*“Música na alma  
Música é alma  
Música é calma  
Música é o momento  
Música é argumento  
Música é o barulho  
Música é silêncio  
Música é palavra  
Música é pensamento  
Música somos todos  
Música sou eu  
Música é você  
Música, música”*

(Jair Oliveira – “Música É”)

## AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio.

À Vanessa pelo companheirismo e incentivo.

Ao professor Francisco Coelho dos Santos pela orientação, liberdade para trabalhar, revisão e amizade.

À CAPES pelo apoio financeiro à minha jornada como mestrando e ao desenvolvimento deste estudo.

Aos professores Ana Lúcia Modesto e Alexandre Cardoso pelas orientações no exame de qualificação.

Aos professores Jorge Alexandre Neves e Renan Springer Freitas pelos seus trabalhos na coordenação do curso de pós-graduação.

Aos funcionários técnico-administrativos Assis e Alessandro, que se mostraram sempre presentes e disponíveis para auxiliar no que fosse necessário.

À Lúcia pelo apoio e oportunidade concedida.

Aos meus colegas da turma do mestrado, em especial Ana e Alisson.

Aos amigos de sempre Carlos Eduardo, Paula, Tiago Ribeiro, Thiago Oliveira, Murillo e Alvino, que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Aos demais amigos não citados.

Aos professores Renarde Freire Nobre, Corinne Davis Rodrigues, Francisco Coelho dos Santos e Renan Springer Freitas pelos conhecimentos transmitidos durante o curso.

E, finalmente, mas não menos importante, aos compositores e intérpretes cujas obras foram visitadas e sem as quais não seria possível a realização desta dissertação.

## **RESUMO**

Esta dissertação busca decifrar as representações possíveis do Brasil em seu cancionário popular. Para tanto, empreende-se a análise de canções que tiveram considerável exibição em rádios de todo o País, elencadas entre as cem melhores colocadas em paradas de sucesso nos anos de 1956 a 2005. Delineadas tais representações, elas serão confrontadas ao arcabouço teórico sociológico existente com o objetivo de identificar possíveis pontos de convergência e de distanciamento. Ao final, espera-se que tal análise possa não apenas fornecer uma representação mínima do Brasil, mas apresentar a forma como as mudanças sociais nele ocorridas ao longo de cinquenta anos foram registradas em suas canções.

Palavras-chave: nação – música popular – identidade – modernidade – Brasil.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to decipher the possible representations of Brazil through its popular music. For that it is undertaken the analysis of songs, considering that they all had a grand exhibition in Brazilian radio stations. The lyrics are organized according to the top one hundred best songs placed in ranking of success in the period of 1956 until 2005. Once these representations are defined, the same ones will be confronted to the existing sociological theoretical set with the objective to identify possible points of convergence and divergence. To the end of the text it is expected that such analysis can not only supply a minimum representation of Brazil, as well as to show the form that social changes occurred throughout fifty years and how they had been registered in its songs.

Keywords: nation – popular music – identity – modernity – Brazil.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	5
1.DELIMITAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA .....	8
1.1.Justificativa.....	8
1.2.Problema.....	9
1.3. Metodologia.....	13
2. MÚSICA PARA OUVIR .....	19
2.1.O Início, o fim e o meio .....	22
2.2. Música popular.....	23
2.3. Flor amorosa de três raças tristes.....	25
2.4. Meios de difusão musical .....	32
2.5. A reprodutibilidade técnica: música por toda parte. ....	34
3. IDENTIDADE(S).....	36
3.1. Identificação nacional.....	40
4. QUE PAÍS É ESTE?.....	46
5. TEMÁTICA URBANA .....	58
6. TEMÁTICA POLÍTICA .....	95
7. TEMÁTICA ÉTNICO-RACIAL.....	124
8. TEMÁTICA RELIGIOSA .....	155
9. TEMÁTICA GÊNERO E SEXUALIDADE.....	178
CONCLUSÃO.....	206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	215
ANEXO I – GRÁFICOS .....	228
ANEXO II – CANÇÕES ANALISADAS .....	234



## INTRODUÇÃO

Iniciar um texto nem sempre é tarefa fácil. Dizia Pascal que a última coisa que descobrimos ao escrever um livro é o que devemos pôr em seu início<sup>1</sup>. Dezenas de opções surgiram no momento de iniciar este trabalho. Qual caminho escolher para dar início ao trajeto através do qual seria cruzada a problemática proposta à investigação?

Primeiramente, deve-se pensar em que consiste tal problemática. Uma investigação sobre a imagem da nação expressa em seu cancionero popular, possibilitando uma identificação de seus membros com esta mesma imagem. Este é o cerne da questão.

Vislumbrando a figura do caleidoscópio, pensa-se logo na sua qualidade de possibilitar que a cada movimento realizado no pequeno cilindro, seja modificado completamente o desenho criado pela combinação dos inúmeros fragmentos ali dispersos e exibido diante dos olhos. Com as ideias introduzidas no parágrafo anterior, a situação se mostra semelhante. A cada novo ângulo de visão que se utiliza para melhor visualizá-los, um novo problema se apresenta.

Tomando como exemplo a música, pode-se perfeitamente utilizá-la como instrumento para análise da relação entre sociedade e cultura, uma vez que ela pode ser entendida como espelho do processo sócio-psicológico dos indivíduos. Também se pode usá-la como exemplar na situação do processo de globalização da cultura, mostrando a resistência de formas locais de expressão musical no contexto da globalização midiática. Outro enfoque poderia examinar a interação entre os músicos propriamente ditos, ou ainda, versar sobre a socialização dos artistas. Perfeitamente plausível seria a demonstração do lugar da música no que diz respeito a classes sociais e *status*, a música como uma maneira de falar da identidade e marcar fronteiras entre grupos. Ou seja, diferentes enfoques analíticos sobre um mesmo objeto.

A sociologia no Brasil construiu uma tradição própria, ao buscar respostas para as questões que se apresentavam a partir da realidade social do País. No passado como agora, sob as mais diversas formas, pode-se detectar a presença de uma inquietação, que é a de responder à questão da identidade brasileira por meio da conexão entre cultura brasileira e identidade nacional. Tal temática sempre esteve presente e ainda hoje

---

<sup>1</sup> PASCAL apud GIANNETTI, Eduardo. *O Livro das Citações*, 2008, p.432.

permanece no horizonte da sociologia brasileira, apenas variando, segundo as mudanças sociais, as maneiras como se apresentam estas interpretações gerais sobre o País.

Inúmeros foram os autores que se dedicaram a tal empresa, cada qual lançando mão das teorias e métodos que melhor prestavam a seus propósitos. Assim sendo, diante de um variado número de pesquisadores e de uma vastidão de trabalhos por eles realizados, ressalta-se que a escolha da problemática a ser desenvolvida neste texto não objetiva e nem tem a pretensão de esgotar o tema, ou ainda, contemplar as inúmeras possibilidades de análise que este proporciona. Ao contrário, objetiva apenas seguir um caminho no qual os temas *música popular* e *identificação nacional* se entrecruzam.

Para alcançar tal finalidade, deve-se empreender uma jornada através de cenários complexos, por vezes optando pelo caminho mais longo, tomando cuidado para não se perder. Por outras tantas, seguindo por atalhos, trilhas firmes que encaminhem diretamente ao destino. Dessa forma, os caros leitores são convidados a acompanhar tal trajeto. Para tanto segue uma breve amostra do que os espera.

O texto está dividido em uma introdução e mais nove capítulos. O primeiro deles apresenta a delimitação teórico-metodológica utilizada, demarcando os objetivos e meios, propósitos e métodos da pesquisa.

O segundo capítulo delimita o conceito de música, suas formas de produção e difusão e as características distintivas daquilo que se convencionou chamar de *música popular*.

Por sua vez, o terceiro capítulo traz às noções de identificação nacional e da comunidade imaginada que lhe dá origem.

Os capítulos que se seguem são compostos por uma introdução da representação do país na música popular, cinco capítulos de análise e conclusão. A introdução e os capítulos de análise contemplam as letras das canções populares selecionadas para compor a amostra deste trabalho. Elas serão agrupadas em categorias temáticas e analisadas ao longo do texto respeitando a cronologia de seus lançamentos, estabelecendo assim um *continuum* importante para os propósitos estabelecidos.

Por sua vez, a conclusão é o momento em que se busca responder aos questionamentos realizados na primeira parte, agora possível pelos elementos descobertos e trabalhados

no decorrer do texto, ou em outras palavras, possível pelas coisas que aprendi nos discos.

# 1.DELIMITAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Para iniciar-se a discussão optou-se por definir de o problema de pesquisa, explicitando os objetivos, justificando os recortes efetuados e os instrumentos metodológicos envolvidos no desenvolvimento da investigação proposta.

## ***1.1.Justificativa***

A escolha da música como instrumento de análise de uma sociedade justifica-se na medida em que esta é considerada não como um mero registro da realidade social ao longo do tempo, mas como representação da sociedade em foco, de sua vivência cotidiana. George Lukács (1974), afirma que a vida cotidiana é o ponto de onde os indivíduos partem para a criação de significados sobre si mesmos e sobre o todo, indo além de seus limites habituais, ao mesmo tempo em que é também o ponto para onde os mesmos indivíduos retornam com os produtos de suas (re) significações.

A musica, uma das formas pelas quais os indivíduos buscam (re)significar a realidade social, faz parte de uma totalidade que inclui uma série de manifestações sócio-culturais capazes de demonstrar determinada realidade histórica. Em relação à historiografia tradicional, sua diferença reside no fato de ela não estabelecer significados fixos, imutáveis, alheios às transformações externas. Pelo contrário, a música permite as mais diversas interpretações, geradas pelas diferentes relações que os diferentes indivíduos estabelecem entre si e com a sociedade da qual fazem parte. Leituras singulares de uma obra coletiva.

Além disso, a música, bem como as obras artísticas em geral, permite, de acordo com Michel Foucault (2002), a emergência de formas de ruptura e de desconstrução da sociedade, desencadeadas através das experiências tanto de seus criadores como de seus receptores. Ambos seriam capazes de organizar e desorganizar, sugerindo ou iniciando novos rumos para reflexão que os indivíduos fazem de si e da própria sociedade.

Conforme Néstor Garcia Canclini (2003), *“toda mensagem está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos”* (CANCLINI: 2003, p.150). Tal característica permite que surja diante de todos, no momento da recepção de uma obra, um amplo universo semântico que

elencará peças possíveis para o preenchimento dos espaços vazios deixados pela obra, proporcionando assim uma enorme gama de possibilidades de interpretações e significações sobre ela, variando conforme as peças disponíveis e escolhidas.

Não se pensa aqui em “obras abertas”, como enuncia Humberto Eco (1971), onde há a intencionalidade do autor em produzir ambiguidades que proporcionem múltiplas interpretações por parte dos receptores, mas sim em obras que sugerem significados e sentidos, passíveis de serem reproduzidos. Mais uma vez de acordo com Canclini: “*É claro que as obras costumam incluir instruções mais ou menos veladas, dispositivos retóricos, para induzir leituras e delimitar a atividade do receptor*” (CANCLINI: 2003, p.151). Segundo Luiz Tatit ,

*“O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências.”* (TATIT: 1996, p.19)

Por mais aberta que seja uma obra, ela carrega consigo sugestões para interpretação, uma vez que nasce necessariamente da experiência social de um indivíduo em uma determinada época. O diferencial é que, ao se apropriar dessa experiência, o indivíduo é guiado por sugestões e não imposições.

Ao afirmar-se tal característica da música, não se pretende, de maneira alguma, colocá-la como algo independente do todo social. A música não se apresenta evolutiva em si mesma, senão como parte de um processo no qual se vê imersa, trespassada e ultrapassada.

## **1.2.Problema**

Segundo Kurt Blaukopf (1988), a sociologia deve tentar “*entender la producción y la reproducción de la música con la relación con el proceso del desarrollo histórico del ser humano de la sociedad*” (BLAUKOPF: 1988, p.5).

Neste sentido, procura-se articular essa dualidade da música com a questão de criação de uma identidade nacional que proporcione uma imagem a mais consensual possível da nação.

A identidade nacional brasileira já foi objeto de estudo de inúmeros autores, e sob os mais diversos escopos teóricos. Conforme Octávio Souza (1994), toda a tradição brasileira de busca de identidade nacional objetiva (pelo menos em seus textos fundamentais) suprir certas carências que impediram os brasileiros de ocuparem o lugar de agentes da construção de seu próprio destino nacional, reduzindo a posição de dependência cultural externa em que estes se encontravam, ou ainda se encontram. Conforme o autor:

*“A busca de identidade nacional é uma constante na história intelectual brasileira. É verdade que há uma permanente mudança de tom nessa busca, que poderíamos chamar de ingênua nos períodos do neoclassicismo e do romantismo literário, que se torna cientificista com a crítica naturalista no final do século XIX, que retorna reflexiva ou culturalista com os modernistas (antropofagia, Mário de Andrade, Verdeamarelismo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda), que ganha teor revolucionário ou progressista a partir da década de 1950 (ISEB, cinema novo, CPC da UNE), e que, ainda hoje, embora sequer possa mais ser qualificada como busca, permanece como tema da crítica sociológica, antropológica ou literária, tal como a encontramos em autores como Renato Ortiz, Roberto DaMatta, Flora Sussekind e Robert Ventura, por exemplo.” (SOUZA: 1994, p.13-14)*

Entretanto, poucas vezes foi concedida aos indivíduos a primazia no discurso que elucida o que constituiria essa identidade. Diante do exposto, propõe-se aqui a possível captura desses discursos, usando como instrumento de coleta a música popular.

Segundo Marcos Napolitano (2007), a música popular é um repertório de memória coletiva, fruto da modernidade, articulada enquanto tradição, que não apenas incorporou em seu âmago o passado, mas também ajuda a reinventá-lo constantemente. Por sua vez, Mário de Andrade considera que *“uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”* (ANDRADE: 1962, p.15) Assim, pode-se dizer que a música popular de uma nação estaria intrinsecamente ligada ao seu imaginário nacional.

As canções populares contribuem para refazer o que Jacques Rancière (1977) chamou de *“imagem do consenso social”*, dentro da qual é pedido aos membros de uma sociedade que se identifiquem.

Ao descrever o conceito de *“imagem do consenso social”*, Rancière enfatiza a importância das formas narrativas e pictóricas, especialmente dos filmes, no

estabelecimento de uma noção mínima de identidade nacional, argumentando que elas criam uma imagem da sociedade imediatamente legível para todas as classes. Se considerar-se que o alcance da música é maior do que o do cinema/televisão (inclusive se difundindo por meio destas mídias), pode-se estender, sem medo de pisar em falso, o conceito de Rancière também com referência à música popular.

Assim sendo, pensando na relação entre a obra artística e a realidade social que a envolve, vislumbra-se a possibilidade de explorar desdobramentos possíveis da questão, o que leva ao objetivo proposto nesta dissertação:

- Observar a possibilidade de construção de uma representação do País por meio das narrativas contidas em peças do cancionero popular.

Tal proposição pode ser desmembrada em objetivos mais específicos, a saber:

- Identificar os temas que se fazem constantes no cancionero popular nacional;
- Traçar um perfil do que seria a imagem nacional representada na música popular;
- Identificar possíveis “mudanças de rumo” nas narrativas procurando explicação para tais mudanças mediante a análise da relação entre a produção cultural e a realidade sócio-histórica de dado momento.
- Articular a representação nacional obtida pela análise da produção musical popular com a obtida pela produção teórica sociológica. Buscar identificar similitudes e diferenças nesta ruptura epistemológica entre o senso comum e o conhecimento científico.

Para esquematizar estes objetivos, orientou-se a pesquisa a partir de três questões, cujas respostas (acredita-se) proporcionarão argumentos para o desenvolvimento dos objetivos já apresentados.

- É possível, por meio da análise do campo da música popular, a coleta de elementos suficientes e necessários para traçar um “retrato do Brasil”?
- Até que ponto a narrativa difundida pela música popular pode proporcionar uma representação genuinamente livre e criativa da autoimagem nacional?

- Esta representação pode ser considerada como expressão de uma imagem compartilhada entre os demais indivíduos?

Assim, o que se objetiva é observação da dimensão que integra música e sociedade, dotando a primeira de significado, transformando-a em uma experiência para a segunda. O que se busca é, como diz Enrico Fubini (1988), pensar a relação entre música e sociedade não como uma série de condicionamentos extrínsecos, mas como uma lei formal reguladora da evolução das estruturas mais internas de ambas.

A abordagem da música popular brasileira aqui desenvolvida pode ser vista como uma espécie de argumento implícito contra a presunção de que a forma “nação” esteja se desvanecendo como foco dominante de identificação. Recentemente, vários teóricos têm sustentado que a categoria nação foi ultrapassada pela globalização das economias e pela disseminação das tecnologias da informação e pela dissolução das fronteiras nacionais.

Segundo Michael Ignatieff (1995), as identidades baseiam-se nos pequenos símbolos que nos diferenciam. Não importa quão pequena é a diferença, pode-se fazer dela o núcleo da identidade. Nação vista não como o repositório de uma identidade unitária e essencial, mas, antes, como a base para expor as imagens e símbolos que residem no cerne da idéia de nação. Como afirma Iain Chambers (1990), nação, enquanto categoria cognitiva, não é uma história fechada, algo já alcançado. Antes pode ser vista como um quadro aberto, um retrato em permanente feitura.

A despeito da dificuldade de conceber o nacionalismo em termos de modalidades pluralistas, a proposta aqui apresentada não considera estrategicamente sábio mudar a tarefa para um terreno menos difícil. A música popular é um ponto discursivo no qual todas as expectativas que envolvem a nação, sejam estas positivas ou negativas, são representadas sob a forma de uma narrativa. Em sua associação de aguda crítica social com uma aberta atração emocional para o valor da consciência e da identidade nacionais, essas canções reforçam uma nova narrativa nacional, amplamente mais coerente, lógica e inclusiva, reflexo da verdadeira condição de pessoas que têm uma história comum e que, necessariamente, compartilham o mesmo destino.



O foco desta pesquisa incide sobre a construção de uma imagem do País através de insumos obtidos pela representação cultural popular. Ao situar este trabalho em um contexto científico, surge a necessidade de interpretar situações, discursos e peças musicais. Nesta tarefa, a abordagem da cultura proposta por Clifford Geertz (1989) norteará toda a pesquisa.

Geertz entende cultura como um conjunto de significados permanentemente construídos e reconstruídos. Seu método, descrição densa, busca descrever o processo de construção de uma cultura a partir de vários fios, ou seja, aspectos diversos que se entrelaçam até a construção de um significado. Propõe-se um mergulho no cancionário popular no que tange à sua relação com algumas representações da realidade brasileira.

Trata-se, portanto, de uma tentativa de elaboração de um esquema interpretativo que pode sem dúvida ser contestado. Objetiva-se aqui menos uma “perfeição de consenso” do que um “refinamento do debate” em torno da cultura brasileira, mais especificamente, da música popular.

### ***1.3. Metodologia***

Para poder responder às perguntas de pesquisa propostas neste projeto, torna-se necessária a análise de um determinado número de canções populares. Antes de tudo, é preciso criar uma delimitação temporal, uma vez que a produção musical popular é extensa, atravessando décadas e mais décadas de história do País. Propõe-se estabelecer como marco histórico o período compreendido entre os anos de 1956 a 2006, exatos 50 anos.

Além de englobar o final da chamada Era do Rádio e a emergência do rock nacional e da bossa nova, tal período abarca também o início da modernização do País, o que trouxe consigo a ampliação dos meios de comunicação, aspecto essencial para os propósitos da pesquisa. A escolha de um período de 50 anos objetiva principalmente fornecer subsídios suficientes para poder empreender uma análise de caráter processual do desenvolvimento de uma possível identificação nacional.

Uma vez demarcado o período histórico, é necessária também a delimitação das músicas que serão analisadas, uma vez que o volume musical produzido nestes 50 anos é quase impossível de ser analisado em sua completude.

Em 1993, Astréia Soares Batista elaborou uma dissertação de mestrado objetivando a descoberta de imagens do Brasil no cancionário popular. O trabalho acabou se tornando livro em 2002. Em recente trabalho, José Murilo de Carvalho (2004) tratou de temática semelhante. Para realização de tal empresa, os autores em questão fizeram opções metodológicas bem-definidas. Enquanto Batista selecionou canções populares urbanas cuja temática central explícita tratar o mais objetivamente possível da nação brasileira, Carvalho optou por analisar letras de canções que trouxessem, necessariamente, a palavra “Brasil” em seu título ou no decorrer da letra.

No caso específico desta pesquisa, tal procedimento não teria o efeito pretendido, uma vez que se considera que, para uma canção tratar da nação, ela não precisa trazer obrigatoriamente o nome do país em seu interior, seja no título, seja na letra, ou ainda falar do país explicitamente. As entrelinhas também são importantes na formação de uma imagem do país.

Como a finalidade deste trabalho é elaborar uma representação do País com base nas narrativas produzidas pela música popular nacional, as canções escolhidas têm de ter um elevado grau de exposição na mídia, de contato com o público. Será esse o eixo a ser seguido. Vale ressaltar que corroboramos com Nestor Garcia Canclini quando afirma:

*“A noção de público é perigosa se a tomarmos como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes. O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas.”*  
(CANCLINI: 2003, p.150)

Entretanto, quando se procura uma imagem nacional concebida com o mínimo de consenso, a noção de público e publicidade passa a ser relevante. Justamente pensando nesse grau de publicidade necessário das canções, estabelecem-se as seguintes características como responsáveis pela inclusão ou não de uma música na amostra:

- Ser uma composição nacional;
- Ter a letra escrita no idioma português;
- Estar colocada entre as cem músicas mais executadas no ano de seu lançamento.

Ser uma composição nacional objetiva unicamente incluir na amostra canções que tenham ligação direta com a realidade da nação através da experiência social do compositor que a criou.

A prerrogativa do idioma português se justifica por quatro argumentos: o primeiro, diz respeito às composições em língua estrangeira, geralmente, serem criadas por autores também estrangeiros, conseqüentemente, desconectados de nossa realidade nacional. O segundo, refere-se à alta taxa de analfabetismo da população. Segundo dados do IBGE, em 1960, a taxa de analfabetismo entre brasileiros com mais de 15 anos de idade alcançava 40% da população; em 1996 chegou a 14,1%, mantendo-se alta. Num país em que uma parcela considerável da população enquadra-se na categoria de analfabeto (sem mencionar os analfabetos funcionais), esperar que a maioria da população compreenda canções em outros idiomas passa a ser um tanto ou quanto utópico. O terceiro argumento refere-se à importância do idioma na constituição da identidade nacional. A língua reflete o jeito de ser e de pensar, enfim, a cultura de um povo. Como certamente afirmou Olavo Bilac, “*a pátria não é a raça, não é o meio, não é o conjunto dos aparelhos econômicos e políticos: é o idioma criado ou herdado pelo povo*” (BILAC: 2002, p.24).

E por fim, o quarto argumento pode ser explicitado na afirmação de Richar Palmer (1969):

*“A linguagem escrita não tem a expressividade primordial da palavra falada. Todos sabemos que a passagem de uma língua a escrito a vai fixar e conservar, dando-lhe a estabilidade, constituindo as bases da história (e da literatura), mas ao mesmo tempo sabemos que a enfraquece.”* (PALMER: 1969, p.26)

Mais do que qualquer outro dos mais meios de expressão usados pelo homem, a música ultrapassa a linguagem escrita, concedendo flexibilidade e poder comunicativos aos relatos por ela transmitidos.

Como complementa Susanne Langer (1980):

*“A música é ‘forma significativa’, e sua significação é a de um símbolo, um objeto sensorial altamente articulado que, em virtude de sua estrutura dinâmica, pode expressar as formas da experiência vital que a linguagem é especialmente inadequada para transmitir. Sentimento, vida, movimento e emoção constituem seu importe.”* (LANGER: 1980, p.34)

A colocação entre as 100 músicas mais tocadas justifica-se pela publicidade exigida pelo propósito da dissertação. Considerou-se que não adiantaria selecionar para a análise uma música obscura de um álbum mais obscuro ainda apenas por esta ser de fácil leitura, ou ainda, fazer clara referência ao País. Se essa música não se tornou “popular”, pode não ter contribuído de forma efetiva para esta representação imaginal que se pretende traçar.

Para delinear quais seriam as 100 músicas mais tocadas de cada ano, recorreu-se a *time machine*, uma pesquisa bastante ampla, revisada e corrigida, que coloca à disposição dos pesquisadores um universo de mais de 23 mil títulos, distribuídos e classificados em paradas musicais anuais desde 1902. A classificação das músicas baseia-se, além dos boletins de execução das rádios, em inúmeras outras informações, tais como relatórios de vendas das grandes gravadoras, livros, revistas, jornais, além de dados da Crowley Broadcast Analysis do Brasil, Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) e Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (NOPEM).

Optou-se pela execução das músicas no rádio em detrimento das vendas ou da execução em outras mídias por dois motivos: primeiro, no que diz respeito à execução, por ainda hoje o rádio ser, conforme afirma Vanessa Paiva, *“a mídia mais popular e de maior alcance, seja pelas características tecnológicas de sua recepção, seja pela facilidade maior de acesso em determinadas regiões do País”* (PAIVA, 1997, p.551). Tal afirmação é corroborada por Gisele Ortriwano:

*“As características do rádio fazem dele o mais privilegiado meio de comunicação, (...) isso se deve a oito características*

*desse veículo: a linguagem oral, a penetração, a mobilidade, o baixo custo, o imediatismo, a instantaneidade, a sensorialidade e a autonomia.” (ORTRIWANO: 1985, p.78)*

No que diz respeito à execução em detrimento da vendagem, a classificação de uma canção, relacionando-a à venda do álbum no qual ela está inserida, pode gerar distorções, como afirma Eduardo Vicente (2006), uma vez que um álbum pode colher resultados de vendas extremamente positivos em meses que passem de um ano para o outro, podendo assim não apresentar um número significativo nem em um ano e nem no outro.

Dessa forma, o universo inicial era composto por 100 canções ao ano, o que, ao longo de 50 anos, levava ao exorbitante número de cinco mil canções. O primeiro recorte exclui todas as músicas de origem estrangeira, ou de origem nacional, mas compostas em idiomas estrangeiros. Restaram quase três mil canções.

Uma primeira leitura das músicas restantes foi efetuada no intuito de conhecer a temática de cada uma delas. As letras das canções foram coletadas em *sites* especializados, *sites* dos próprios artistas, *songbooks* e encartes dos álbuns.

Conhecidas as abordagens temáticas, excluíram-se todas as canções que se relacionavam primordialmente ao amor romântico. Para o objetivo central do trabalho, tal grau de envolvimento afetivo entre indivíduos não seria um dado necessário. Nesse momento diminuiu grandemente o número de canções, deixando a amostra com menos de setecentas canções e a certeza de que o brasileiro se dedica primordialmente a cantar o amor.

Um novo recorte excluiu canções duplicadas, ou seja, aquelas interpretadas por diferentes artistas no mesmo ano. Nesse caso, selecionou-se a interpretação de maior sucesso, considerando-se que o intérprete auxilia na construção dos significados transmitidos pela canção. A interpretação, diga-se, consagrada, tem maior impacto no imaginário social do que as demais. Tratando-se de interpretações de um mesmo cantor, mas em anos diferentes, selecionou-se o primeiro ano em que a canção aparece. Chegasse assim ao número final de 165 canções.

Seguindo os propósitos do projeto, isenta-se da necessidade de uma análise técnica dos aspectos envolvidos na construção musical de cada canção. Melodia, harmonia, ritmo,

compasso e outras características foram propositalmente deixados de lado. Em primeiro lugar, pela falta de competência técnica do autor para tal análise, e em segundo, motivado pela ideia de encarar a música como um texto, observando apenas a sua estrutura narrativa, usando para tanto técnicas de análise de conteúdo e de discurso.

Todas as letras foram novamente analisadas, desta vez com cuidado maior aos pormenores e às sutilezas, procurando desvelar também o que não é dito de maneira direta, mas se deixa subentendido.

As canções foram divididas em categorias de acordo com a temática principal de cada uma delas, a saber: urbano, político, religiosidade, gênero e sexualidade e étnico-racial. Cada uma destas categorias será contemplada com uma análise específica.

Para facilitar tal atividade, fez-se o uso do aplicativo Atlas Ti, que proporciona agilidade no trato de tão vasto universo amostral, permitindo uma visualização mais direta de determinadas relações que, “a olho nu”, seriam quase impossíveis.

No momento da análise da música em si, elas serão tomadas em sua totalidade. Entretanto, no decorrer do texto, serão citados apenas trechos das composições, compatíveis com as relações que, por ventura, venha a identificar. Concordando com Pareyson (1993), acredita-se que as obras de arte, sejam de que tipo for, são divididas em fragmentos e que cada um desses fragmentos contém a obra toda, inteira e revelada, considera-se que tal artifício, que visa unicamente a um bom senso no uso do espaço deste trabalho, não comprometerá a validade da análise.

## 2. MÚSICA PARA OUVIR

*“Música para estar distante  
Música para estourar falante  
Música para tocar no estádio  
Música para escutar no rádio  
Música para ouvir no dentista  
Música para dançar na pista  
Música para cantar no chuveiro  
Música para ganhar dinheiro  
Música para ouvir música”*  
(Arnaldo Antunes – “Música para Ouvir”)

Caracterizada por ser tão simplesmente uma mera sucessão de sons e silêncio organizados ao longo de um determinado tempo, a música é parte indissociável da vida do homem. O universo musical começa a acompanhar o indivíduo tão logo este surge no mundo. Aliás, pode acompanhá-lo até mesmo antes disso, ainda *in utero*. Não se pode desconsiderar que o feto já tem o aparato neurofisiológico da audição devidamente preparado para receber vibrações sonoras desde a 21ª semana de gestação. A audição é o primeiro sentido que o ser humano desenvolve. Assim, aqueles que se debruçam sobre as gestantes, cantarolando canções para o que está sendo gerado, podem ser os primeiros responsáveis pelo encontro entre o indivíduo e a música.

Quem não se lembra das célebres canções de ninar, esses singelos acalantos que as pessoas entoam para fazer os bebês dormirem suavemente? O acalanto *“boi da cara preta”* de Caymmi já embalou o sono de milhares de crianças.

Segue-se o crescimento sempre embalado por algum tipo de música. Nas escolas infantis, tão comuns quanto a soneca após o lanche, são as brincadeiras de roda conduzidas por uma melodia simples de ser seguida e que serve bem ao propósito lúdico. Chega-se aos seis, sete anos já imerso nesse turbilhão musical e com o passar do tempo, tal exposição só aumenta.

A música se faz presente em todo momento, acompanhando os indivíduos como verdadeiras trilhas sonoras de suas vidas, revelando-se tanto em situações de vivência individual como coletiva, em momentos de alegria e de tristeza.

Em muitos desses momentos, sua manifestação ocorre de maneira quase imperceptível, uma vez que se pode ouvir música sem, necessariamente, prestar a atenção a ela, uma

vez que é plausível a realização de atividades simultâneas ao momento da audição. Pessoas que utilizam o walkman enquanto caminham, ou que colocam um CD para tocar enquanto realizam tarefas domésticas, por exemplo, por várias vezes terão sua atenção direcionada para uma ação que não se relaciona diretamente com a audição musical.

Além de compor a vida, a música pode ser também vista como o reflexo da vida de seu tempo. O caráter de simples adorno, ornamento, privilegiando a beleza das peças musicais, cede espaço à descrição social honesta, uma confrontação direta com a realidade da qual ela emerge. Ao realizar tal exposição, pode levar a uma situação de embaraço, de inquietação, uma vez que coloca o indivíduo diante de situações que, de forma intencional ou não, por muitas vezes esquiva-se de apreciar.

Conforme afirma Friedrich Hegel sobre a particularidade da música: *“Ela dirige-se à mais profunda interioridade subjetiva; é a arte de que a alma se serve para agir sobre as outras almas”* (HEGEL: 1962, p.182).

Vale ressaltar que a música não age como simples reprodutora da sociedade. Composta por indivíduos autônomos e, ao mesmo tempo interdependentes, a música funciona como condutora da interpretação destes sobre a sociedade na qual estão imersos. Suas construções não são dados objetivos, produzidos a partir de uma mimese do real, mas subjetivos, uma vez que expõem todo o entendimento que estes produzem mediante a reflexão que operam sobre a sociedade circundante.

Ao ser devolvida ao social, deixando de existir apenas no íntimo do compositor, a música adquire um caráter de elemento objetivo, torna-se mais um signo em um emaranhado simbólico que integra o todo social no qual se funda a vida cotidiana. Consequentemente, torna-se passível de apreensão, interpretação e re-significação por parte dos demais. Como afirma Edward Said,

*“O elemento transgressivo na música é sua habitualidade nômade de se prender, ela própria, e tornar-se parte das formações sociais, de alterar suas articulações e sua retórica de acordo com a ocasião, e com a audiência, mais as circunstâncias de poder e de determinação social nas quais ela ocupa lugar.”* (SAID: 1992, p.119)



Atentando-se a esse potencial que a música oferece, o indivíduo pode, por meio de sua compreensão, reencontrar muito de seu presente e passado, falado através de sua língua, constituído por sua cultura e prolongado por sua arte.

Para conseguir apreender toda a informação que tal fonte não tradicional pode oferecer, é mister deixar de lado, pelo menos por um momento, os olhos e utilizar os ouvidos.

Como enuncia Hegel:

*“Graças ao som, a música desliga-se da forma exterior e da sua perceptível visibilidade e tem necessidade, para a concepção das suas produções, de um órgão especial, o ouvido, que, como a vista, faz parte não dos sentidos práticos, mas dos teóricos, e é mesmo mais ideal que a vista. Porque, dado que a contemplação calma e desinteressada das obras de arte, longe de procurar suprimir os objetos os deixa, pelo contrário, subsistir tal qual são e onde estão, o que é concebido pela vista não é em si ideal, mas preserva, pelo contrário, a sua existência sensível. O ouvido, sem praticamente exigir a menor alteração dos corpos, percebe o resultado desta vibração interior do corpo pela qual se manifesta e revela, não a calma figura material, mas uma primeira idealidade da alma. (...) A sonoridade, que já é por si mesma qualquer coisa de mais ideal que a corporeidade real, renuncia até a esta existência ideal e torna-se assim um modo de expressão da interioridade pura.” (HEGEL: 1962, p.181)*

Deixar latente o ver para aprender a compreender através do escutar. Aos que não estão acostumados com tal proposta, deve ser mais factível compreender ideias, mas não escutá-las; compreender sentimentos, vivências, imagens de época, sem, porém, escutá-los. Ao somar-se ao processo da leitura o processo da audição, revive-se melhor um passado, preenchendo-se dele, tornando-o próprio e compreensível.

Relegar o emprego de fontes musicais a um papel secundário dentre as fontes utilizadas na investigação social, seria negar uma possibilidade notável de compreensão. Tais fontes podem servir de auxílio na construção de um arcabouço sobre o qual se pode apreciar não só as mudanças processadas em determinada sociedade, mas também as que ainda estão em curso, ou até mesmo as que já se anunciam lançando suas sementes ao vento. Em suma, o que se defende neste trabalho é poder, efetivamente, reconhecer e compreender uma sociedade a partir de sua música.

### **2.1.0 Início, o fim e o meio**

Procurar por uma origem da música seria um processo desgastante, em que o enorme dispêndio de tempo e esforços provavelmente resultaria em resultados pouco relevantes. Simplesmente porque não será possível encontrar o ponto zero de onde partiu a produção musical humana.

Roland Candé (1994) propõe que a criação dos primeiros instrumentos musicais se deu há cerca de 40.000 anos, com o objetivo de imitar os sons da natureza. Seria nesse período também que teriam surgido a linguagem falada e o canto.

Nunca saberemos com exatidão quando foi cantada a primeira canção, onde foi tocada a primeira melodia. O que podemos fazer é conceber algumas experiências musicais identificadas entre os povos da Antiguidade como começos (no plural mesmo) da tradição musical que nos acompanha até hoje.

Remontando à Idade Antiga, será possível observar que a música floresceu entre os mais diversos povos. Entre todos eles a música exercia papel importante nos ritos solenes ou familiares. Apesar de desenvolveram os primeiros exemplares do que viriam a se tornar instrumentos musicais ainda hoje usados, como a lira, a harpa e o alaúde, tais povos não possuíam sistemas de notação musical. Tal avanço se daria através dos gregos.

Tal sistema de notação musical influenciaria a música romana e, subsequentemente, toda a música da Idade Média até os dias de hoje. Tal importância se confirma nas palavras de Max Weber:

*“Uma notação desta espécie é, para a existência de uma música tal como a possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas lingüísticas [...] uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser reproduzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador.” (WEBER: 1995, p.119)*

Avançando no tempo até o século XVII, o que se percebe é uma sucessão de estilos, como o barroco, o clássico e o romântico, e de grandes compositores como Schutz,

Bach, Händel, Vivaldi, Haydn, Beethoven, Schubert, Salieri, Mozart, Chopin, Brahms, Liszt, Bruckner, Wagner, Verdi, Puccini, Strauss e Tchaikovsky.

A chegada do século XX trouxe maior liberdade de composição, o que propiciou o surgimento de correntes das mais diversas, capazes de coexistir, formando mundos musicais paralelos, que ora se encontravam, ora se distanciavam. O romantismo cede lugar ao modernismo, com sua valorização da inovação e da criatividade.

Em meio a essas novas possibilidades, surge uma das figuras mais importantes da música brasileira. Heitor Villa-Lobos se tornou célebre ao realizar combinações inusitadas de instrumentos, fazer uso de percussão popular, conceber harmonias excessivamente livres, além de utilizar os instrumentos tradicionais de forma original. Lembrando a notável “*Trenzinho do Caipira*”, pode-se observar como os instrumentos da orquestra buscam imitar os sons emitidos pela locomotiva quando esta é posta em movimento.

A música modernista abriu espaço para o surgimento posterior da chamada *música de vanguarda*. Esta incorporou elementos eletrônicos às composições eruditas e elementos teatrais e multimídia às apresentações.

A partir de agora será deixada um pouco de lado a música erudita para dar um mergulho mais profundo no que se convencionou chamar de *música popular*.

## **2.2. Música popular**

Espaço ideal para a transposição das cenas do cotidiano, a música popular surge como uma alternativa à música erudita, historicamente associada às elites dominantes. Frans Birrer estabeleceu quatro conceitos de música popular, a saber:

1. Definição normativa: a música popular é um tipo musical de qualidade inferior.
2. Definição negativa: a música popular é a música que não pode ser classificada em qualquer outro gênero.
3. Definição sociológica: a música popular é associada a um estrato específico da sociedade.

4. Definição tecnológico-econômica: a música popular é disseminada pela mídia de massa e pelo mercado. (BIRRER, 1985, p.104)

Entretanto, de acordo com Richard Middleton, “nenhuma dessas definições são cabíveis, sendo estas vinculadas apenas a pontos de vista” (MIDDLETON: 1990, p.4). Analisando a classificação de Birrer, pode-se observar que ela esbarra em um determinismo que não é adequado ao universo musical.

Sobre a definição normativa, estabelecer que a música popular necessariamente apresenta uma qualidade inferior à música erudita, mostra-se um erro. Existem peças do cancionário popular que exibem uma complexidade técnica superior à de inúmeras peças eruditas.

Quanto à definição negativa, tal categoria se torna um poço sem fundo, no qual todo tipo de música que não seja erudita pode ser lançado. A música popular conta com inúmeras divisões e classificações, capazes de categorizar sua produção de acordo com a técnica e as características próprias da composição.

A dita definição sociológica determina que certas camadas da sociedade consomem um tipo único de música. É notável a forma como a música popular e a música erudita se entrelaçam em diversas obras. Tal fusão permite que um músico popular apresente sua obra a um público teoricamente atrelado à música erudita. Exemplar de tal situação é Villa-Lobos, que apesar de ser notório ser compositor de óperas, sinfonias e concertos, também prestou seu talento à composição de choros. Sendo assim, não é possível uma definição sistemática de qual música seria da esfera popular e qual seria da esfera das elites.

A última definição de Birrer, pautada em aspectos tecnológicos-econômicos, é, das quatro, a que sem dúvida causa menor embaraço e que proporciona um consenso pontual. Realmente, é característica própria da música popular a sua difusão pela mídia de massa e pelo mercado. Quanto a isso não restam dúvidas. Entretanto, é importante ressaltar que o fenômeno da massificação atinge, mesmo que com diferente intensidade, todas as formas de expressão artística, populares ou eruditas. Quem nunca ouviu, nem que seja somente um pequeno trecho, a introdução da 5ª Sinfonia de Beethoven? Presente em comerciais, trilhas sonoras e até toques de telefone celular, tal peça clássica se tornou muito mais popular do que inúmeras peças ditas populares. Mais um indício

da dificuldade de se definir com precisão a diferença entre o que vem a ser música popular e o que, por sua vez, vem a ser música erudita.

### **2.3. Flor amorosa de três raças tristes**

O estudo das canções é um excelente modo de tomar conhecimento de relevantes passagens de histórias do cotidiano dos mais variados segmentos sociais. Ou seja, a música popular pode (e deve) ser encarada como um acervo importante, uma fonte inestimável para compreender certos aspectos da cultura popular pouco privilegiados pela historiografia tradicional.

Entretanto, apesar da esplêndida contribuição que tal fonte pode oferecer às pesquisas sociais, ela figura continuamente em um segundo plano, relegada a subexistir juntamente com outras fontes menos valorizadas. Mário de Andrade já alertava para o pouco interesse que a matéria despertava no mundo acadêmico:

*“Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. (...) ...estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência.”*  
(ANDRADE: 1942, p.45)

Um olhar mais apurado sobre a música popular brasileira permite, de pronto, a constatação da manifesta importância dela no cenário cultural. Expressão artística de grande valor, a música popular funciona como dispositivo tradutor de múltiplas identidades culturais, apresentando-se como uma dos mais efetivos instrumentos de preservação da memória coletiva.<sup>2</sup>

Pensando especificamente sobre o caso do Brasil, encontramos um país onde, pela persistência do analfabetismo ou semi-escolarização, a oralidade sempre teve preponderância sobre os atos de leitura e escrita. Nesse contexto é perfeitamente factível ponderarmos que a construção de uma pretensa imagem nacional passe pelas mãos dos nossos compositores, que desde o florescimento de nossa música popular vêm

---

<sup>2</sup> O termo “música popular brasileira” será usado como referência a toda uma cultura musical produzida no País, e que engloba inúmeros gêneros. Não confundir com o termo “música popular brasileira” (MPB), que se refere a apenas um gênero musical. Quando a referência for a este último, será sempre a mencionada sigla como maneira de nomeá-lo.

resumindo no verso breve de uma canção décadas de vivência cotidiana. Tal possibilidade só corrobora para maior dedicação acadêmica nesta área. De acordo com Luiz Tatit,

*“A canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país. Há todo um aparato industrial, tecnológico e mercadológico cuidando de sua produção e aumentando seu poder de penetração nos diversos setores socioculturais sem que haja, em contrapartida, qualquer acompanhamento analítico em condições de desvendar ao menos uma parcela desses estratos de sentido que a canção movimenta diariamente.”* (TATIT: 1996, p.309-310)

Cada compositor estabelece um modo particular de pensar o Brasil. Tal reflexão lhe faculta a produção de um saber poético/musical, à disposição de todos, capaz de preservar ou contestar, sublinhar ou escamotear, transmitir ou negar valores, sentimentos e ideias que estão na base da formação da sociedade.

Tal grau de particularidade da produção confere caráter mutável da ideia de nação projetada pela canção popular brasileira. As visões transmitidas por um *rapper*, um roqueiro ou um sambista, ou ainda, no limite, por um sambista do Recôncavo Baiano ou um do morro da Mangueira, trarão consigo diferentes perspectivas, o que resultará em diferentes leituras da paisagem nacional.

A associação involuntária de vários elementos acabou por dar corpo aquilo que hoje é chamado *música popular brasileira*. A fusão entre o que se classifica como popular e erudito também contribui para o estabelecimento dessa forma singular de fazer música. A influência da música erudita proporcionou o enriquecimento da técnica formal e expressiva. Por sua vez, a música popular trouxe consigo a espontaneidade, a criatividade e o cotidiano.

A troca também se deu entre os diferentes níveis que se apresentam no horizonte estratificado da realidade social brasileira. Uma vez que a inter-influência também se produz entre distintas classes sociais, capazes de produzir expressões culturais suficientemente diferenciadas, estabelece-se uma movimentação constante e peculiar de elementos de estilo entre estas.

Entretanto, podemos apontar como grande responsável pelas características peculiares da música popular brasileira o hibridismo cultural, que garantiu riqueza temática,

estilística e musical, entre outras. Proporcionou ainda diversidade de visões e liberdade experimental e combinatória.

Olavo Bilac, em seu soneto intitulado “*Música Brasileira*” (2002), concede pistas sobre o que seria a música brasileira e quais as matrizes culturais que se fundiriam durante sua formação. O poeta caracteriza a música como tendo “*o fogo soberano do amor*”. Entretanto, toda essa volúpia propagada por tal música andaria de mãos dadas com uma tristeza errante, advinda “*dos desertos, das matas e do oceano*”. Surge aqui a ideia da união de três realidades díspares, que se tornam explícitas nos versos seguintes, como “*bárbara poracé*”<sup>3</sup>, “*banzo africano*” e “*trova portuguesa*” ou ainda “*samba*”, “*jongo*”, “*xiba*” ou “*fado*”, expressões artísticas que ilustrariam “*desejos e orfandades de selvagens, cativos e marujos*”.

Tal soneto, publicado em 1919, traz a ideia de que a miscigenação entre portugueses, indígenas e africanos seria um processo capaz de promover o enriquecimento cultural do povo recém-constituído. Entretanto, o último verso traz um dado relevante, na medida em que proclama a música como fundada sobre as bases de “*nostalgias e paixões consistes, lasciva dor, beijo de três saudades*”. Saudades, paixões e nostalgias distintas proclamando o distanciamento de uma realidade perdida. Portugueses que se lançaram ao mar em busca de novas terras, riquezas e aventuras; africanos arrancados e separados dos seus, transmutados em mercadorias; e indígenas que assistiram à deformação daquilo que costumava ser seu lar.

Longe de caracterizar um processo democrático, tal fusão não se deu de forma livre e espontânea. A expressão do descontentamento de ambas as partes se dá no último verso, no qual o poeta enuncia que a música brasileira seria a “*flor amorosa de três raças tristes*”.

Desse encontro involuntário teria emergido a matéria-prima necessária para a criação de uma particular música popular. Segundo María Teresa Linares,

*“Los hombres que quedaban en los diferentes estratos sociales que aparecían en las sociedades concretas latinoamericanas tuvieron para su uso, para el canto que así se identificaba, un enorme almacenamiento de materias primas musicales. Este acopio de materiales incluía: los que quedaban de las viejas culturas autóctonas, no totalmente exhaustas; los particulares de procedência*

<sup>3</sup> Dança religiosa dos Tupis ao som de maracá, tambor e flauta.

*ibérica, a médio desarraigar de sus agarres peninsulares originários; los no menos particulares que traían los africanos, totalmente desarraigados de sus ambientes prístinos y resebrados dentro de nuevas formas de vida; y los que se Traian desde Europa, y se imponían a partir de La cultura de dominación, sacados a duras penas de las esferas de la musica profesional occidental.”* (LINARES: 1987, p.77)

Vale ressaltar que inúmeros aspectos dessas culturas, sobretudo, se não exclusivamente, indígenas e africanas, mantiveram-se vivos principalmente pela mobilização de todos os recursos culturais como forma de resistência, uma maneira de permitir à comunidade perpetuar seu patrimônio cultural étnico. Como afirma Sidney Mintz:

*“Quem pode ter sido mais dependente que os escravos africanos na América? [...] E, entretanto, poucos negariam que esses grupos construíram suas próprias contraculturas, para além e por vezes no interior mesmo dos contextos diretos de sua servidão”.* (MINTZ: 1976, p.74)

Flor amorosa que brota da união primeira das culturas portuguesa e indígenas, somando-se à cultura africana posteriormente. Seguiram-se fusões com a cultura de espanhóis, franceses e holandeses que nesta terra também estiveram. Anos mais tarde, a imigração a aproximaria de italianos, japoneses, alemães e de tantas outras culturas que viram seus filhos rumarem para o Brasil em busca de dias melhores. Não se pode desconsiderar também o contato com os vizinhos. Ao longo de toda a região de fronteira é possível detectar fortes indícios de trocas culturais.

Para poder afirmar então que a música popular brasileira seria um híbrido de tradições musicais díspares, que se entrelaçaram no decorrer de nossa breve história, é preciso antes definir o que se entende por hibridação.

Um dos primeiros a trabalhar o conceito do híbrido nas ciências humanas, Mikhail Bakhtin o definiu como uma “*confrontação dialógica*” de duas linguagens na forma de uma “*hibricidade intencional*”, ou ainda,

*“uma mistura de duas linguagens sociais nos limites de um único enunciado, um encontro, no interior da arena de um enunciado, entre duas consciências lingüísticas diferentes, separadas uma da outra pelo tempo, por diferenças sociais ou por outros fatores.”* (BAKHTIN: 1981, p.358).

Segundo Carlos Faraco, o conceito de Bakhtin reflete algo que privilegia as possibilidades de “*diálogo no sentido amplo do termo, isto é, a confrontação das mais*



*diferentes refrações sociais expressas em enunciados de qualquer tipo e tamanho postos em relação.*” (FARACO: 2003, p.60)

Peter Burke ressalta o caráter múltiplo dessas confrontações de distintas linguagens ao afirmar que *“devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos”* (BURKE: 2003, p.31).

Para Homi Bhabha, o híbrido seria um processo de constante negociação, que não concede espaços nem à assimilação nem à incorporação, uma vez que não se trata de uma simples mistura de dois elementos para a formação de um terceiro, configurando-se numa mera síntese dos originais. São suas palavras:

*“It is a process of cultural cross-reference that doesn't transcend boundaries or borders as much as it insists on displaying - in any cultural or communal dialogue - the dissonances that have to be crossed despite the proximate relations; the disjunctions of power or position that have to be contested; the values, ethical and aesthetic, that have to be 'translated' but will not seamlessly transcend the process of hybridisation, [...] Hybridisation is not just out there, to be found in an object or some mythic 'hybrid' identity - it is a way of knowledge, a process of understanding or perceiving the ambiguous, anxious movement of transit or transition that necessarily accompanies any mode of social transformation without the promise of celebratory closure, or a transcendence of the complex, even conflictual conditions that attend upon the act of cultural translation.”* (BHABHA: 2000)<sup>4</sup>

A partir das considerações de Bhabha acerca do conceito de hibridismo, alcança-se seu conceito de “entre-lugar”, caracterizado por ser o local da cultura, circundado por margens deslizantes, resultado do confronto de sistemas culturais que dialogam entre si. De acordo com o autor, *“nesses ‘entre-lugares’ emergem as estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que geram novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade”* (BHABHA: 1998, p.20).

Marie Louise Pratt chama o termo “*zona de contato*” para se referir a este espaço de comunicação. Segundo a autora,

---

<sup>4</sup> Disponível em [http://www.britishcouncil.org/studies/reinventing\\_britain/bhabha\\_2.htm](http://www.britishcouncil.org/studies/reinventing_britain/bhabha_2.htm). Acessado em: 23 de junho de 2008.

*“Uma ‘perspectiva de contato’ põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. Trata as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e “visitados”, não em termos da separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, freqüentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder.” (PRATT: 1999, p.32)*

Ao introduzir a ideia de poder, Pratt constrói um lugar de luta. Sua “*zona de contato*” pressupõe que, nessa hibridação alguns discursos são mobilizados, reconhecidos e sancionados, enquanto outros são reprimidos, esquecidos e desconstruídos. Assim sendo, o território onde se dão estas lutas se caracteriza pela mobilidade, talvez limitado pelas mesmas “*margens deslizantes*” de Bhabha.

No entanto, mesmo em um terreno permeado por assimetrias de poder, consegue-se visualizar a emergência do novo sobre a base híbrida. Canclini definiu hibridação como “*processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (CANCLINI: 2003, p.19).

Desse modo, optou-se por utilizar o conceito de hibridação (ou hibridismo) sempre que se fizer referência a estes encontros ou trocas, seja entre culturas distintas, seja dentro de uma mesma cultura. Assim, o uso de termos como “miscigenação” e “sincretismo” estará limitado ao momento em que forem abordados os campos do conhecimento em que tais nomenclaturas são consagradas.

A escolha leva em conta o alerta que Burke (2003) faz ao ponderar que tal termo (hibridismo) parece excluir o agente individual. De acordo com o autor, “*hibridismo evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos*” (BURKE: 2003, p.55). Ainda segundo o autor, conceitos como “apropriação”, “acomodação” e “tradução cultural” dariam maior ênfase ao agente humano.

A opção pelo termo “hibridismo” em momento algum pretende destituir o agente humano de suas possibilidades. Ao contrário, acredita-se na existência de um agente humano dotado de capacidade de processamento da experiência social e de inventividade suficiente para criar possibilidades inéditas para situações problemáticas, mesmo sob as mais extremas formas de coerção. Pretende-se, com a escolha do termo,

privilegiar a nomenclatura majoritariamente aplicada nos trabalhos de sociologia da cultura.

Tendo essa escolha em mente, segue-se com uma proposição pelo necessário abandono de duas premissas: primeiramente, deve-se deixar de pensar o hibridismo a partir de uma oposição entre os elementos que o fundam. Sobre isso já alertava Stuart Hall. De acordo com ele, deve-se abandonar a lógica da oposição binária, a idéia de “*as tradições deles versus as nossas*”. Tal maneira de encarar a questão impede que as formas híbridas se revelem, perpetuando um essencialismo que não encontra lugar neste tipo de posição cultural. Hall conclama todos a pensarem a partir de uma lógica do acoplamento, substituindo “ou” por “e”.

O autor ressalta que “*mesmo esses dois termos, unidos pela conjunção ‘e’, não esgotam todas as nossas diferenças*” (HALL: 2003, p.345). Ou seja, o hibridismo não desconstrói as disparidades entre os elementos fundantes, impondo a um dos extremos condições que o torne semelhante ao outro. Ao contrário, cria um novo termo, baseado na troca entre ambos.

Em segundo lugar, deve-se abandonar também a premissa de que haveria o iminente risco de que, em um contato entre culturas distintas, uma delas se torne hegemônica, transformando toda a diversidade existente na outra em um imenso deserto de homogeneidade. Como enuncia Marshall Sahlins, deve ser deixado de lado esse “*pessimismo sentimental*”, pois “*A história dos últimos três ou quatro séculos, em que se formaram outros modos de vida humanos – toda uma outra diversidade cultural – abre-nos uma perspectiva quase equivalente à descoberta de vida em outro planeta*” (SAHLINS: 1997, p.58).

Em vez da simples mimese, o que acaba ocorrendo é um processo de diferenciação. Tal processo seria o responsável pelo fato de a música brasileira poder beber em inúmeras fontes sem necessariamente ter de reproduzir o jorro da água de alguma delas. O singular estaria no híbrido.

Bruno Latour corrobora a visão de Sahlins quando afirma que “*As culturas supostamente em desaparecimento estão, ao contrário, muito presentes, ativas, vibrantes, inventivas, proliferando em todas as direções, reinventando seu passado...*” (LATOURE: 1996, p. 5).

Pode-se dizer que a música popular brasileira é um genuíno fruto de um processo de hibridação que ocorre há, pelo menos, cinco séculos em terras brasileiras e há muitos outros se pensar-se nos elementos que lhe deram origem.

Como afirma Marcos Napolitano (2007), a música popular brasileira, verdadeira expressão de uma síncope de ideias, surge como um mosaico complexo, formado por diferentes elementos, tanto históricos com culturais.

#### ***2.4. Meios de difusão musical***

Para que todos esses artistas mencionados na seção anterior tivessem suas canções ouvidas em todo este país de dimensões continentais, seria necessário mais do que apresentações ao vivo. Com certeza é menos dispendioso e mais rentável (tanto em termos cronológicos como financeiros) que a obra seja difundida por outros meios. E, como poucas expressões artísticas, a música soube se aproveitar dos avanços técnicos que propiciaram que tal massificação se tornasse uma realidade.

Se, num passado não tão distante, para adquirir uma música, o sujeito precisava comprar uma partitura e disponibilizá-la a alguém que pudesse transformar aquela notação em melodia, com a revolução processada nos meios de comunicação tal ação se tornou extremamente mais simples. Assim como a imprensa revolucionou o âmbito das obras literárias, os registros fonográficos em discos de vinil mudaram para sempre a maneira como ouvimos música.

Tudo partiu da oficina de Thomas Edison, onde, em 1877, ele criou o fonógrafo. O aparelho, que permitia tanto gravar como reproduzir o som gravado, veio substituir a figura do músico amador e do instrumento doméstico. As pessoas passam a consumir uma música produzida em momento distinto ao de sua audição. A temporalidade da música se flexionava. Uma música ouvida em 1902 poderia ser novamente ouvida em 1905, sem perder nenhuma característica apresentada na primeira audição. As músicas passam a ter um caráter mais duradouro, e as performances passam a ser eternizadas. O fonógrafo fez pela música o que a imprensa fez pela literatura. Segundo Fernando Iazzetta,

*“Além de dissociar a idéia da experiência estética da música com a performance, os primeiros fonógrafos mecânicos ofereciam mais do que a possibilidade de reproduzir musica pré-gravada: eles*

*funcionavam também como gravadores e com eles as pessoas podiam registrar suas próprias vozes em disco virgem”. (IAZZETTA: 1996 p.50)*

Dez anos mais tarde, o alemão Emil Berliner, que havia criado o microfone (1877) criaria também o gramofone. O aparelho, introduzido no Brasil em 1902, reproduzia o som gravado em um disco plano, a uma velocidade de 78 rotações por minuto (rpm). Estes possuíam normalmente uma música de cada lado, com uma duração de quatro ou cinco minutos em cada face. Em 1948, surgiria o formato que iria substituí-lo: o *Long Playing* (LP) de 33 rotações, fabricado em vinil.

A popularidade alcançada pelos discos de vinil alçou pequenas gravadoras à condição de megaempresas multinacionais. Era o surgimento da hoje conhecida indústria fonográfica.

A possibilidade de se ouvir música a qualquer momento sem que para isso seja necessária a presença de um músico, de certo modo democratizou o acesso das pessoas. Tal portabilidade proporcionava também a possibilidade de maior intercâmbio entre produções musicais de diferentes regiões, uma vez que, sendo a obra registrada num disco, esta poderia ser executada num ambiente e contexto completamente diverso do qual ela foi concebida. Bastava adquirir o registro, o disco.

Num período de menos de 40 anos, uma sucessão de avanços tecnológicos permitiu mudanças consideráveis no ato de ouvir música. O primeiro passo foi a criação da fita cassete em 1963, pela Philips. Em 1979, a Sony lança o *walkman*, capaz de reproduzir as fitas cassetes e de conferir portabilidade à música. Torna-se possível ouvir música em qualquer lugar. Em 1979 era criado, também, o *Compact Disc* (CD). Prometendo maior capacidade, durabilidade e clareza sonora, sem chiados, tornou os LPs de vinil obsoletos. Em 1984 surge o primeiro tocador portátil de CDs, o *discman*. Em 1995 surge o *Digital Versatile Disc* (DVD), mídia capaz de armazenar quase sete vezes mais informações do que os CDs.

Na mesma época surge o MPEG 1 *Layer-3* (MP3), instrumento de compressão de arquivos digitais sem reduzir a qualidade sonora das canções. Em pouco tempo, o formato foi difundido em todo o mundo. O surgimento de *players* como o iPod e celulares, que já possuem a funcionalidade de executar músicas em MP3, só ajudaram a cristalizar essa predominância.

A grande revolução do formato MP3 foi conferir à música a propriedade de ausência de materialidade. Desde as partituras do final do século XIX até os DVDs do final do século XX, a música, para ser compartilhada e comercializada, sempre necessitou de um anteparo físico. Com o MP3 esse anteparo deixa de existir. A música passa a existir como elemento virtual. Tal capacidade permite seu compartilhamento pela internet com usuários de todo o mundo, com um simples clique do *mouse*.

A possibilidade do registro da música em discos, LPs, fitas cassete, CDs, DVDs ou MP3 permitiu que as gravações fossem transmitidas através do rádio, cinema, televisão e internet.

Desde então, pode-se sintonizar uma estação de rádio preferida para ouvir um determinado programa; assistir a um filme como “2001: Uma Odisséia no Espaço”, de Stanley Kubrick, prestando a atenção à obra “Also Sprach Zarathustra”, de Richard Strauss; assistir a um especial de TV sobre Chiquinha Gonzaga, a uma competição de calouros ou ainda conferir o último vídeoclipe do artista predileto; pode-se “baixar” o último disco do cantor “X” ou aquele álbum raro, lançado em 1975 pelo cantor “Y”, e, em seguida, compartilhá-lo com centenas de outros usuários conectados à internet. Isso tudo sem falar na possibilidade de colocar um CD no aparelho de som ou acionar o *player* de MP3 no computador. A música nunca esteve tão difundida!

### ***2.5. A reprodutibilidade técnica: música por toda parte.***

A reprodutibilidade técnica de uma obra possui a faculdade de aproximar as pessoas. Não é mais necessário ir a um teatro para poder ouvir uma peça de Villa-Lobos, pois, acompanhada de toda uma orquestra, pode ser contemplada ali, na sala de estar, em companhia de familiares, após um almoço de domingo.

Para Walter Benjamin, a reprodução de uma obra é um procedimento que sempre existiu. O que de diferente surge agora é a sua reprodução técnica.

*“Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos*

*separados por longos intervalos, mas como intensidade crescente”*  
(BENJAMIN: 1994 p. 166).

Ainda segundo Benjamin, a técnica de reprodução produz uma separação do objeto reproduzido em face do domínio da tradição, na medida em que ela, ao possibilitar a reprodução indeterminada de certa obra, retira seu caráter único, sua aura.

Por sua vez, Marshall McLuhan analisa o impacto dessa nova forma de difusão musical da seguinte maneira:

*“A sensação de ter os instrumentos tocando bem na sala junto à você é um passo na direção da união do auditivo e do tátil, numa sutileza de violinos que constituem, em boa parte, a experiência escultural. Estar em presença de executantes é experimentar o toque e a manipulação dos instrumentos, não apenas sonoramente, mas também tátil e cineticamente”.* (MCLUHAN: 2003, p.316)

Os avanços tecnológicos redefiniram a maneira como a música seria produzida, registrada, difundida e consumida. Tais mudanças foram essenciais para que a música se tornasse um veículo cultural de extrema valia na transmissão de valores, ideias e sentimentos dos indivíduos.

No Brasil, ao contrário da literatura, que limitava seu público a uma parcela pequena e elitizada da sociedade, a música encontrou um campo fértil para se expandir, sobretudo, entre a grande parcela da população urbana que não se afeiçoava à leitura, que tinha seu acesso a mesma impossibilitado pelo analfabetismo, ou ainda, que sofria com a indisponibilidade de tempo para se dedicar à leitura. Convertida em um produto de consumo de massa, a música popular difundiu-se com fabuloso sucesso, tornando-se um dos eixos da nossa vida moderna, depositária da cultura popular oral.

### 3. IDENTIDADE(S)

*“Carteira de identidade  
Perda de identidade  
Identidade dupla  
Identidade xerox  
Não tenho mais identidade.”  
(Titãs – “Faculdade”)*

A construção de uma identidade, seja individual, de grupo, ou de qualquer outro tipo, passa, necessariamente, pela escolha de imagens por parte dos indivíduos. Tais imagens terão uma função demarcatória, ressaltando semelhanças e diferenças de determinado grupo em relação aos demais.

Esta escolha de imagens deixa claro que a identidade não é algo dado, uma construção alheia ao indivíduo, mas caracterizada por ser uma condição em estado de criação constante, baseada em determinados elementos culturais e históricos manipulados e incorporados pelos indivíduos, de formas particulares, estabelecendo uma reinterpretção que dará novos significados a significantes preexistentes.

Essas múltiplas possibilidades de interpretação de um mesmo significante auxiliam na construção de narrativas identitárias diferenciadas, mesmo que imersas em um mesmo universo. De acordo com Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov,

*“(...) a distinção significado/significante permanece, ao nível do signo, indispensável, e J. Derrida sublinha que, se ‘primazia do significante’ quisesse dizer que não existe lugar para uma diferença entre o significado e ele, o próprio termo significante é que perderia todo significado. Ao contrário, o que ele indica é que alguma coisa funciona como significante até no significado: tal é o papel do rastro”  
(DUCROT & TODOROV: 1988, p.314).*

Na medida em que os indivíduos elaboram narrativas de si mesmos, identificando-se e diferenciando-se de algo, evocando assim identidades compatíveis com cada ocasião.

A modernidade engendrou mudanças que alteraram a forma como o sujeito se coloca e, conseqüentemente, o processo de construção de identidade empreendido por ele. Se, antes, existia o sujeito iluminista, centrado, portador de uma única identidade, com o advento da modernidade surge o sujeito moderno.



Em oposição ao sujeito iluminista, o sujeito moderno abandona o essencialismo em prol de uma fragmentação até então inédita. Sua identidade deixa de ser algo cristalizado. Ele se torna um ser em constante transformação, capaz de construir e desconstruir seu “eu” de maneira infinita, apoiando-se em imagens fractais para elaborar uma representação que será projetada pelos sistemas culturais que o cercam. De acordo com Canclini, *“Hoje a identidade mesmo em amplos setores populares é poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas”* (CANCLINI: 1996:142).

A identidade deixa de ser sinônimo de rigidez, ostentando uma imensa maleabilidade. Tal característica se aporta numa modernidade que tem como atributo principal a volatilidade, como bem demonstra Bauman:

*“Essa obra de arte que queremos moldar a partir do estofo quebradiço da vida chama-se ‘identidade’. Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem - para nosso desespero eterno - faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. Lutamos para negar, ou pelo menos encobrir, a terrível fluidez logo abaixo do fino envoltório da forma. (...) Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se”* (BAUMAN” 2001, p. 97).

Esta identidade múltipla tem como *locus* de realização a arena do discurso. Pode-se, portanto, afirmar que a (re)construção de identidades ocorre através da interação com o outro e, como enuncia Hall, *“pelos formas através das quais nos imaginamos ser vistos por outros”* (HALL: 1999, p. 39).

Uma vez que há um processo cognitivo responsável por identificar semelhanças e diferenças entre os sujeitos, ocorre também uma percepção e interpretação das identidades ali apresentadas, possibilitando a localização traços unificadores ou segregacionais entre os sujeitos em questão. Tal processo cognitivo pode ocorrer sob a forma do conhecimento ou do reconhecimento. De acordo com Axel Honneth,

*“A diferença entre conhecer e reconhecer torna-se mais clara. Se por conhecimento de uma pessoa entendemos exprimir sua identificação enquanto indivíduo, por reconhecimento entendemos um ato*

*expressivo pelo qual este conhecimento está confirmado pelo sentido positivo de uma afirmação. Contrariamente ao conhecimento, que é um ato cognitivo não público, o reconhecimento depende de meios de comunicação que exprimem o fato de que outra pessoa é considerada como detentora de um valor social” (HONNETH apud CARDOSO DE OLIVEIRA: 2006, p.31).*

Esse reconhecimento diz respeito ao “eu” (self), instância ordenadora destas inúmeras identidades possíveis. Nessa ordenação, o indivíduo é entendido como um agente capaz de, através de uma reflexão do “eu”, manejar as múltiplas identidades de que dispõe, adaptando-as à conduta condizente com a vida social.

De posse dessa capacidade, o agente passa a ter pleno entendimento de suas escolhas e suas razões. Como afirma Giddens, *“enquanto estas identidades podem ser experimentadas como uma pluralidade, o ‘eu’ é experimentado como uno, porque ele é o arcabouço que garante a continuidade sobre o qual a multiplicidade de identidades está inscrita” (GIDDENS: 1989, p.35).*

É esta capacidade reflexiva que permitirá ao indivíduo realizar a distinção entre o “eu” e todo o restante. Segundo Vera França, *“A discussão da identidade não está assentada apenas na identificação das semelhanças, dos compartilhamentos, mas traz no mesmo movimento a construção da diferença, da distinção” (FRANÇA: 2002, 13).* Dessa forma pode-se afirmar que, mais que um binômio, identidade e alteridade formariam um par inseparável.

Em sua condição de indivíduo, esse “eu” reflexivo torna-se portador de uma autoconsciência. Nesse momento, o “outro” assume papel central nesse processo de identificação, pois permite ao “eu”, através do confronto, a conformação de sua consciência. Assim, conforme Hall (1996), as identidades tornam-se posicionamentos, deixando de lado o caráter essencial.

Ao serem consideradas um posicionamento, pode-se inferir que as identidades se estabelecem a partir de referenciais externos, uma vez que posicionamento caracteriza uma tomada de posição que se define sempre em relação a alguém ou a alguma coisa. A palavra relação aparece, então, não como simples opção textual, mas como elemento-chave. Como afirma França,

*“Os processos identitários são dinâmicas que constroem e reconstroem lugares; em que a construção de um lugar reposiciona cada um dos outros. Se a construção do ‘nós’ constrói o ‘outro’, o ‘outro’, quando fala, também reposiciona o ‘nós’” (FRANÇA: 2002, p.29-30).*

Taís Reis concorda com esta afirmação ao enunciar que *“o olhar que lançamos ao outro tende a uma identificação por contrastes, num mecanismo projetivo que diz mais do ‘nós’ do que do outro” (REIS: 2002, p.166-167).* No mesmo sentido segue Ângela Arruda (1998), considerando que, a partir do momento em que a diferença ajuda a delinear os contornos do “outro”, a representação transforma esse mesmo “outro” em algo palpável. Desse modo, o sistema de representações seria o responsável por organizar os processos de construção identitária, tendo, necessariamente, a alteridade como produto desses processos. A partir do momento em que delineamos um “nós”, também damos contorna a um “eles”. A diferença é estabelecida no interior do processo de identificação.

Esse sujeito moderno mencionado anteriormente, fragmentado, mutável e em constante interação, foi caracterizado por Baudrillard como sendo um “sujeito fractal”. De acordo com o autor,

*“Como fragmentos de um holograma, cada parte contém o universo inteiro. A característica do objeto fractal é que toda a informação relativa ao objeto está contida nos mínimos detalhes. Da mesma maneira, podemos falar hoje em dia de um sujeito fractal que se desfragmenta em uma multidão de egos miniaturizados, todos parecidos uns com os outros, se dividindo segundo um modelo embrionário como uma cultura biológica, que satura seu meio por simples divisões até o infinito. Como o objeto fractal se assemelha parte por parte a seus componentes elementares, o sujeito fractal não deseja mais do que se assemelhar com cada uma de suas frações. [...] Distribuído em todos os lugares, presente em todas as telas, mas em todos os lugares fiel à sua própria fórmula, a seu próprio modelo. [...] Já não é a diferença entre o sujeito e o outro, é a diferenciação interna do mesmo sujeito ao infinito. [...] É como dizer que já não estamos por inteiro... O sujeito atual já não está alienado, nem dividido, nem lacerado” (BAUDRILLARD: 1990, p. 27).*

Caracteriza-se assim o sujeito moderno como um ente fragmentado, cujo todo é formado por múltiplas identidades culturais, podendo estas ser até mesmo contraditórias entre si. A emergência deste sujeito fractal corrobora com a tese de que tal sujeito constrói suas identidades através de um processo de interação constante.

Neste momento será realizada uma distinção entre os conceitos de identidade e identificação, que, sob um olhar mais distraído, podem parecer iguais, mas que guardam diferenças fundamentais para o prosseguimento deste trabalho.

Pensando primeiramente na identidade, pode-se caracterizá-la como um conteúdo formado intrinsecamente mediante uma série de relações estabelecidas entre as características pessoais e os cenários sociais que circundam os indivíduos. Notadamente processual, a identidade caracteriza-se, assim, por um infindável intercâmbio realizado entre indivíduos imersos em imensas redes de inter-relações.

No entanto, Hall (1999) faz uma ressalva ao afirmar que, a partir do momento em que se considera a “identidade” um ente em constante formação, que jamais alcançará a completude, seria um erro continuar a referir-se à identidade, uma vez que o sufixo “ade” designa algo prolongado, mas repetido, habitual. Algo dotado de uma fixidez diametralmente oposta a toda concepção teórica erigida por detrás do conceito “identidade”. Para caracterizar o dinamismo que este denota, Hall propõe que se passe a falar em “identificação”, adequando o conceito à definição de um processo em constante execução. Como ele afirma,

*“A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL: 1999, p.39).*

Conceber esta estrutura processual interminável de atos identificatórios, como instrumento através do qual os indivíduos confirmarão ou retificarão suas imagens de si e dos outros, bem como construirão coletivos minimamente homogêneos dentre tantas diferenças.

### **3.1. Identificação nacional**

Hall (1999) considera que as identidades nacionais são formadas e transformadas longo de nossa vida, no interior das representações. Para prosseguir por este caminho, faz-se necessária uma breve definição do conceito nação. Marcel Mauss definiu nação como

*“(...) uma sociedade material e moralmente integrada, com poder central estável, permanente, com fronteiras determinadas, com relativa unidade moral, mental e cultural de seus habitantes que, por conseguinte, acatam o Estado e suas leis” (MAUSS: 1972, p.286).*

Muito além de ser tão-somente um espaço geográfico ou território político, esse conjunto enunciado por Mauss denota antes um conjunto de representações, valores e práticas culturais, capaz de fornecer elementos para que surja um sentimento de pertença por parte dos indivíduos tanto em relação a um local específico quanto à uma cultura.

Tal unidade ganha status de imaginário coletivo na concepção de Benedict Anderson (2008), segundo o qual nação é uma comunidade política imaginada, necessariamente limitada e soberana. Destrinchando esta afirmação, encontram-se importantes indícios do que o autor considera uma nação.

A nação seria imaginada, uma vez que é impossível a seus membros conhecer todos os demais indivíduos que compõem a coletividade. Podem até tomar ciência da existência numérica destes, mas de maneira alguma conhecimento das singularidades de cada uma das peças desse quebra-cabeça nacional. Assim, projeta-se uma imagem do todo, onde cada um realiza as fronteiras deste todo, conferindo limites à experiência nacional.

Seria limitada na medida em que a existência de outras nações impõe fronteiras territoriais à nação. O todo envolvido por estas fronteiras torna-se portador de uma única e massiva nacionalidade.

Ainda segundo Anderson, mudanças na estrutura religiosa e na legitimidade do poder divino dos reis, a percepção da igualdade entre os indivíduos e a concepção de compartilhamento temporal foram algumas das transformações sociais cruciais no estabelecimento desta concepção moderna de nação.

Peter Berger segue na mesma linha de raciocínio de Anderson ao afirmar:

*“Nenhuma estrutura social, por mais compacta que possa parecer no presente, possuiu essa solidez desde a alvorada dos tempos. Em algum momento cada uma de suas características salientes foi imaginada por seres humanos, quer tenham sido visionários carismáticos, hábeis vigaristas, conquistadores heróicos ou simples indivíduos em posições de poder que imaginaram alguma forma melhor de dirigirem o espetáculo. Uma vez que todos os sistemas sociais foram criados por homens, deduz-se que também podem ser mudados por homens” (BERGER: 1976:143).*

As contribuições singulares de cada indivíduo auxiliam na construção e transformação desse imaginário coletivo, moldando o que se entende por nação, ao passo que esta também atua na definição de quem são seus membros.

Apesar da intencionalidade dos sujeitos, o resultado de todo este processo pode ser diferente do que fora pretendido por eles. Exemplar nesse sentido são situações cujo significado nacional é estabelecido, sobretudo, com base na tradição. Em casos como este, a atuação de um único indivíduo não será capaz de efetivar uma definição discordante. No mínimo, contudo, poderá provocar sua alienação em relação à situação.

Uma nação alicerça suas bases sobre um discurso que constrói sentidos e que cria entre os indivíduos a percepção de que são elementos constitutivos de um conjunto, dando corpo, assim, a identidades nacionais. Assim sendo, uma nação se constitui enquanto tal quando constrói uma imagem de si mesma passível de ser compartilhada por seus membros. Nesse movimento identitário, constrói-se a noção de um “nós” em oposição aos “outros”. Segundo França,

*“Como sabemos, as identidades nacionais são formadas e transformadas dentro e em relação a um sistema de representações simbólicas, pois uma nação não é somente um idéia de nação representada nas diferentes manifestações culturais. Uma cultura nacional é, portanto, um discurso que constrói identidade ao produzir significados sobre a nação com a qual podemos nos identificar”* (FRANÇA: 2002, p.10).

Complementando com Hall (1995), pode-se dizer que *“estes significados estão contidos nas histórias que são contadas sobre ela, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que são construídas a propósito delas”* (HALL: 1995, p.40).

Entre as histórias e estórias contadas sobre a nação, merece destaque o mito fundacional. Segundo Marilena Chauí (2000), antes de definir o que é mito fundacional, deve-se ser capazes de compreender a diferença entre formação e fundação.

Enquanto o primeiro representa a noção de processo, desenvolvido em um longo espaço de tempo, no qual ocorrem transformações de acontecimentos diversos, sejam eles de caráter social, histórico ou político, o segundo termo diz respeito à criação de um hoje baseado em um ontem imodificável e, por isso mesmo, capaz de ser reproduzido enquanto necessário. De acordo com o conceito de Chauí, mito fundacional seria “(...)

*aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”* (CHAUI: 2000, p.9).

A historiografia oficial torna-se mais um dos instrumentos utilizados no processo de construção e difusão desse mito fundador. O estabelecimento de significados sobre determinados momentos da trajetória de uma nação, acaba apresentando como verossímil algo que é apenas um dos lados do fato histórico. Dessa forma, nega-se a possibilidade de reinterpretação de alguns episódios, ignoram-se outros e limita-se uma abordagem histórica que considere diferentes vozes e atores.

A diferença entre o real e o relatado proporciona espaços para o que Eric Hobsbawn (1997) chamou de “invenção da tradição”. Segundo ele, toda tradição é uma invenção, e assim sendo, em muitos casos, o que se apresenta como identidade de uma nação nada mais seria do que uma invenção.

Objetiva-se com isso a naturalização de um conjunto de práticas que tem como finalidade a difusão de normas e valores que, por meio da repetição, estabelecem um continuum histórico com raízes míticas, imemoriais ou, no mínimo, seculares. Nesse sentido um exemplo seria o ritualismo existente em torno da Coroa Britânica. Como afirma o autor, *“Nada parece ser mais antigo e vinculado ao passado imemorial do que a pompa que rodeia a monarquia britânica e suas manifestações cerimoniais públicas. No entanto, na sua forma moderna, ela é o produto do final do século XIX e XX”* (HOBSBAWN & RANGER: 1997, p.3).

Essa tradição inventada precisa de algum ponto original no qual se basear. Como afirma Sahlins, *“a defesa de uma tradição implica alguma consciência, consciência da tradição implica alguma invenção, a invenção da tradição implica alguma tradição”* (SAHLINS: 1990, p.89).

Dessa forma, segundo Hobsbawn, a invenção da tradição se dá:

*“Quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas tradições’ foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade;*

*ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto do lado da oferta” (HOBSBAWN & RANGER: 1997, p.12).*

Instaura-se um sentido único, alicerçado em uma versão “oficial” de história, construída como instrumento de dominação de um grupo específico, forjando assim uma espécie de sinédoque em que toma-se o todo pela parte.

Ao colocar diferentes nações em relação, percebe-se que cada uma delas possui autoimagens diferenciadas, definidas por um mito fundacional específico, o que conduz a um desenvolvimento de nacionalismo e patriotismo próprios. No momento de interação entre duas diferentes nações, tais percepções particulares serão usadas, de ambos os lados, como padrão para compreender e julgar o outro. Apesar de diferenciados, Norbert Elias considera ambos os conceitos intrinsecamente ligados.

*“Ambos os conceitos significam um sentimento de vinculação pessoal, identidade e pertença em relação ao próprio país, uma crença inabalável em seu valor preeminente como algo que deve ser defendido a qualquer preço em tempos de necessidade, mesmo à custa da própria vida, uma crença que tem como seu correlato as obrigações externas que todo o país impõe a seus membros individuais” (ELIAS: 1997, p.297).*

Tais organizações nacionais estruturam-se sobre normas sociais de caráter multiforme e contraditório. Como afirma Marina Boaventura,

*“A identidade nacional é calcada na tensão entre similitudes e diferenças, passado e presente, tradição e modernidade. A idéia de uma identidade nacional imóvel e delimitada traz sérios danos à pluralidade de uma nação e é fruto de uma imposição” (BOAVENTURA: 2002, p.114).*

Em outras palavras, tais normas sociais, ao mesmo tempo em que unem as pessoas, colocam-nas umas contra as outras. Conforme Elias,

*“Os conflitos resultantes de um código de normas inerentemente cindido e contraditório, e de uma correspondente formação contraditória da consciência dos indivíduos, podem ser latentes apenas em certos períodos de tempo e tornar-se agudos somente em face de situações específicas. Não obstante, o próprio fato de existirem contradições deste tipo é significativo não só para o entendimento dessas sociedades, mas também para o da sociedade como tal” (ELIAS: 1997, p.150-151).*



Quando se afirma que o Brasil possui uma autoimagem definida e diferenciada, de modo algum objetiva-se dotar o Brasil de uma identidade homogênea. Objetiva-se justamente o contrário, uma vez que considera-se a existência de uma pluralidade de identidades possíveis que no interior de uma nação, as quais se constroem a partir de uma considerável multiplicidade de imagens. Os pontos comuns de tais imagens conseguem organizar representações que promovem o reconhecimento, se não de todos, da maioria dos indivíduos, estabelecendo referenciais para sua identificação.

Pensando no cancionário popular, cada canção apresenta ao público uma variada seleção de imagens da nação, elencadas de acordo com seus propósitos. A existência de pontos de interseção entre as variadas canções e suas imagens acaba por configurar um padrão de representação que surge da mistura de posições e concepções, mas que, no final, configuram um conjunto dotado de sentido, passível de ser apreendido e de promover o reconhecimento. Marcel Proust expressa perfeitamente tal construção na seguinte passagem:

*“Foi num desses dias que lhe aconteceu tocar-me a parte da Sonata de Vinteuil onde se encontra a pequena frase que Swann tanto havia amado. Mas muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez. E no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma Sonata, aconteceu-me conhecê-la perfeitamente”* (PROUST: 2006, p.421).

A repetição da mensagem cifrada em uma canção, se não causa sua completa compreensão, possibilita o reconhecimento por parte daquele que a escuta.

## 4. QUE PAÍS É ESTE?

*“Azul é a cor de um país  
E cantando ele diz  
Que é feliz e chora.”*  
(Daniela Mercury – “Música de Rua”)

Descobrir o Brasil em seu cancionário popular pode não parecer uma tarefa tão árdua. A observação de algumas canções do período selecionado para a amostra deste trabalho ter-se-ia, por exemplo, o Brasil caracterizado como um *“país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza”*<sup>5</sup>, com as praias mais ensolaradas, o céu com mais estrelas, as tardes mais douradas e as noites mais belas<sup>6</sup>.

Algumas composições foram mais longe, tornando-se verdadeiras odes ao País como, por exemplo, o samba-enredo *“Aquarela Brasileira”*, composto por Silas de Oliveira em 1974.

*“Vejam esta maravilha de cenário  
É um episódio relicário  
Em que o artista  
Num sonho genial  
Escolheu para este carnaval  
E o asfalto como passarela  
Será aquela  
O Brasil em forma de aquarela  
Passeando pelas cercanias do Amazonas  
Conheci vastos seringais  
E no Pará, na ilha de Marajó  
E a velha cabana do Timbó  
Caminhando ainda um pouco mais  
Deparei com lindos coqueirais  
Estava no Ceará  
Terra de Irapuã, de Iracema, e Tupã  
Fiquei radiante de alegria  
Quando cheguei à Bahia  
Bahia de Castro Alves e do acarajé  
Das noites de magia  
Do Candomblé  
E pude atravessar  
As matas do Imbú  
Assisti em Pernambuco  
A festa do frevo e do maracatu  
Brasília tem o seu destaque*

<sup>5</sup> Trecho da canção *“País Tropical”*, composta por Jorge Ben em 1969.

<sup>6</sup> Trechos da canção *“Eu Te Amo Meu Brasil”*, composta por Dom em 1970.

*Na arte, na beleza e arquitetura  
 Feitiços de garoa pela serra  
 São Paulo engrandece a nossa terra  
 Do Leste por todo Centro-Oeste  
 Tudo é belo, e tem lindo matiz  
 E o Rio  
 O Rio de sambas e batucadas  
 De malandros e mulatas  
 De requebros febris  
 Brasil, essas nossas verdes matas  
 Cachoeiras e cascatas  
 De colorido sutil  
 E neste lindo céu azul de anil  
 Emolduram aquarela  
 Meu Brasil”*

A associação do país a uma aquarela não era novidade. Décadas antes Ary Barroso compôs “Aquarela do Brasil”, regravada por Gal Costa no ano de 1980. Praticamente um segundo hino nacional.

*“Brasil!  
 Meu Brasil brasileiro  
 Meu mulato inzoneiro  
 Vou cantar-te nos meus versos  
 O Brasil, samba que dá  
 Bamboleio, que faz gingar  
 Ó Brasil, do meu amor  
 Terra de Nosso Senhor  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim, pra mim  
 Ó abre a cortina do passado  
 Tira a mãe preta do serrado  
 Bota o rei congo no congado  
 Brasil! Brasil!  
 Deixa cantar de novo o trovador  
 A merencória luz da lua  
 Toda canção do meu amor  
 Quero ver essa dona caminhando  
 Pelos salões arrastando  
 O seu vestido rendado  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim, pra mim  
 Brasil!  
 Terra boa e gostosa  
 Da morena sestrosa  
 De olhar indiferente  
 O Brasil, samba que dá  
 Bamboleio, que faz gingar  
 Ó Brasil, do meu amor  
 Terra de Nosso Senhor  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim, pra mim  
 O esse coqueiro que dá coco*

*Oi, onde amarro a minha rede  
 Nas noites claras de luar  
 Brasil! Brasil!  
 Oi estas fontes murmurantes  
 Oi onde eu mato a minha sede  
 E onde a lua vem brincar  
 O, esse Brasil lindo e trigueiro  
 É o meu Brasil brasileiro  
 Terra de samba e pandeiro  
 Brasil! Brasil!  
 Pra mim, pra mim”*

Em 1985, a dupla Roberto e Erasmo Carlos também contribuiria para a construção desta imagem ao cantar o país “Verde e Amarelo”.

*“Verde e amarelo, verde e amarelo  
 Boto fé, não me iludo  
 Nessa estrada ponho o pé, vou com tudo  
 Terra firme, livre, tudo o que eu quis do meu país  
 Onde eu vou vejo a raça  
 Forte no sorriso da massa  
 A força desse grito que diz: "É meu país"*

*Verde e amarelo  
 Sou daqui, sei da garra  
 De quem encara o peso da barra  
 Vestindo essa camisa feliz do meu país  
 Tudo bom, tudo belo  
 Tudo azul e branco, verde e amarelo  
 Toda a natureza condiz com o meu país*

*Só quem leva no peito esse amor, esse jeito  
 Sabe bem o que é ser brasileiro  
 Sabe o que é  
 Verde e amarelo, verde e amarelo*

*Bom no pé, deita e rola  
 Ele é mesmo bom de samba e de bola  
 Que beleza de mulher que se vê no meu país  
 É Brasil, é brasuca  
 Esse cara bom de papo e de cuca  
 Tiro o meu chapéu, peço bis pro meu país*

Seria pela voz de Gal Costa que, novamente, o País seria saudado, em 1992, em “Canta Brasil”.

*“As selvas te deram nas noites ritmos bárbaros  
 Os negros trouxeram de longe reservas de pranto  
 Os brancos falaram de amores em suas canções  
 E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto . . .*

*Brasil minha voz enternecida*

*Já dourou os teus braços  
Na expressão mais comovida  
Das mais ardentes canções . . .*

*Também, a beleza deste céu  
Onde o azul é mais azul  
Na aquarela do Brasil  
Eu cantei de norte a sul  
Mas agora o teu cantar  
Meu Brasil quero escutar  
Nas preces da sertaneja  
Nas ondas do rio-mar . . .*

*Oh! Este rio turbilhão  
Entre selvas e rojão  
Continente a caminhar!  
No céu! No mar! Na terra!  
Canta Brasil!”*

Por fim, em 1996, Fernanda Abreu apresentaria sua leitura do País em “Brasil é o País do Suíngue”.

*“O brasileiro é do suíngue  
O brasileiro é do baile  
O brasileiro é de festa  
O brasileiro tem carnaval no sangue  
Tem carnaval no sangue*

*Vem comigo dançar  
Em Belém do Pará  
Na festa aparelhagem tupinambá  
Vem comigo vem dançar  
O reggae do Maranhão  
Nos tambores da crioula  
À toa rebolar  
Vem comigo dançar  
O forró bem cearense  
E o reggae do surfista catarinense  
Vem comigo pra São Paulo,  
Vem dançar na Liberdade  
Se acabar na festa funk-japonesa,  
Que beleza  
Vamo pra Bahia se acabar na rua  
No esculacho da delícia  
De vontade de festa  
É Timbalada, Ilê Ayê,  
Candomblé de umbandance  
Vem dançar em Pernambuco  
O mangue-beat recifense  
Vem dançar em Porto Alegre  
O rock-funk do ocidente  
Vem comigo, vem pro Rio de Janeiro  
Cidade do swing sensual demais  
Toda esquina é samba-funk,*

*Mato Grosso, Pernambuco  
 Maranhão e Goiás  
 Rondônia, Paraíba, Paraná  
 Minas Gerais  
 Brasília, Roraima,  
 Piauí, Espírito Santo  
 São Paulo, Ceará, Acre, Tocantins  
 Amazonas, Sergipe, Alagoas, Amapá  
 Santa Catarina, Bahia e Pará  
 Rio Grande do Norte  
 Rio Grande do sul  
 Grande Rio de Janeiro  
 Eu digo  
 Deixa solta essa bundinha  
 Deixa solto esse quadril e grita  
 Brasil, Brasil  
 Brasil é o país do suíngue”*

Tais formas de representação são exemplares de apenas um dos lados da moeda. O outro, a ser apresentado agora, é bem mais desalentador. Se o ufanismo se pintou com as cores da aquarela, pode-se dizer que a partir de agora serão visitadas canções compostas em tons mais acinzentados. A começar por “Comportamento Geral”, de 1973, composta por Gonzaguinha.

*“Você deve notar que não tem mais tutu  
 E dizer que não está preocupado  
 Você deve lutar pela xepa da feira  
 E dizer que está recompensado  
 Você deve estampar sempre um ar de alegria  
 E dizer: tudo tem melhorado  
 Você deve rezar pelo bem do patrão  
 E esquecer que está desempregado*

*Você deve aprender a baixar a cabeça  
 E dizer sempre: "Muito obrigado"  
 São palavras que ainda te deixam dizer  
 Por ser homem bem disciplinado  
 Deve pois só fazer pelo bem da Nação  
 Tudo aquilo que for ordenado  
 Pra ganhar um Fuscão no júzo final  
 E diploma de bem comportado*

*Você merece, você merece  
 Tudo vai bem, tudo legal  
 Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé  
 Se acabar em teu Carnaval*

*Você merece, você merece  
 Tudo vai bem, tudo legal  
 Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé*

*Se acabarem com teu Carnaval?"*

Em 1978, pelas mãos de Aldir Blanc, as costumeiras aquarelas perdem as cores e transformam-se em “Querelas do Brasil”.

*“O Brazil não conhece o Brasil  
O Brasil nunca foi ao Brazil  
Tapi, jabuti, liana, alamandra, alialaúde  
Piau, ururau, aquiataúde  
Piau, carioca, moreca, meganha  
Jobim akarare e jobim açu*

*Pererê, camará, gororô, olererê  
Piriri, ratatá, karatê, olará*

*O Brazil não merece o Brasil  
O Brazil tá matando o Brasil  
Gereba, saci, caandra, desmunhas, aririnha, aranha  
Sertões, guimarães, bachianas, águas  
E marionáima, ariraribóia  
Na aura das mãos do jobim açu*

*Gererê, sarará, cururu, olerê  
Ratatá, bafafá, sururu, olará*

*Do Brasil S.O.S. ao Brasil  
Tinhorão, urutú, sucuri  
O Jobim, sabiá, bem-te-vi  
Cabuçu, Cordovil, Caxambi, olerê  
Madureira, Olaria e Bangu, olará  
Cascadura, Água Santa, Pari, olerê  
Ipanema e Nova Iguaçu, olará  
Do Brasil S.O.S. ao Brasil”*

O brilhante jogo de palavras entre “Brasil” e “Brazil” deixa clara a existência de dois países. Um “*Brasil brasileiro*”, como diria Ary Barroso, e um Brasil estrangeiro, uma representação do País no exterior, que não corresponderia totalmente à realidade vivida pelo País. E qual seria então esta realidade? Renato Russo também questiona quando em 1987 compõe “Que País É Este?”

*“Nas favelas, no Senado  
Sujeira pra todo lado  
Ninguém respeita a Constituição  
Mas todos acreditam no futuro da nação  
Que país é este?”*

*No Amazonas, no Araguaia  
Na Baixada Fluminense, Mato Grosso, nas Gerais  
E no Nordeste tudo em paz  
Na morte eu descanso*

*Mas o sangue anda solto  
 Manchando os papéis  
 Documentos fiéis  
 Ao descanso do patrão  
 Que país é este?*

*Terceiro mundo se for  
 Piada no exterior  
 Mas o Brasil vai ficar rico  
 Vamos faturar um milhão  
 Quando vendermos todas as almas dos nossos índios num leilão  
 Que país é este?"*

Outro que se interessa por este Brasil verdadeiro é Cazuzza, que, na companhia de George Israel e Nilo Romero, compõe "Brasil" em 1988.

*"Não me convidaram  
 Pra essa festa pobre  
 Que os homens armaram pra me convencer  
 A pagar sem ver  
 Toda essa droga  
 Que já vem malhada antes de eu nascer*

*Não me ofereceram  
 Nem um cigarro  
 Fiquei na porta estacionando os carros  
 Não me elegeram  
 Chefe de nada  
 O meu cartão de crédito é uma navalha*

*Não me sortearam  
 A garota do Fantástico  
 Não me subornaram  
 Será que é o meu fim?  
 Ver TV a cores  
 Na taba de um índio  
 Programada pra só dizer "sim, sim"*

*Brasil  
 Mostra a tua cara  
 Quero ver quem paga  
 Pra gente ficar assim  
 Brasil  
 Qual é o teu negócio?  
 O nome do teu sócio?  
 Confia em mim*

*Grande pátria desimportante  
 Em nenhum instante  
 Eu vou te trair  
 Não, não vou te trair"*



Em 1993 Renato Russo retorna com a resposta ao seu questionamento feito. Em “Perfeição”, o compositor descobriu “*que país é este*”. E a resposta não se mostrou muito animadora.

*“Vamos celebrar a estupidez humana  
A estupidez de todas as nações  
O meu país e sua corja de assassinos  
Covardes, estupradores e ladrões  
Vamos celebrar a estupidez do povo  
Nossa polícia e televisão  
Vamos celebrar nosso governo  
E nosso Estado, que não é nação  
Celebrar a juventude sem escola  
As crianças mortas  
Celebrar nossa desunião  
Vamos celebrar Eros e Thanatos  
Persephone e Hades  
Vamos celebrar nossa tristeza  
Vamos celebrar nossa vaidade.*

*Vamos comemorar como idiotas  
A cada fevereiro e feriado  
Todos os mortos nas estradas  
Os mortos por falta de hospitais  
Vamos celebrar nossa justiça  
A ganância e a difamação  
Vamos celebrar os preconceitos  
O voto dos analfabetos  
Comemorar a água podre  
E todos os impostos  
Queimadas, mentiras e seqüestros  
Nosso castelo de cartas marcadas  
O trabalho escravo  
Nosso pequeno universo  
Toda hipocrisia e toda afetação  
Todo roubo e toda a indiferença  
Vamos celebrar epidemias:  
É a festa da torcida campeã.*

*Vamos celebrar a fome  
Não ter a quem ouvir  
Não se ter a quem amar  
Vamos alimentar o que é maldade  
Vamos machucar um coração  
Vamos celebrar nossa bandeira  
Nosso passado de absurdos gloriosos  
Tudo o que é gratuito e feio  
Tudo que é normal  
Vamos cantar juntos o Hino Nacional  
A lágrima é verdadeira  
Vamos celebrar nossa saudade  
E comemorar a nossa solidão.*

*Vamos festejar a inveja  
 A intolerância e a incompreensão  
 Vamos festejar a violência  
 E esquecer a nossa gente  
 Que trabalhou honestamente a vida inteira  
 E agora não tem mais direito a nada  
 Vamos celebrar a aberração  
 De toda a nossa falta de bom senso  
 Nosso descaso por educação  
 Vamos celebrar o horror  
 De tudo isso com festa, velório e caixão  
 Está tudo morto e enterrado agora  
 Já que também podemos celebrar  
 A estupidez de quem cantou esta canção.”*

No ano de 1998, Seu Jorge, Gabriel Moura, Wallace Jefferson e Jovi Joviniano se unem para mostrar como seria viver neste país apresentado acima através de “Moro no Brasil”.

*"Por isso quero deixar claro ao povo brasileiro  
 Que o governo junto ao congresso  
 Vem trabalhando num prazo  
 A ser estipulado para que possamos recuperar  
 As alíquotas do produto interno bruto  
 Sendo assim a partir do mês que vem  
 O salário mínimo sofrerá um aumento de 3,04.7..."*

*Alô povão agora é sério  
 Chora cavaco!  
 Vai!  
 Brasil 2000*

*Há muito tempo  
 Venho pensando  
 No povo brasileiro  
 No sufoco que passamos  
 Cada ano que passa  
 Promessas nos fazem  
 Mas ninguém acha graça  
 Mas eu acredito  
 Que há uma solução  
 Alcançando o objetivo  
 Com o nosso coração  
 Então vai lá cidadão  
 Faça por você  
 Não se sinta um derrotado  
 E lute pra sobreviver*

*Moro no Brasil  
 Não sei se moro  
 Muito bem ou muito mal  
 Só sei que agora  
 Faço parte do País*

*A inteligência  
É fundamental*

*Agora eu tenho aqui  
A causa do nosso problema  
Miséria e fome derrotam  
Derrotam nossa nação  
Pra completar  
Tem, tem  
Violência ao cidadão  
Precisamos sim  
Fazer por nossos irmãos  
Com a ajuda de Deus  
Deus?  
E por que não?  
Então vai lá  
Vai lá cidadão  
Faça por você  
Não se sinta um derrotado  
E lute pra sobreviver*

*O povo brasileiro  
Continua rindo  
Resistindo à violência  
Que alguém planejou  
Vivendo na favela  
Morrendo na viela  
Coitado do banguela  
Sua hora já chegou”*

Diante de tantos problemas, o grupo *Titãs* recupera, em 2000, uma irreverente solução apregoada anos antes por Raul Seixas e Cláudio Roberto. Parece até anúncio de classificados: “Aluga-se”.

*“A solução pro nosso povo eu vou dar  
Negócio bom assim ninguém nunca viu  
Tá tudo pronto aqui é só vir pegar  
A solução é alugar o Brasil*

*Os estrangeiros, eu sei que eles vão gostar  
Tem o Atlântico, tem vista pro mar  
A Amazônia é o jardim do quintal  
E o dólar deles paga o nosso mingau*

*Nós não vamo pagar nada  
Nós não vamo pagar nada  
É tudo free, tá na hora  
Agora é free, vamo embora  
Dar lugar pros gringo entrar  
Que esse imóvel tá pra alugar”*

De “país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza” a uma “grande pátria desimportante”, formada por uma “corja de assassinos covardes, estupradores e

*ladrões*” que festeja um “*passado de absurdos gloriosos*”. Sem dúvida aqui há uma grande diferença de perspectivas. As canções sugerem que, talvez, existam mesmo dois países, um “*Brasil*” e um “*Brazil*”.

Como mencionado no início deste capítulo, facilmente poder-se-ia elaborar uma imagem do Brasil através de seu cancioneiro popular. Aliás, pelo breve exposto, se conseguiu elaborar três imagens: uma otimista, uma pessimista, e uma terceira, resultado do cruzamento das duas primeiras. E é justamente esta que aqui interessa.

Para saber o que está por trás desta dicotomia que funda a terceira imagem, é necessário deixar a superfície e ir ao encontro do profundo, ao que está nas entrelinhas. Decifrar as canções é a chave. Mas quais canções? As citadas acima?

A resposta é “não”. A ideia é procurar o Brasil em canções não tão explícitas como as já referidas, mas em canções que, cantando o cotidiano, (de)cantam o País. Foi justamente este eixo que conduziu a elaboração do trabalho e, conseqüentemente, a seleção da amostra a ser trabalhada, que conta com 165 canções interpretadas entre os anos de 1956 e 2006, sempre posicionadas entre as 100 mais tocadas no ano de seus lançamentos.

Visando uma melhor operacionalização, tais canções foram submetidas a uma análise preliminar e divididas em três categorias de acordo com suas temáticas centrais, a saber: urbana, gênero e sexualidade e étnico-racial.

Tais tópicos possuem uma estrutura definida, comum a todos. Parte-se de uma breve contextualização, seguindo-se com a apresentação das canções, sua interpretação e o cruzamento de tais interpretações com dados históricos, sociológicos e antropológicos, culminando com uma breve conclusão. Para tanto, além do texto corrido, são feitas inúmeras citações, cujo objetivo pode ser melhor explicado justamente por uma citação. Segundo Michel de Montaigne,

*“Não me inspiro nas citações; valho-me delas para corroborar o que digo e que não sei tão bem expressar, ou por insuficiência da língua ou por fraqueza do intelecto. Não me preocupo com a quantidade e sim com a qualidade das citações. Se houvesse desejado que fossem avaliadas pela quantidade teria podido reunir o dobro”* (MONTAIGNE, 1592 apud GIANNETTI: 2008, p.15).

Após as delimitações teóricas e metodológicas já realizadas e ao preâmbulo aqui descrito, parte-se agora para a análise das canções propriamente ditas. Como bem afirma Nestor Garcia Canclini, “*Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extra-textuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido*” (CANCLINI: 2003, p.151). Será a partir desta perspectiva que se procurará realizar a análise das canções.

É levado em conta o fato de que a interpretação de uma obra é pautada por poderes desiguais de artistas e de público, o que possibilita a cada um capacidades diferentes de configurar interpretações que serão julgadas legítimas. Assim sendo, a interpretação aqui realizada, a despeito de estar centrada em uma visão subjetiva, buscará compreender as composições tendo como complemento (e parceira) uma contextualização do processo criativo, observando sua ligação com a vida sócio-cultural e as condições materiais de sua produção, localizadas no universo de uma dada sociedade, num dado momento.

## 5. TEMÁTICA URBANA

*“A cidade é um chão de palavras pisadas  
A palavra criança a palavra segredo.  
A cidade é um céu de palavras paradas  
A palavra distância e a palavra medo.”*  
(José Carlos Ary dos Santos – “A Cidade”)

Observar o Brasil ao longo do espaço de tempo proposto para esta pesquisa é considerar os processos, tanto de desenvolvimento quanto de expansão, pelo qual passaram suas cidades. Paul Bairoch (1992) estabeleceu critérios para determinar quando um conjunto de moradias humanas passaria a ser considerado uma cidade. O primeiro dos critérios versa sobre a existência de um artesanato em tempo integral, representação da especialização de tarefas. Fortificação em oposição à abertura da aldeia, presença de estrutura urbana de habitação, densidade populacional e sua durabilidade seriam outros critérios.

Weber (1998) também procurou estabelecer critérios para a determinação do que viria a ser uma cidade. Esta deveria possuir um centro regulador, um mercado e uma comunidade urbana, comporta por cidadãos livres.

Tratando-se especificamente do caso Em termos de urbanização brasileira, deve-se levar em conta as características distintivas existentes no momento de criação de seus núcleos urbanos. A clássica tipologia “semeador/ladrilhador” criada por Sérgio Buarque de Holanda (2003) pode ser aqui relevante. Holanda caracteriza o colonizador hispânico como um ladrilhador, minucioso em seu trabalho, atento para que seja alcançada a uniformidade na colocação das peças. Por sua vez, o colonizador português é caracterizado como um semeador que apenas distribui suas sementes, sem receio do local e maneira como irão brotar. Como afirma o próprio Sérgio Buarque, o português *“(...) cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance das mãos”* (HOLANDA: 2003, p.95).

Entretanto, mesmo após os primeiros grandes núcleos urbanos se estabelecerem, as cidades brasileiras não conquistaram a predominância na ordenação espacial. O espaço central, tanto no âmbito político como no econômico, era e continuou a ser o rural. As

transformações sociais e econômicas que tiveram início no final do século XIX mudaram este quadro, transferindo estes centros dos latifúndios para as cidades.

Vale ressaltar que mesmo após essa mudança de eixo, o rural permaneceu no espaço urbano brasileiro por meio da manutenção de concepções inerentes à sua realidade, como patrimonialismo e patriarcalismo, além de dominação e subordinação tradicionais, como bem demonstrou Gilberto Freyre (2004) ao descrever o processo em que as relações de poder estabelecidas entre a “casa-grande” e a “senzala” foram cambiadas para as cidades, metamorfoseando-se como relações entre “sobrados” e “mocambos”.

Não é só o poder que é transferido do universo rural para o urbano. Enormes contingentes populacionais também se deslocaram do campo para a cidade, motivados, sobretudo por oportunidades e investimentos que estas articulavam. Como afirma Nicolau Sevcenko, *"Era necessário transformar o modo de vida das sociedades tradicionais, de modo a instilar-lhes os hábitos e práticas de produção e consumo conformes ao novo padrão da economia de base científico-tecnológica"* (SEVCENKO: 1998, p.12).

Tal mudança resulta em um processo de intenso crescimento populacional urbano. Tal movimento seguiu até o final do século XX, como demonstra Milton Santos (1993), quando a taxa de urbanização saltou de 26,35% para cerca de 68,86% em 1980. Nessa conjuntura a questão habitacional tornou-se um problema, sendo ela uma das responsáveis pelo surgimento de lugares onde grupos de indivíduos passaram a viver, sobretudo após serem submetidos a injunções, perseguições, pressões ou circunstâncias econômicas e sociais sendo as favelas o maior de seus exemplos no Brasil. Sua importância justifica-se na afirmação de Alba Zaluar e Marcos Alvito: *"Falar de favela é falar da história do Brasil desde a virada do século passado"* (ZALUAR & ALVITO: 1999, p.7). Tal afirmação pode ser melhor compreendida a partir da leitura dos parágrafos seguintes.

Favela é aqui descrita como sendo o assentamento de famílias predominantemente de baixa renda, composta por moradias precárias, em geral sem acesso à serviços e equipamentos urbanos, fruto de uma ocupação ilegal do solo. Seu surgimento está ligado tanto ao aumento populacional nos centros como à política urbana adotada em diversos municípios para conter tal incremento.

Diretamente vinculado ao surgimento das favelas está o processo de abolição da escravatura. A liberdade fora concedida sem que, no entanto, aos agora ex-escravos fossem asseguradas condições para o seu desfrute pleno. Acesso a terras, emprego, moradia ou educação estava fora de cogitação. A solução encontrada por muitos foi tentar a sobrevivência nas cidades, deixando para trás o tempo do trabalho forçado nas fazendas.

Como no campo, na cidade a posse da terra também lhes fora negada. A alternativa habitacional encontrada foi a construção de um espaço próprio, ocupando áreas disponíveis, sobretudo nos morros, iniciando um processo de favelização.

A maior parcela dos primeiros moradores das favelas era composta por ex-escravos urbanos e de negros alforriados ainda antes da Abolição. Tal concentração de negros propiciou que as favelas se convertessem locais ideais para a preservação, reprodução e desenvolvimento de formas de tradição de origem africana. O samba, que é uma dessas formas, resulta dessa nova dinâmica urbana que surge no País. De acordo com José Fenerick, *"O samba moderno não poderia ser feito apenas pelo (ou no) morro, ou apenas pela (ou na) cidade, ele precisava dos dois universos culturais agindo mutuamente para a sua criação e difusão"* (FENERICK: 2002, p.8) Não demorou muito para o samba subir o morro, como afirma Adalberto Paranhos:

*"Berço do novo samba urbano, o Estácio não terá, todavia, exclusividade no seu desenvolvimento. Quase simultaneamente, o 'samba carioca', nascido na 'cidade', irá galgar as encostas dos morros e se alastrar pela periferia afora, a ponto de, com o tempo, ser identificado como 'samba de morro'"* (PARANHOS: 2003, p. 3).

Assim como tudo o que se relacionava à favela, o samba também sofreu preconceito e perseguição, tendo sido tratado em inúmeras oportunidades como caso de polícia. Como afirma Nei Lopes, *"O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas, e o samba, só no quintal, para os empregados"* (LOPES: 2003, p.35).

O advento do Estado Novo alterou um pouco o cenário até então existente. Vargas construiu conjuntos de edificações destinados à população de baixa renda, para onde



foram encaminhados moradores de algumas favelas. Caracterizando-se por práticas sistemáticas de remoção, tais ações jamais atingiram seus proclamados objetivos.

Apesar de persistir com a ideia de eliminação das favelas, o Estado Novo exerceu papel importante na valorização do morro ao elevar o samba à categoria de legítima expressão cultural brasileira. Conforme afirma Hermano Vianna,

*"Não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram deste processo, pelo menos como 'ativos' espectadores e incentivadores das performances musicais"* (VIANNA: 2002, p.35).

Todo este movimento não só foi registrado pelo cancionário popular nacional, como também denunciado, vivido e sofrido pelos compositores que, em suas letras, explicitaram sentimentos em relação às mais diversas realidades urbanas.

Em 1956 aparece nas paradas de sucesso a canção “Saudosa Maloca” (001), composta por Adoniran Barbosa. Trata-se de uma composição de 1955, mas que ainda em 1956 aparece entre as mais tocadas nas rádios. Tal canção apresenta de maneira clara a temática das remoções tratadas acima.

*“Se o senhor não ‘tá’ lembrado  
Dá licença de ‘contá’  
Que aqui onde agora está  
Este edifício ‘arto’  
Era uma casa ‘véia’  
Um palacete assobradado  
Foi aquí, seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca  
‘Construímo’ nossa maloca  
Mas, um dia, ‘nóis’ nem pode se ‘alembrá’  
Veio os ‘home’ co’as ‘ferramenta’  
O dono ‘mandô derrubá’  
‘Peguemo’ todas nossas coisa’  
E ‘fomo’ pro meio da rua  
‘Apreciá’ a demolição  
Que tristeza que ‘nóis sentia’  
Cada ‘táuba’ que caía  
Doía no coração.”*

Alguns pequenos trechos deixam claro se tratar de uma ocupação ilegal de terreno, pois ele tinha um dono, mandatário da demolição. A construção parece ser precária, pois se fala em tábuas como material da construção. O fato de no lugar da “maloca” ter sido construído um edifício “arto” e o fator lembrança, expresso nas primeiras frases,

denotam que a demolição narrada aconteceu algum tempo antes. Se levarmos em conta os prazos de construção de edifícios na década de 50 do século passado, podemos até pensar em anos, o que nos leva de volta ao período das remoções de moradores de áreas favelizadas.

Entre as causas dessa política de eliminação das favelas temos a pretensa relação entre favela e criminalidade e a velada especulação imobiliária, diretamente interessada em algumas das áreas ocupadas.

A primeira das causas encontrou reação por parte da favela. Seus moradores vislumbraram no samba a possibilidade de reagir frente à sua já mencionada imagem negativa, tentando transformá-la através da exaltação das qualidades do morro. Tal investida mostrou-se em certa medida bem-sucedida.

No mesmo ano (1956), são lançadas três músicas que, de maneiras distintas, representam essa busca pela valorização da favela: “Conceição”, “A Voz do Morro” e “Exaltação à Mangueira”.

O samba-canção “Conceição” (002), de autoria de Jair Amorim e Dunga, conta a seguinte história:

*“Conceição  
Eu me lembro muito bem  
Vivia no morro a sonhar  
Com coisas que o morro não tem  
Foi então  
Que lá em cima apareceu  
Alguém que lhe disse a sorrir  
Que, descendo à cidade, ela iria subir”*

As coisas com as quais Conceição vivia a sonhar e que o morro não tem poderiam ser tão simplesmente o acesso a serviços básicos, como saneamento, uma vez que os espaços das favelas são caracterizados pela carência, ineficiência ou mesmo pela inexistência de serviços de públicos.

Uma vez que descesse à cidade Conceição poderia finalmente realizar seus sonhos. Nesse pequeno trecho temos a nítida separação entre a favela e a cidade. Não é possível observá-las como complementos, mas como opostos. A favela como local da escassez e a cidade como local da abundância. De acordo com Regina Silva e Cirlene Souza:

*“A favela vista como o lugar da violência, dos marginais, da pobreza. Quem mora na favela são os pobres, traficantes, ladrões, pessoas do morro, os de fora. A cidade é o asfalto, os lá de baixo, que têm melhores condições de vida. (...) Essa imagem é construída de uma maneira bipolar: os de cá e os de lá, os de baixo e os de cima.”*  
(SILVA e SOUZA: 2002, p.160)

O final da letra revela que a escolha de Conceição se mostrou errada e que ela desejava retornar ao morro e retomar sua vida, o que talvez fosse impossível.

*“Se subiu  
Ninguém sabe, ninguém viu  
Pois hoje o seu nome mudou  
E estranhos caminhos pisou  
Só eu sei  
Que tentando a subida, desceu  
E agora daria um milhão  
Para ser outra vez  
Conceição”.*

Os compositores fazem um interessante jogo entre o ato físico de descer o morro e o de rebaixar sua conduta. “Tentando a subida”, Conceição não apenas desceu ladeiras, mas se depreciou. Mudou seu nome, trilhou caminhos estranhos, mas no final seu anseio era apenas ser novamente Conceição, a mesma que habitava a favela. Sem explicitar bem o que acontece à personagem, o certo é que a cidade lhe causa um mal ao qual, vivendo no morro, Conceição parecia imune.

Em “A Voz do Morro” (003), o compositor Zé Keti concede ao samba o papel de protagonista, buscando através dele exaltar as qualidades do morro.

*“Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei do terreiro”*

Importante a passagem onde o narrador, que se caracteriza como sendo o próprio samba, ressalta sua busca por valorização e reconhecimento. O samba como voz do morro, como instrumento de interlocução entre o morro e o restante da cidade, uma maneira eficaz de tornar público o cotidiano das pessoas que no morro vivem, apresentando à todos seus anseios e devaneios.

*“Eu sou o samba  
Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
Sou eu quem levo a alegria*

*Para milhões de corações brasileiros  
Salve o samba, queremos samba  
Quem está pedindo é a voz do povo de um país  
Salve o samba, queremos samba  
Essa melodia de um Brasil feliz”.*

O samba surge como um gênero musical carioca, mas que se espalha por todo o país, levando alegria a “milhões de corações brasileiros”. Assim como o morro passa a ter uma única voz, o povo brasileiro também. E essa voz vem justamente para aclamar o samba, reconhecendo sua importância para o país. Em contrapartida a valorização do samba acarretaria a valorização do morro. A intrínseca ligação entre ambos fica evidenciada desde as duas primeiras frases.

No mesmo ano (1956), outro samba cantaria as belezas do morro, nesse caso um morro específico, o da Mangueira, tradicional e importante reduto do samba carioca desde sua origem. Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa compuseram “Exaltação à Mangueira” (004).

*“Mangueira teu cenário é uma beleza  
que a natureza criou  
O morro com seus barracões de zinco  
quando amanhece que esplendor”*

O morro em si mesmo é uma “construção” natural, não passando de uma das várias formas de relevo existentes. Entretanto, a letra fala da beleza natural relacionando-a à construção humana, no caso os barracões de zinco que povoam toda a encosta. Estes, assim como a natureza do morro, também teriam sua beleza.

A relação do morro com o samba é explicitada nos versos finais da canção.

*“Mangueira teu passado de glória  
está gravado na história  
é verde e rosa a cor da tua bandeira  
pra mostrar a esta gente  
que o samba é lá em Mangueira”*

Fica claro que a relação favela/samba estava evidente para todos. Ao se falar de samba, falava-se do morro. Ao se valorizar o samba, valorizava-se, mesmo que indiretamente, a favela. O morro começa a adquirir outra imagem. A de lugar lúdico e feliz. A relação direta samba/carnaval reforça ainda mais essa imagem, uma vez que teríamos a consequente relação carnaval/morro.

Tal relação aparece na canção “Favela” (005), composta por Joraci Camargo e Hekel Tavares no ano de 1933, mas somente interpretada em 1956 pelo Conjunto Farroupilha.

*“No carnaval  
Me lembro tanto da favela onde ela morava  
Tudo que eu tinha era uma esteira e uma panela  
E ela gostava*

*Por isso eu ando pelas ruas da cidade  
Vendo que a felicidade foi aquilo que passou  
E a favela que era minha e que era dela  
Só deixou muita saudade  
Porque o resto ela levou”*

Nesta época, o então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, cria o chamado plano de metas, que permitiu um surto industrializante que acaba por gerar um novo e vultoso movimento de migração interna. No ano de 1957 a canção “Saudade da Bahia” (006) de autoria de Dorival Caymmi, trazia o interessante testemunho de um migrante.

*“Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia  
Ai, se eu escutasse o que mamãe dizia:  
‘Bem, não vá deixar a sua mãe aflita  
a gente faz o que o coração dita  
mas esse mundo é feito de maldade e ilusão’  
Ai, se eu escutasse hoje não sofria”*

O início da canção deixa claro que o narrador sente saudades de sua terra natal. A reprodução da frase de sua mãe traz um dado importante para análise. A mãe o alerta quanto às desventuras que poderia vir a enfrentar ao empreender tal viagem. Na frase seguinte, o narrador demonstra que sofre, possivelmente por ter descoberto na prática as consequências do alerta de sua mãe, o qual parece ter inicialmente ignorado.

*“Vejam que situação  
E vejam como sofre um pobre coração  
Pobre de quem acredita  
Na glória e no dinheiro  
Para ser feliz.”*

A promessa de uma melhoria nas condições de vida e a conseqüente conquista de uma felicidade plena ancorada nos ganhos materiais pode fazer parte da ilusão a que se refere a primeira estrofe, construída sobre o ideal imaginário que se formou em relação à região Sudeste: possibilidade de uma melhor qualidade de vida, grande empregabilidade, de salários mais altos, entre outros. Da mesma forma pode-se inferir que o narrador alcançou algum sucesso e enriquecimento, pois do contrário não teria

como afirmar que apenas este é insuficiente para a conquista da felicidade. De fato, naquela época a maior parte do contingente migratório foi absorvido em grandes empresas que dispensavam a qualificação da mão-de-obra.

Em 1958 o samba “Viva o Meu Samba” (007), composto por Billy Blanco, retoma a ideia de separação entre a favela e a cidade, nomeados como “morro” e “asfalto” respectivamente. Além disso, a canção reafirma a favela e o samba como entes indissociáveis.

*“Venho do reino do samba  
Brilhar no asfalto  
E na forma de samba  
No jeito de samba  
Vem o morro também  
Faço da minha tristeza  
Um carnaval de beleza  
Que noutras terras não tem  
Toda riqueza do mundo  
Não vale um terreiro  
Onde eu faço o meu samba”.*

Observa-se também, novamente, a valorização do morro enquanto lugar que, apesar das dificuldades, é motivo de orgulho por parte de seus moradores.

No ano seguinte (1959) em “A Felicidade” (008), canção de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a temática do carnaval como fuga da realidade reaparece, desta vez de uma maneira mais aberta.

*“A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento do sonho  
Pra fazer a fantasia de rei, ou de pirata, ou jardineira  
E tudo se acabar na quarta-feira  
Tristeza não tem fim  
Felicidade, sim...”*

Assim como o carnaval, a felicidade do pobre teria data para acabar. Seria um estado efêmero, uma lacuna eventualmente aberta no cotidiano que seria a tristeza. Tanto o carnaval de Blanco quanto o de Tom e Vinícius nos dão a perspectiva de quem é exterior à realidade do morro. São compositores que cantam o morro e sua pobreza sem que deles tenham feito parte.

Em 1960 a ideia de que o carnaval conseguiria se impor sobre todas as agruras cotidianas vividas pelos moradores das favelas desaparece na canção “Zelão” (009), composta por Sérgio Ricardo.

*“Todo o morro entendeu quando Zelão chorou  
Ninguém riu, ninguém brincou e era carnaval”*

O motivo da ausência de brincadeiras em pleno carnaval foi a tragédia que se abateu sobre a vida de Zelão.

*“Choveu... Choveu  
A chuva jogou seu barraco no chão  
Nem foi possível salvar violão  
Que acompanhou morro abaixo a canção  
Das coisas todas que a chuva levou  
Pedacos tristes do seu coração”*

A compreensão e respeito dos demais para com o drama de Zelão servem como exemplo da solidariedade existente entre os moradores do morro. A ausência do aparato do estado faz com que as pessoas, necessariamente, tomem as rédeas de suas vidas. Nesse processo a união de todos em prol de um objetivo comum é o elo responsável por sua realização. O desabamento do barraco de Zelão é apenas um caso, entre os inúmeros que acontecem diariamente e que acometem centenas de moradores de vilas e aglomerados em todo o país. A solidariedade de certa forma estabelece um contrato de reciprocidade em que um ajuda o outro hoje esperando que este faça o mesmo por ele amanhã. Como diz outro trecho da canção.

*“Mas assim mesmo Zelão dizia sempre à sorrir  
Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar”*

A respeito desses laços de solidariedade comentam Regina Silva e Cirlene Souza:

*“A convivência entre os moradores dentro da favela busca superar o seu perfil informal. As relações, como a de vizinhança, criam as identifições, provocando encontros, laços afetivos que estabelecem as reações afetivas em torno da luta pela valorização do espaço da favela.” (SILVA e SOUZA: 2002, p.154)*

Grande exemplo desta dinâmica são os chamados mutirões. A ênfase em práticas de construção colaborativa e ajuda mútua e o apoio à participação comunitária e parcerias mostrou, em inúmeras ocasiões, a incapacidade do Estado em atender às demandas atuais e futuras de seus cidadãos.

Em 1963, outra composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes traria novamente o morro ao centro da narrativa. Em “O Morro Não Tem Vez” (010), os compositores deixam claro o reconhecimento ao que as pessoas oriundas do morro produziram e declaram que os moradores do morro ainda têm muito a oferecer. Basta que se lhes dê uma chance.

*“O morro não tem vez  
E o que ele fez já foi demais  
Mas olhem bem vocês  
Quando derem vez ao morro  
Toda a cidade vai cantar  
Morro pede passagem  
Morro quer se mostrar  
Abram alas pro morro”*

Nessa altura Tom e Vinícius já eram compositores célebres. A Bossa Nova capitaneada por eles e João Gilberto já havia despontado. O fato de uma composição de ambos ressaltar a favela como *lócus* de atividade criativa contribuiu consideravelmente para um posterior resgate dos grandes compositores oriundos do morro.

Além disso, a composição só confirmou o interesse da classe média pela favela, tornando-se inclusive tema corrente para outras composições da Bossa Nova e para projetos do chamado Cinema Novo.<sup>7</sup>

Apesar do “redescobrimento” da importância da favela, as condições de vida nela não mudaram. As dificuldades permaneciam. Os morros seguiram sendo o lugar para indivíduos de baixo poder aquisitivo, baixa instrução e de poucas perspectivas profissionais. Voltando um pouco até 1960, na já mencionada “Zelão”, Sérgio Ricardo afirma:

*“No fogo de um barracão  
Só se cozinha ilusão  
Restos que a feira deixou  
A ainda é pouco só.”*

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar que neste mesmo ano de 1963 são lançados três importantes obras do Cinema Novo: “Os Fuzis”, de Ruy Guerra; “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha; e “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos. Todos objetivam apresentar ao grande público um Brasil desconhecido, com muitos conflitos políticos e sociais.



A fome não é só física, mas também de realizações, de mudanças. Vive-se de restos de comidas e de sonhos. Com temática semelhante aparece em 1964 a canção “O Menino das Laranjas” (011), composta por Théó de Barros. A música narra a história de um menino, como milhares de outros meninos, filho de mãe solteira, que desde cedo ajuda no sustento do lar.

*“Menino que vai pra feira  
Vender sua laranja até se acabar  
Filho de mãe solteira  
Cuja ignorância tem que sustentar”.*

Sua mãe, pelo que indica a letra, possui pouco estudo e por isso se dedica a atividades de menor geração de renda como a lavagem de roupa. Resta ao menino, além de levantar cedo e tentar vender suas laranjas para complementar a renda familiar, vislumbrar em um futuro talvez utópico, uma melhoria em suas condições de vida.

*“Lá no morro a gente acorda cedo e só trabalhar  
Comida é pouca e muita roupa que a cidade manda pra lavar  
De madrugada ele menino acorda cedo tentando encontrar  
Um pouco pra poder viver até crescer e a vida melhorar”.*

“O Menino das Laranjas” apresenta um morro em tons de cinza, diferente do colorido de outras composições. Não exalta. Não enaltece. Apenas relata a dificuldade do cotidiano das pessoas que habitam os morros. Talvez o complemento de uma mudança iniciada em “Zelão” e que seria resgatada anos mais tarde na maneira como o morro é apresentado em canções.

Em 1965 dois sambas formam um conjunto interessante se observados dessa forma. São eles “Acender as Velas” (012) e “Opinião” (013), ambos compostos por Zé Ketí.

Na primeira canção o compositor narra um velório no morro. Fica clara a falta de estrutura existente ali. A inacessibilidade de automóveis, a falta de telefonia, tudo contribuiu para a morte de mais um morador. Descrente, o narrador passa a não conseguir mais enxergar belezas no morro.

*“É mais um coração que deixa de bater  
Um anjo vai pro céu  
Deus me perdoe, mas vou dizer. Deus me perdoe, mas vou dizer...  
O doutor chegou tarde demais  
Porque no morro não tem automóvel pra subir  
Não tem telefone pra chamar  
E não tem beleza pra se ver...”*

*E a gente morre sem querer morrer”*

Como no caso de “Zelão”, o drama de mais um morador do morro silencia o samba. Já em 1965 assistir ao morro velar seus mortos passa a ser uma constante.

*“Acender as velas já é profissão  
Quando não tem samba, tem desilusão”*

Entretanto, em “Opinião”, Zé Ketí reencontra sua paixão pelo morro. Todas as adversidades passam a ser passíveis de solução.

*“Se não tem água, eu furo um poço  
Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa  
E deixo andar, deixo andar*

*Fale de mim quem quiser falar  
Aqui eu não pago aluguel  
Se eu morrer amanhã, seu doutor  
Estou pertinho do céu”*

Tal canção é oriunda de um período de reformulação urbana pela qual passava o Rio de Janeiro. Eleito governador do Estado, entre 1960 e 1965, Carlos Lacerda implantou o programa de remoção de favelas. Semelhante ao que fez Vargas anos antes, o governador iniciou a transferência de moradores para áreas distantes do centro. Desaparecida desde “Saudosa Maloca”, a temática das remoções ressurgiu na composição de Zé Ketí o qual afirma:

*“Podem me prender, podem me bater  
Podem até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião  
Daqui do morro eu não saio não,  
Daqui do morro eu não saio não...”*

Nas palavras de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello:

*“Simbolizando uma resistência ao processo de remoção de favelas, que então executava o governo do Estado da Guanabara, ‘Opinião’ é uma canção de protesto explícito, que cantada numa época de forte repressão, funcionou como desafio à ditadura vigente.”*  
(SEVERIANO e MELLO: 1998, p.86)

A resistência do favelado às tentativas de desalojamento por parte do governo está diretamente ligada à incapacidade deste em oferecer soluções concretas para os problemas urbanos.

No mesmo ano de 1965 a composição “Pau-de-arara” (014), de autoria de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, resgata a questão da migração interna, principalmente do fluxo de nordestinos rumo à região Sudeste. *“Composição inspirada num pobre nordestino que sobrevivia dançando xaxado na praia de Copacabana. A canção desfia as desventuras do personagem que no final promete um sensato retorno às origens”* (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.88).

*“Eu um dia cansado que tava da fome que eu tinha  
Eu não tinha nada, que fome que eu tinha,  
Que seca danada no meu Ceará*

*Eu peguei e juntei um restinho de coisas que eu tinha:  
Duas calças velhas e uma violinha  
E num pau de arara toquei para cá.  
E de noite eu ficava na praia de Copacabana zanzando  
Na praia de Copacabana dançando o xaxado pras moças olhá”*

Se em 1957 Caymmi narrava a tristeza do imigrante baiano, a composição de 1965 apresenta o sofrimento de um imigrante cearense na cidade do Rio de Janeiro.

O início da canção traz o narrador apresentando o problema da fome, relacionada diretamente à seca. Entretanto o problema do Nordeste não era somente um problema climático, mas também um problema econômico. A região era subdesenvolvida porque o capital se concentrava no Centro-Sul, os investimentos industriais também, estabelecendo-se uma relação centro-periferia em que a região atrasada produzia matérias-primas e importava bens industriais, além de exportar a mão-de-obra barata que reduzia o custo dos salários nas regiões produtoras. A seca era então apenas mais um ingrediente desse quadro de escassez de recursos e o problema agrícola não era só a falta de água, mas, resultante da extrema concentração da terra e da impossibilidade de criar na região uma agricultura familiar baseada em técnicas modernas de produção, inclusive irrigação.

Diante deste quadro milhares de pessoas optaram por deixar suas regiões em busca de melhores condições de vida, oportunidades e sucesso. O narrador em questão deixa o Ceará rumo ao Rio de Janeiro, com apenas duas peças de roupa e uma viola. Tratava-se realmente de recomeçar do zero sua existência.

*“Virgem Santa que a fome era tanta  
Que nem voz eu tinha  
Meu Deus quanta moça*

*Que fome que eu tinha  
Mais fome que tinha no meu Ceará*

*Quando eu via toda aquela gente no come que come  
Eu juro que eu tinha saudade da fome  
Da fome que eu tinha no meu Ceará”*

Entretanto as estrofes seguintes apresentam uma realidade desalentadora. A fome do narrador persistia. De certa maneira, agravara-se ao ponto de o imigrante sentir saudades da fome do Ceará. Essa afirmação, porém, traz consigo um significado mais amplo, desvendado na estrofe seguinte.

*“Vou si´mbora pró meu Ceará  
Porque lá tenho um nome  
Aqui não sou nada  
Sou só Zé com fome  
Sou só Pau-de-arara  
Nem sei mais cantá*

Nota-se que “a fome” não era exclusivamente física. Podemos dizer que a alma do narrador também estava faminta. O narrador que deixou o Ceará em busca de uma melhor condição de vida vê seus problemas se duplicarem na nova cidade. Além disso, sua falta de familiaridade com a realidade em que se encontra faz com que ele sinta de uma maneira violenta a segregação existente. Se os pobres da cidade já sofrem com o preconceito e toda a sorte de problemas, para o imigrante tudo se torna ainda mais complexo.

A chegada de um novo elemento em um cenário distinto do seu originário acaba por promover a construção da consciência coletiva de um “nós“, em contraposição a “eles“, ao “outro“, o que viabiliza a categorização de indivíduos e grupos sociais em escala: dela emergem, utilizando os conceitos de Norbert Elias, o grupo dos estabelecidos e o dos outsiders. Como afirmam Regina Silva e Cirlene Souza:

*“Os deslocamentos para os grandes centros urbanos acabam confrontando dois paradigmas de vida, um interiorano e outro urbano. No momento da chegada na cidade, da fixação no lugar, as pessoas trazem de seus ambientes referências próprias: a memória, os signos e símbolos.” (SILVA e SOUZA: 2002, p.156)*

No mesmo ano de 1965, outra música trazia a temática da imigração de nordestinos, o problema da seca, da fome e etc. Marcada por uma alegoria até então impensada, “Carará” (015), composta por João do Vale, compara o nordestino à ave de rapina.

“Carcará  
 Vai fazer sua caçada  
 Carcará come inté cobra queimada  
 Quando chega o tempo da invernada  
 O sertão não tem mais roça queimada  
 Carcará mesmo assim num passa fome  
 Os burrego que nasce na baixada  
 Carcará  
 Pega, mata e come  
 Carcará  
 Num vai morrer de fome  
 Carcará  
 Mais coragem do que homem  
 Carcará  
 Pega, mata e come”

Um dado interessante de “Carcará” é que quando apresentada ao vivo continha, além das estrofes originais, um trecho discursivo a ser declamado pelo intérprete. Esse trecho trazia dados estatísticos de caráter social, exaltados de forma agressiva por Bethânia, produzindo um peculiar efeito ameaçador. De acordo com o trecho: “1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou; 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% de Alagoas.”

Para complementar o quadro, no ano seguinte (1966), “Disparada” (016), composta por Geraldo Vandré e Theo de Barros, traria logo em sua primeira estrofe a síntese da situação do sertanejo àquela época.

“Prepare o seu coração prás coisas que eu vou contar  
 Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão  
 Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar  
 Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar  
 E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo  
 Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar”

Em 1967, Caetano Veloso compõe “Alegria, Alegria” (017), na qual apresenta a temática da diversidade de uma grande metrópole.

“Caminhando contra o vento  
 Sem lenço, sem documento  
 No Sol de quase dezembro  
 Eu vou  
  
 O Sol se reparte em crimes,  
 Espaçonaves, guerrilhas  
 Em Cardinales bonitas  
 Eu vou

*Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot  
O Sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia?  
Eu vou*

*Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos  
Eu vou  
Por que não, por que não”*

A canção narra a caminhada de um indivíduo pelas ruas de uma grande cidade, demonstrando suas reações diante de tamanha multiplicidade.

Em 1968 Tom Zé recupera a temática apresentada por Caetano Veloso no ano anterior ao compor “São, São Paulo” (018). A canção deixa claro que a população da cidade em questão era formada por pessoas das mais distintas origens, que em conjunto formavam uma multidão que se esmerava para sobreviver entre o “amor” e o “ódio.”

*“São, São Paulo meu amor  
São, São Paulo quanta dor  
São oito milhões de habitantes  
De todo canto em ação  
Que se agridem cortesmente  
Morrendo a todo vapor  
E amando com todo ódio  
Se odeiam com todo amor”*

O termo “são” é extremamente significativo. Uma das possíveis leituras do trecho indica o uso de um plural. O título da canção poderia ser “É, São Paulo”, mas seria uma visão determinista. O plural representaria melhor a multiplicidade que envolve uma grande metrópole. Não se trata de uma São Paulo, mas de várias.

*“São oito milhões de habitantes  
Aglomerada solidão  
Por mil chaminés e carros  
Caseados à prestação”*

Outra temática abordada é a questão da individualidade, hoje tão presente nos grandes centros. Milhões que se aglomeram, mas seguem a sós, agredindo-se cortesmente. Uma

visão interessante, sobretudo por ter sido criada por um migrante: Tom Zé é baiano e estava havia menos de uma década na cidade.

Também em 1968 o samba “Alvorada no Morro” (019), composto por Carlos Cachça, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho, traz de volta aos holofotes a favela, apresentando sua beleza, como acontecia em “Exaltação à Mangueira”. Na canção nota-se uma quase comunhão entre o morro e a natureza. O amanhecer seria um espetáculo que apresentaria ao mundo um morro onde, apesar das diversidades, a alegria e a graça ainda persistem.

*“Alvorada  
Lá no morro, que beleza  
Ninguém chora, não há tristeza  
Ninguém sente dissabor  
O sol colorindo  
É tão lindo, é tão lindo  
E a natureza sorrindo  
Tingindo, tingindo  
A Alvorada.”*

No ano de 1969 o samba “Charles Anjo 45” (020), composto por Jorge Ben, apresenta mais um personagem nesse emaranhado que é a favela. O bandido-herói. Segundo a narrativa, Charles era um malandro, figura comum nos morros, que exercia o papel de protetor e de justiceiro das pessoas que estavam ao seu redor. Ele chega a ser comparado ao personagem Robin Hood, o “Príncipe dos Ladrões”, famoso por roubar dos ricos e dar aos pobres. O numeral 45 que acompanha seu nome derivaria do calibre da arma que usava. Em virtude de sua conduta criminosa acabou preso.

*“Protetor dos fracos e dos oprimidos  
Robin Hood dos morros  
Rei da malandragem  
Um homem de verdade com muita coragem  
Só porque, porque, porque  
Charles marcou bobeira  
Foi tirar férias forçadas numa colônia penal, oba”*

A canção deixa claro que a liberdade de Charles é esperada por todos. Todo o morro acreditava na justiça divina que intercederia a favor de seu herói. Condenado pelos homens, mas absolvido por Deus, Charles finalmente retorna ao morro e quando isso acontece todos recebem de forma apoteótica o “Anjo 45”.

*“Mas Deus é justo e verdadeiro*

*E antes de acabar as férias,  
nosso Charles vai voltar  
Para alegria geral  
Antecipando o carnaval  
Vai ter batucada  
Missa em ação de graças  
Whisky com feijoada  
E outras milongas mais  
Oba!”*

De acordo com Severiano e Mello, “Charles Anjo 45”: “*Foi premonitório sobre a situação dos morros cariocas, atingidos pela expansão do tráfico de drogas*” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.142)

A partir desse ano temos o período que ficou conhecido como o do “milagre econômico”. Sob a égide dos governos militares o país viveu um crescimento acelerado da economia, apoiada em uma maior diversificação da produção industrial.

O surto industrializante teve no eixo Rio-São Paulo sua maior concentração o que acabou atraindo novamente para a região Sudeste, notadamente para os Estados citados, um grande contingente de imigrantes de regiões mais pobres do país, sobretudo do Nordeste e das áreas de predominância rural.

Em 1970 a canção “Quero voltar pra Bahia” (021), composta por Odibar e Paulo Diniz, mostra a desilusão de mais um imigrante, como a do narrador de “Pau de arara” (1965). Os termos são diferentes, mas a sensação de invisibilidade é a mesma.

*“Eu tenho andado tão só  
Quem me olha nem vê  
Silêncio em meu violão  
Nem eu mesmo sei por que  
De repente ficou frio  
Eu não vim aqui para ser feliz  
Cadê o meu sol dourado?  
Cadê as coisas do meu país?  
I don't want to stay here  
I wanna to go back to Bahia”*

As frases cantadas em inglês servem como uma metáfora. O indivíduo que não consegue encontrar as coisas de seu próprio país e acaba se sentindo como um estranho, um estrangeiro em sua própria terra.

Os constantes períodos de seca no Nordeste, tantas vezes apontados como principal causa do êxodo da população da região rumo ao sul do Brasil, há muito tempo são



considerados um problema que necessita ser sanado. A ideia de transposição das águas do Rio São Francisco vem sendo dada como solução para tal questão desde a época de Dom Pedro II, tendo sido rediscutido durante o governo Vargas. No governo Figueiredo tal proposta começou a ser encaminhada, com a decisão de construir a barragem hidrelétrica de Sobradinho (BA), iniciada no governo Médici, em 1972, e concluída em 1979.

Em 1976, portanto durante a construção da barragem, Sá e Guarabyra compõem “Sobradinho” (022). A canção traz um inédito reconhecimento dos impactos sociais, ambientais e imateriais desta obra sobre as vidas das populações atingidas.

*“O homem chega e já desfaz a natureza  
Tira a gente põe represa, diz que tudo vai mudar  
O São Francisco lá pra cima da Bahia  
Diz que dia menos dia vai subir bem devagar  
E passo a passo vai cumprindo a profecia  
Do beato que dizia que o sertão ia alagar”*

A canção segue nomeando as cidades atingidas pela barragem. Durante a construção da hidroelétrica, o lago da represa cobriu as antigas cidades de Remanso, Casa Nova, Sento-Sé, Pilão Arcado, Sobradinho e outras.

*“Adeus Remanso, Casa Nova, Sento-Sé  
Adeus Pilão Arcado vem o rio te engolir  
Debaixo d'água lá se vai a vida inteira  
Por cima da cachoeira o Gaiola vai sumir  
Vai ter barragem no salto do Sobradinho  
E o povo vai se embora com medo de se afogar”*

A construção de uma barragem pressupõe a desocupação de uma grande área e a conseqüente desarticulação e desaparecimento de um todo social antes ali presente.

Entre um universo de composições geralmente dedicadas a demonstrar as agruras das grandes metrópoles, “Sobradinho” se sobressai por apresentar problemas vividos por pequenas comunidades, tratando o caso específico de comunidades atingidas por barragens.

Voltando ao eixo de composições que tratam de grandes metrópoles, em 1978 Caetano Veloso compõe “Sampa” (023). Assim como Tom Zé fez em “São, São Paulo” (1968) dez anos antes, Caetano apresenta novamente a visão do migrante frente à grande metrópole. Curiosamente mais um migrante oriundo da Bahia.

*“Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi  
De mau gosto, mau gosto*

*E foste um difícil começo  
Afasto o que não conheço  
E quem vende outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso”*

O estranhamento frente ao desconhecido transparece na primeira estrofe da canção, mostrando que sua adaptação fora difícil. O ideal de cidade que esperava encontrar mostrou-se bem diferente da real cidade que diante dele se apresentou. Afinal, era “*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 e espaços  
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva*

*Panaméricas 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.”*

A diversidade da cidade é também expressa na canção. E trata-se de uma diversidade ampla, que abarca tanto o cultural com suas “Panaméricas de Áfricas” quanto o econômico com o povo oprimido nas vilas e favelas de um lado e a riqueza que ergue e destrói de outro. Uma cidade onde o feio e o belo coexistem. Uma cidade de contrastes, contrapontos e complementos.

Pepêu Gomes e Moraes Moreira compõem em 1980 “Lá vem o Brasil descendo a ladeira” (024). O que pelo título parece se tratar de uma canção crítica aos rumos do país apresenta-se como uma ode ao morro e às pessoas que nele vivem.

*“Quem desce do morro  
Não morre no asfalto  
Lá vem o Brasil,  
Descendo a ladeira  
Na bola, no samba,  
Na sola, no salto  
Lá vem o Brasil,  
Descendo a ladeira”*

A canção menciona pessoas originárias do morro que pela força do esporte, da música, do trabalho e da beleza venceram no mundo do “asfalto”. Pessoas que seriam a verdadeira representação do país. A canção resgata a ideia de força ligada à população do morro, capaz de superar as dificuldades que persistem mesmo com o passar do tempo, ideia esta ausente desde “Opinião”, de 1963. A frase que afirma que quem desce do morro não morre no asfalto deixa clara esta constatação.

Em 1983 Jorge Ben compõe “Rio Babilônia” (025). Uma das origens do termo “Babilônia” pode ser a expressão semítica Babel, que significa confusão. Babel, por sua vez, também é o nome da capital e centro do Império Babilônico, recebedora de grandes contingentes de imigrantes de diversas nacionalidades, cada qual falando um idioma diferente.

Fazendo um paralelo entre as duas cidades, a canção apresenta toda a diversidade que em conjunto forma um grande centro urbano como o Rio de Janeiro, assim como Caetano e Tom Zé fizeram com São Paulo. A canção deixa clara as separações existentes na metrópole.

*“Rio  
 Rio Babilônia, Babilônia Rio  
 Rio bonito, alegre, festivo, amigo  
 Rio de sol, de chuva de verão  
 De praias bonitas e meninas também bonitas  
 Samba, futebol, amor e carnaval  
 Rio da alegria geral*

*Tem festa na cidade  
 Festa no morro  
 Festa na cobertura  
 Festa no barraco  
 Festa no clube popular  
 Festa no clube fechado”*

A favela deixa de ser o centro para ser mais um elemento da cidade. Percebe-se isso no seguinte trecho onde há a união do urbano, do suburbano e do rural:

*“Rio de janeiro, eu sou mais você  
 Rio  
 Da alegria geral  
 Urbana, suburbana e rural”*

Uma cidade que apesar de excludente e segregacionista é feita por todos. Essa é a ideia que transmite a canção de Ben.

Três anos mais tarde (1986), a cidade passa a ser cantada por um gênero diferente dos que até então o faziam. Samba e MPB abrem espaço e o rock brasileiro entre em cena, em primeiro lugar, com a denúncia da violência policial, que surgia como um eco dos tempos da ditadura e que, anos mais tarde, tornar-se-ia uma constante nos grandes centros, sobretudo no trato com os cidadãos residentes em áreas periféricas, vilas, aglomerados e favelas, como se demonstrará mais adiante. Entretanto, detendo-se ainda em 1986, primeiramente a canção “Polícia” (026), composta por Tony Belotto.

*“Dizem que ela existe pra ajudar  
Dizem que ela existe pra proteger  
Eu sei que ela pode te parar  
Eu sei que ela pode te prender  
Polícia!  
Para quem precisa  
Polícia!  
Para quem precisa de polícia”*

A polícia segue sendo tema no ano de 1986, desta vez pelas mãos de Flávio Lemos e Renato Russo que compõem “Veraneio Vascaína” (027).

*“Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio  
Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho  
Com números do lado, dentro dois ou três tarados  
Assassinos armados, uniformizados  
Veraneio vascaína vem dobrando esquina*

*Porque pobre quando nasce com instinto assassino  
Sabe o que vai ser quando crescer desde menino  
Ladrão pra roubar, marginal pra matar  
Papai eu quero ser policial quando eu crescer*

*Se eles tem fogo em cima, é melhor sair da frente  
Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente  
Com uma arma na mão eu boto fogo no país  
E não vai ter problema eu sei estou do lado da lei”*

Se o rock brasileiro apresentava denúncias contra os abusos cometidos pela polícia, ainda em 1986 também se dedicava à temática das favelas por meio da canção “Alagados” (028), composta por Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone. A canção apresentava um mundo do morro para além do morro. A pobreza que neste existia, reproduzida e traduzida em outros cantos do País e até mesmo fora deste.

*“Todo dia o sol da manhã  
 Vem e lhes desafia  
 Traz do sonho pro mundo  
 Quem já não o queria  
 Palafitas, trapiches, farrapos  
 Filhos da mesma agonia  
 E a cidade que tem braços abertos  
 Num cartão postal  
 Com os punhos fechados na vida real  
 Lhes nega oportunidades  
 Mostra a face dura do mal”*

A música faz clara menção à parcela da população que sofre com as más condições de vida e que é vítima da falta de oportunidades, sejam econômicas sejam educacionais sejam culturais. Ao citar as palafitas e os trapiches a canção volta-se para comunidades pobres geralmente estabelecidas em áreas alagadiças, contando inclusive com uma clara referência clara a Alagados, bairro pobre da periferia de Salvador. A pobreza e a exclusão não são mais vistos como exclusividades dos morros cariocas. Estes também estão presentes, mesmo que indiretamente, pois há a representação da capital fluminense através do cartão postal que ostenta os braços abertos, em uma clara referência à estátua do Cristo Redentor.

*“Alagados, Trenchtown, Favela da Maré  
 A esperança não vem do mar  
 Vem das antenas de TV  
 A arte de viver da fé  
 Só não se sabe fé em quê”*

O cenário se expande. De Alagados a temática alcança também a Favela da Maré, no Rio de Janeiro e até mesmo a favela Trenchtown, localizada no subúrbio de Kingston, na Jamaica. O que une estas comunidades são os problemas em comum que enfrentam. Como diz a letra, são filhos da mesma agonia. Desamparados pela sociedade e pelo poder público, seguem acreditando em alguma melhoria que até o momento não tem origem definida.

Outra característica que une Alagados, Favela da Maré, Trenchtown e tantas outras comunidades mundo afora, é sua inserção dentro da lógica excludente da economia capitalista. Em 1987, Marcelo Fromer, Ciro Pessoa, Nando Reis e Sérgio Britto compuseram “Homem Primata” (029). Nela aparece a imagem da cidade, fruto do capitalismo, mostrada como um lugar hostil.

*“Homem primata  
Capitalismo Selvagem*

*Eu me perdi na selva de pedra  
Eu me perdi, eu me perdi”*

Uma verdadeira selva de concreto, onde o capitalismo selvagem reduz todos a animais. Um ambiente onde a competitividade violenta e o alto grau de individualismo passam a orientar a conduta das pessoas, individualismo esse já cantado por Tom Zé em “São, São Paulo”, dezenove anos antes.

*“Eu aprendi a vida é um jogo  
Cada um por si e Deus contra todos  
Você vai morrer, e não vai pro Céu  
É bom aprender, a vida é cruel”*

Um trecho da canção é cantado em inglês.

*"I'm a cave man  
A young man  
I fight with my hands  
(With my hands)  
I am a jungle man  
A monkey man  
Concrete jungle!  
Concrete jungle!"*

Se “Alagados” une Brasil e Jamaica através de Trenchtown, Alagados e Favela da Maré, “Homem Primata” faz o mesmo ao citar a “concrete jungle”. Este é o título de uma canção composta por Bob Marley em 1973 e que, em um de seus trechos, diz o seguinte:

*“Concrete jungle, oh man, you've got to do your best  
No chains around my feet, but I'm not free  
I know I am bound here in captivity  
And I've never known happiness, and I've never known sweet caresses  
Still, I be always laughing like a clown  
Won't someone help me?  
Cause, sweet life, I've, I've got to pick myself from off the ground  
In this here concrete jungle”*

Portanto, o que se encontra em “Homem Primata” é uma reafirmação da imagem do espaço urbano como um lugar hostil já apresentada por Marley. Um eco que demonstra que tal condição urbana não era exclusiva da Jamaica, assim como não é exclusiva do Brasil.

Em 1989, seis anos após Ben cantar o Rio de Janeiro como sendo uma nova Babilônia, a comparação volta à cena, desta vez em composição de Evandro Mesquita e Paulo Henrique. “Babilônia Maravilhosa” (030) continua apostando na diversidade da cidade, mas explora um pouco mais os problemas ali existentes.

*“Falida, ferida cidade  
Babilônia maravilhosa  
Tumor nas esquinas  
No chique batuque kit do mar  
Em câmera lenta, eu e você fazendo amor*

*Rio caótico e arborizante  
De antibiótico, anabolizante  
A tua piada é uma desgraça  
Corre tanto perigo, quanto tua vidraça  
Chiclete da criança, um grito alucinado  
Um punhal cravado na esperança  
Recuperar as esquinas de antes  
Te levarei ao céu de amantes”*

A cidade sofre com as mazelas típicas do subdesenvolvimento, apresentando um crescimento desordenado e excludente. O jogo entre polos opostos com o caótico e o anabolizante de um lado e o arborizante e o antibiótico do outro representa uma cidade de estrutura social dual. Um universo de contrastes.

Três anos mais tarde (1992) surge da Bahia uma visão complementar sobre os problemas vividos pelos que residem em aglomerados e morros. Era a chamada axé music, produzindo um interessante relato sobre a precariedade das moradias das favelas e o descaso enfrentado por seus moradores. Netinho compôs “Barracos (Escombros)” (031).

*“Pra quem vive na surdina  
Onde a luz não ilumina  
Onde a morte começa  
Onde a vida termina*

*Esse barraco vai cair  
Eu não me canso de avisar  
Ele não tem alvenaria  
Não tem coluna pra apoiar  
Ai, eu não quero ver o dia  
Dessa zorra desabar”*

O constante temor de uma tragédia que acompanha àqueles que habitam áreas de risco é retratado nesta canção. O segundo termo do título “(Escombros)” remete ao estado em que ficam os barracos após um desabamento (ou as construções em meio a uma guerra).

Neste contexto a vivência cede lugar à sobrevivência, numa eterna luta onde não se pode contar nem mesmo com a ajuda de Deus. Se em “Charles Anjo 45” (1969) a fé em uma justiça divina surgia declarada, desde “Alagados” (1986) esta mesma fé parece perder o rumo diante do cotidiano de problemas enfrentados pelas pessoas.

*“A arte de viver da fé  
Só não se sabe fé em quê”*

Em “Barracos (Escombros)” a fé parece finalmente sucumbir diante da realidade.

*“Pra quem mora lá no morro  
Pra quem vive nas encostas  
Onde o diabo faz força  
Onde Deus virou as costas”*

A diversidade das grandes metrópoles retorna em 1992 mais uma vez representada pelo Rio de Janeiro “babilônico”. Composta por Fernanda Abreu, “Rio 40 Graus” (032) fala novamente da mistura existente na cidade, da multiplicidade inerente à um grande centro urbano.

*“Rio 40 graus  
Cidade maravilha  
Purgatório da beleza  
E do caos...”*

*Cidade sangue quente  
Maravilha mutante...*

*O Rio é uma cidade  
De cidades misturadas  
O Rio é uma cidade  
De cidades camufladas  
Com governos misturados  
Camuflados, paralelos  
Sorrateiros  
Ocultando comandos...”*

Cidades misturadas e governos paralelos denotam a ideia de não uma única cidade, mas várias, coexistindo de maneira ao mesmo tempo complementar e conflituosa. Pode significar não só as diferentes classes sociais que dividem o mesmo espaço mas não dividem a mesma cidade, se assim se pode dizer, ou até mesmo uma alusão clara ao chamado poder paralelo das organizações criminosas.



Inicialmente configurada como o espaço da liberdade e da autonomia, o progressivo controle das organizações criminosas em diversas regiões faz com que a cidade passe a conviver com uma disposição alternativa que subverte a ordem preestabelecida.

A partir do momento em que a cidade segrega a favela, de certa maneira facultada a esta uma auto-ordenação, a possibilidade de criar novas “ordens” a partir “de baixo” que coexistem no tecido urbano com normas preexistentes. O que tornará legítima ou não essa nova ordem é a ação do sujeito. Caberá a ele escolher uma “ordem” para obedecer, tornando-a legítima ao passo em que torna todas as demais ilegítimas.

Essa opção de saída para um espaço fora da lei, onde as vozes das diferentes partes da sociedade podem realmente ter os mesmos pesos, encontra no pluralismo da cidade condições ideais para surgir e se desenvolver. Entretanto, tal opção tende a diluir-se e a desaparecer a partir do momento em que o Estado movimenta-se de maneira mais atuante. Enquanto isso não ocorre, variados espaços urbanos passam a fazer parte de um submundo imerso na própria cidade, mas ao mesmo tempo externo a ela.

Alguns locais passam a ter sua circulação controlada. Rua e casa fundem-se de tal maneira que o conjunto por elas formado passa a ser uno. Trafegar por certa rua passa a ser como trafegar pela casa de alguém. Se não se foi autorizado a adentrar nessa “residência”, com certeza não será bem recebido. De acordo com a afirmação de Roberto DaMatta,

*“(...) na gramaticalidade dos espaços brasileiros, ruas e casas se reproduzem mutuamente posto que há espaços na rua que podem ser fechados e apropriados por um grupo, categoria pessoal ou pessoas, tornando-se sua ‘casa’ ou seu ‘ponto’(...)” (DAMATTA: 1985, p.45).*

Retomando a canção de Fernanda Abreu, é possível observar que ela chama a atenção para este fato, perguntando-se onde fica o direito do cidadão em toda essa história de permissões e impedimentos. A compositora termina a canção com ironia, pedindo um crachá que, supostamente, lhe autorizaria a viver em sua própria cidade.

*“Quem é dono desse beco?  
Quem é dono dessa rua?  
De quem é esse edifício?  
De quem é esse lugar?...”*

*É meu esse lugar  
Sou carioca*

*Pô!  
Eu quero meu crachá.”*

Depois de décadas em que a periferia foi sendo (de)cantada por pessoas que nela não viviam, e que dela só sabiam por ouvir dizer, surge um gênero musical que ocuparia o lugar do samba nessa descrição endógena: o rap. Em 1995 a composição “Rap da Felicidade” (033), de autoria de Julinho Rasta e Kátia, expõe para todo o país a visão daqueles que vivem o cotidiano da favela.

*“Eu só quero é ser feliz  
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci é  
E poder me orgulhar  
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”*

O desejo do narrador parece simples (como o de Conceição também parecia, lá pelos idos de 1956). Entretanto, o narrador apresenta argumentos que deixam claro que esse desejo é mais complexo do que aparenta.

*“Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer  
Com tanta violência eu sinto medo de viver  
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado  
A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado  
Eu faço uma oração para uma santa protetora  
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora  
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela  
O pobre é humilhado, esculachado na favela  
Já não agüento mais essa onda de violência  
Só peço, autoridade, um pouco mais de competência.”*

Assim como moradores de outras regiões da cidade, o morador da favela também é vítima da crescente onda de violência urbana que explode nos anos 90. Pode-se até mesmo dizer que são estes as maiores vítimas, pois vivenciam na porta de suas casas tais conflitos. Em outro trecho da canção seguem-se os relatos de problemas enfrentados pela comunidade, principalmente no que tange à questão da violência policial. É a retomada, depois de nove anos, do tema abordado em “Polícia” e “Veraneio Vascaína”, agora sob outra perspectiva, a do morador da favela.

*“Diversão hoje em dia não podemos nem pensar  
Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar  
Ficar lá na praça, que era tudo tão normal  
Agora virou moda a violência no local  
Pessoas inocentes, que não têm nada a ver  
Estão perdendo hoje o seu direito de viver  
Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela  
Só vejo paisagem muito linda e muito bela*

*Quem vai pro exterior da favela sente saudade  
O gringo vem aqui e não conhece a realidade  
Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco  
E pobre na favela, vive passando sufoco.”*

O contraponto favela/zona sul deixa claro que, como afirma Fernanda Abreu em “Rio 40 Graus”, trata-se mesmo de cidades misturadas, camufladas, com governos paralelos e emaranhados.

Ainda em 1995, outra visão de cidade aparece no cenário musical brasileiro. Assim como em 1992 com “Barracos (Escombros)” essa nova visão surge da região Nordeste. A diferença é que desta vez, em lugar da Bahia quem nos apresenta seu relato é Pernambuco através do inovador movimento manguebeat. Chico Science compõe “A Cidade” (034).

*“E a cidade se apresenta centro das ambições,  
Para mendigos ou ricos, e outras armações.  
Coletivos, automóveis, motos e metrô,  
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs.*

A diversidade novamente aparece como uma das principais marcas da nova (des)organização dos centros urbanos, espaços que comportam opostos que se complementam como mendigos e ricos, trabalhadores e patrões, ou ainda policiais e camelôs.

*“A cidade não pára, a cidade só cresce  
O de cima sobe e o de baixo desce.”*

A cidade seria o palco não só da reprodução da desigualdade social, mas também da desigualdade econômica existente no País, desigualdade que parece fadada a existência eterna, uma vez que o contínuo distanciamento entre as classes que compõem a urbe faz a igualdade parecer um projeto utópico.

*“A cidade se encontra prostituída,  
Por aqueles que a usaram em busca de saída.  
Ilusora de pessoas e outros lugares,  
A cidade e sua fama vai além dos mares.*

*No meio da esperteza internacional,  
A cidade até que não está tão mal.  
E a situação sempre mais ou menos,  
Sempre uns com mais e outros com menos.”*

No ano seguinte (1996), é também Chico Science que compõe a canção “Manguetown” (035), comparando a cidade (notadamente Recife) a um manguezal.

*“Estou enfiado na lama.  
É um bairro sujo.  
Onde os urubus têm casas.  
E eu não tenho asas  
Mas estou aqui em minha casa  
Onde os urubus têm asas  
Vou pintando, segurando a parede do mangue do meu quintal  
Manguetown*

*Andando por entre os becos  
Andando em coletivos.  
Ninguém foge a cheiro sujo  
Da lama da Manguetown”*

É interessante, nesse momento, que se apresente a definição de mangue, explorada no manifesto fundador do movimento *manguebeat*:

*“Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. (...) Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. (...) Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. (...) Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.”<sup>8</sup>*

“Manguetown” mostra que o ambiente das múltiplas violências, de pobreza, fome, desemprego e marginalidade é uma realidade que ultrapassa a vida da favela, atingindo toda a cidade. Entretanto, a riqueza do mangue contrasta com seu aspecto sujo e cheiro desagradável. A comparação suscita a ideia de que apesar do estado de estagnação e caos, a cidade possui escondido em seu lamaçal um imenso potencial de transformação. A riqueza que resiste à decadência. E por falar em resistência, o título da canção remete imediatamente a mangue e a town (cidade), mas também permite uma outra leitura: man – gueto – wn. O gueto aparece subentendido, caracterizando a cidade como espaço de resistência.

A morte de Chico Science, principal expoente do movimento, em 1997, não impediu que os demais participantes do manguebeat continuassem a fazer reflexões sobre a

<sup>8</sup> Disponível no endereço [http://www.reporterbrasil.com.br/box.php?id\\_box=230](http://www.reporterbrasil.com.br/box.php?id_box=230). Acessado em 21/01/2009.

cidade e tudo o que a envolve. Entretanto, não conseguiram mais alcançar o mesmo espaço na mídia.

Em 1997 a canção “Adoled” (036), de autoria de Marcelo D2 e B Negão, traz de volta a temática favela, atentando para a crescente violência nela existente, provocada tanto pelo tráfico de drogas quanto pelo abuso das forças policiais.

Vale ressaltar que a partir de “Adoled”, todas as canções que fazem parte da amostra fazem alusão à violência. Um dado curioso e relevante, que demonstra que a segurança (ou ausência dela) se tornou um tema presente no cotidiano dos brasileiros.

Retomando a análise da canção, vê-se que começa com B Negão relatando seu ponto de vista:

*“Pensei, gritei, não calei  
Vi você tentando dixavar seu papo cretino, mas eu escutei!  
Dizendo que a violência cresceu de um tempo pra cá  
Que a solução era subir no morro e esculachar  
Aí, nem vem com situações, operações  
Humilhando, invadindo e destruindo o lares dos cidadãos  
Que não pediram para estar ali querem apenas um pouco de paz  
Depois de ralar de sol a sol...”*

Neste cenário havia espaço para várias modalidades de delitos, que iam desde roubos de automóveis, passando por assaltos a bancos, até quadrilhas de sequestradores. Como afirma Marcelo Burgos,

*“Nos anos 80, o problema favela iria conhecer uma nova complexidade, com a maior presença de grupos paraestatais, no mundo dos excluídos: de um lado, os banqueiros do jogo do bicho, que, embora presentes desde o início dos anos 70 na vida das favelas e conjuntos habitacionais, ganham maior evidência a partir dos anos 80; de outro lado, grupos dedicados ao tráfico de entorpecentes” (BURGOS: 1999, p.43).*

A atividade criminosa garante rendimentos diferenciados aos que nele trabalham, em geral, superiores aos oferecidos aos demais trabalhadores residentes nas favelas. A canção prossegue com a fala de Marcelo D2, que segue a tônica do discurso já apresentado por B Negão.

*“B. Negão, meu irmão, agora eu vou falar;  
Eu subo o morro e só vejo criança gritar  
Não pode, cultuar e só vejo criança gritar*

*Não pode, cultivar é o que eles têm na mão  
 Poder, eles escolhem qual é a informação  
 Se morrem seis por dia é isso que eu quero falar  
 Falsa democracia eu não vou deixar  
 Olho pra trás e já entro em desespero  
 Eu já vi isso, manipulação, eu sinto o cheiro.”*

Na fala de D2, a novidade é a presença de denúncia de manipulação de informações quando se trata dos eventos acontecidos em favelas. Diferentemente do que os grandes veículos de comunicação apresentam como a verdade dos fatos, essa imensa violência e o conflito de proporções militares que cercam o tráfico nas favelas, notadamente no Rio de Janeiro, não são inerentes ao tráfico em si, não podem ser explicados apenas pela existência do comércio de drogas.

Essa realidade só pode ser explicada se compreendermos, antes de tudo, que o tráfico de drogas é tanto consequência da violência quanto sua causa. Violência muitas vezes praticada pelo próprio Estado, seja ao ignorar as necessidades do enorme contingente populacional que habita as favelas, seja negando-lhes o direito básico à cidadania.

Em 1998 a vitimização da população das favelas aparece na composição de Seu Jorge, Gabriel Moura, Wallace Jefferson e Jovi Joviniano, intitulada “Moro no Brasil” (037).

*"O povo brasileiro  
 Continua rindo  
 Resistindo à violência  
 Que alguém planejou  
 Vivendo na favela  
 Morrendo na viela  
 Coitado do banguela  
 Sua hora já chegou"*

Apesar de a canção falar em “povo brasileiro” como um ente genérico, ela aponta quem é este “povo” ao falar em vida na favela, morte em vielas e etc.. São moradores de aglomerados e áreas periféricas. A canção pronuncia que, a despeito da imagem comumente compartilhada, são estes brasileiros que enfrentam a tal violência cara a cara. Não são seus causadores, mas suas maiores vítimas.

Ainda assim, persiste para a maioria da população a associação vulgar entre pobreza e criminalidade, ou ainda, entre moradores de favela e bandidos. Ao ver de Taís Reis, “*Os moradores das favelas não são vistos em sua singularidade e suas diferenças, mas agrupados e homogeneizados na imagem que anula*” (REIS: 2002, p.178).

Como o poder público parece impotente diante do avanço da criminalidade, resta aos demais cidadãos tentarem garantir sua segurança por conta própria. Uma das maneiras encontradas, sobretudo pelas classes média alta e alta, foi a colocação de obstáculos que impeçam a livre circulação daqueles que não são previamente identificados e autorizados. Segundo Teresa Caldeira, “(...) nos anos 90, as distâncias físicas separando ricos e pobres diminuíram ao mesmo tempo em que os mecanismos para separá-los tornaram-se mais óbvios e mais complexos” (CALDEIRA: 1997, p.304).

Tal separação tem como ícone a proliferação de condomínios fechados, verdadeiros “enclaves fortificados”, para utilizar um termo de Caldeira (1997), criados para dar segurança aos moradores. Além do uso de todo tipo de aparatos e procedimentos de segurança, outra característica comum de tais empreendimentos imobiliários é proporcionar aos moradores uma série de serviços externos dentro das próprias dependências do condomínio, como loja de conveniências, academia, área de lazer e outras tantas facilidades.

Semelhante situação é representada no ano 2000 em composição de Marcelo Yuka intitulada “Minha Alma” (038).

*“As grades do condomínio  
São para trazer proteção  
Mas também trazem a dúvida  
Se é você que está nessa prisão”*

Vistas pela ótica da comodidade, tais características dos condomínios objetivam a promoção de uma sensação de vida em sociedade enquanto, ao mesmo tempo, segrega socialmente. De acordo com Caldeira, os condomínios estabelecem “*Uma nova estética da segurança modelando todos os tipos de construção e impondo sua nova lógica de vigilância e distância como um meio de demonstração de status, e está mudando o caráter da vida pública e das interações públicas*” (CALDEIRA: 1997, p.308). Corroborando com Caldeira, tem-se a afirmação de Mark Gottdiener:

*“(...) de tal forma que a vida da comunidade local perde a rua e áreas públicas de comunhão em favor do lar. (...) As novas áreas de comunhão são enclausuradas dentro de mundos sociais engendrados pela lógica do consumo – os shoppings centers, bares de solteiros, parques de diversão e quintais suburbanos”* (GOTTDIENER: 1993, p.271).

Os espaços públicos entram em “declínio”. A busca de alguns grupos sociais por espaços cada vez mais restritos e privatizados reflete a percepção de que as ruas já não comportam mais a vida, e sim o medo e a insegurança.

Reflexo da deficiência da segurança pública, tal mudança na concepção dos espaços públicos e privados surge em meio a um contexto no qual o dia-a-dia se transforma em uma luta pela sobrevivência. A violência faz com que as pessoas evitem determinados locais, horários, comportamentos, pautando sua existência pelo medo de algo que nem bem se sabe se acontecerá. Em 2002 Herbert Vianna compõe “O Calibre” (039). O cotidiano de medo e violência das grandes cidades brasileiras é descrito com maestria.

*“Por que caminhos você vai e volta?  
Aonde você nunca vai  
Em que esquinas você nunca pára?  
À que horas você nunca sai?  
Há quanto tempo você sente medo?  
Quantos amigos você já perdeu?  
Entrincheirado vivendo em segredo  
E ainda diz que não é problema seu*

*E a vida já não é mais vida  
No caos ninguém é cidadão  
As promessas foram esquecidas  
Não há estado, não há mais nação  
Perdido em números de guerra  
Rezando por dias de paz  
Não vê que a sua vida aqui se encerra  
Com uma nota curta nos jornais*

*Eu vivo sem saber até quando ainda estou vivo  
Sem saber o calibre do perigo  
Eu não sei, daonde vem o tiro”*

No mesmo ano Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edy Rock compõem “Negro Drama” (040).

*“O dinheiro tira um homem da miséria,  
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela,  
  
São poucos que entram em campo pra vencer,  
A alma guarda o que a mente tenta esquecer”*

A última frase da segunda estrofe serve como guia para compreensão da primeira estrofe. Quando é dito “o que a mente tenta esquecer”, fica claro que se trata de lembranças desagradáveis, que, se possível fosse, deveriam ser apagadas da memória do



narrador. Voltando à primeira estrofe, vê-se que nem a mudança de status econômico é capaz de “tirar a favela de dentro da pessoa”. Conclui-se, então: o que não é apagado, que não desaparece, e que para sempre fará parte da pessoa, refere-se ao cotidiano de desrespeito, humilhação, violência e sofrimento vivido por ela. Talvez tenha sido a primeira referência musical à violência psicológica sofrida pelos moradores das favelas. Esta modalidade de violência, por vezes, não deixa marcas visíveis no indivíduo, podendo, no entanto, levar a graves problemas emocionais.

Já no ano de 2006, Marcelo D2 e Mr. Catra compõem “Gueto” (041).

*“É que eu vim da zona norte  
Um lugar pobre  
De gente honesta e humilde  
Mas gente nobre”*

Os compositores querem informar que o caráter do indivíduo não está diretamente ligado à sua origem social, tentando dismantlar a perspectiva corrente de se associar áreas periféricas e aglomerados à criminalidade.

Como já dito, os serviços de infraestrutura e equipamentos urbanos não são distribuídos de forma igualitária em toda a cidade, o que reforça a segregação do espacial, uma vez que valoriza determinadas áreas, expulsando parte da população, possuidora de menos recursos, para distantes áreas periféricas, geralmente negligenciadas pela atuação do poder público.

*“Você quer sair do gueto  
Mas a sua mente é o gueto  
Você quer fugir do gueto  
Mas o mundo inteiro é o gueto.”*

A canção mostra que a segregação existente na cidade não é apenas espacial, mas também social, sendo que as duas formas de segregação estão intimamente ligadas e concentradas nos grupos de baixa renda.

Apesar de a maioria das músicas presentes nesta seção fazerem referência direta às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, é possível observar que elas cumprem a função de criar um painel onde pode ser analisado o desenvolvimento urbano brasileiro de maneira geral.

De acordo com Flávio Villaça, *“Por terem sido produzidas pela mesma formação social, pelo mesmo Estado e no mesmo momento histórico, nossas metrópoles devem apresentar importantes traços comuns de organização intra-urbana”* (VILLAÇA: 1998 p.113). Ainda conforme afirmação do autor, nossas metrópoles encontram-se em diferentes estágios de um mesmo percurso histórico.

As trinta e oito canções analisadas nesta seção apresentam uma perspectiva diferenciada de registro da enorme gama de fatores e acontecimentos que fizeram com que, durante o século XX, o Brasil passasse por um processo de urbanização. Na visão de Csaba Deák e Sueli Shiffer,

*“Em 1950, tinha uma população de 33 milhões de camponeses, com 19 milhões de habitantes nas cidades, ao passo que hoje tem a mesma população no ‘campo’ e a população urbana sextuplicou para mais de 120 milhões. É claro que transformações quantitativas de tal magnitude implicam transformações qualitativas profundas. O país, se não está inteiramente ‘urbanizado’, tem seguramente caráter preponderantemente urban”* (DEÁK & SHIFFER: 1999, p. 11-12).

Além disso, as canções apresentam em suas narrativas a veloz trajetória verificada na expansão das cidades pelo País, fato que acabou contribuindo para a (re)produção de um modelo excludente de divisão territorial e econômica, tornando a segregação espacial e social características presentes no desenvolvimento urbano do País como um todo.

A desordenada expansão das cidades, falta de infraestrutura suficiente e questões econômicas ocasionaram um déficit habitacional preocupante e crescente, bem como um conseqüente aumento da precarização das moradias daqueles que as possuem. Silva e Souza consideram que:

*“As cidades hoje são vistas como espelhos da sociedade, espaços que refletem o desenvolvimento deficiente e o preço da modernidade. O quadro predominante que temos é o de cidades fragmentadas, caracterizadas por fenômenos de exclusão social, segregação espacial e violência urbana crescente”* (SILVA e SOUZA: 2002, p.147).

Tais formas das desigualdades sócio-espaciais brasileiras contribuem para que históricas disparidades regionais sejam exacerbadas e a dinâmica das desigualdades se reproduza.

## 6. TEMÁTICA POLÍTICA

*“Antigamente governavam decente, sem sacrilégio  
 Hoje são indecentes, cheios de privilégio  
 É só caô caô pra cima do povo  
 Promessa de um Brasil novo  
 E uma política moderna  
 Mas só quando o morcego doar sangue  
 E o saci cruzar as pernas”*  
 (Bezerra da Silva – “Quando o Morcego Doar Sangue”)

Como a canção popular repercutiu a questão política nos últimos cinquenta anos? Antes de qualquer coisa, deve-se afirmar que o termo *política*, aqui expresso, fará referência única e exclusivamente ao âmbito institucional, sobretudo ao governamental. Reitera-se ainda a ciência de que política pode ser a atuação de qualquer pessoa ou grupo que objetive colocar em prática suas propostas, e de que, como afirma Aristóteles (2001), todo homem é um animal político. Dessa forma, todas as demais seções deste trabalho, de uma forma ou de outra, tratam de política, o que deixa livre o trato de seu âmbito governamental para esta seção específica.

Segundo Samuel Huntington (1975), em todas as sociedades, o papel das instituições formais de governo é moldado e limitado por grupos informais, atitudes políticas e numerosos tipos de relacionamentos pessoais. Um conceito que poderia abranger, de forma satisfatória, seria o “sistema político”.

Cada nação é uma comunidade política consensual, tanto em relação aos indivíduos que a compõem, quanto em relação à legitimidade de seu sistema político. Em cada país, cidadãos e dirigentes terão uma visão comum do interesse público da sociedade e das tradições e dos princípios em que se baseia a comunidade política. Assim a distinção política mais importante entre essas comunidades se refere não à sua forma de governo, mas ao seu grau de governo, definido por seu sistema político. Este por sua vez pode ser entendido como

*“consistindo de papéis, estruturas e subsistemas que sofrem interação mútua, e de inclinações psicológicas subjacentes que afetam essas interações. Pode-se considerar que esse processo consiste de recepções oriundas do ambiente ou do sistema e da produção de emissões para o ambiente. As emissões podem produzir*

*mudanças no ambiente, o que, por sua vez, pode afetar o sistema político". (ALMOND e POWELL: 1972, p.21)*

Em outras palavras, sistema político seria todo e qualquer modo de se organizar um tipo de relação através de uma assimetria que diferencia governantes e governados; uma forma de garantia de ordem no plano das relações sociais. Pode-se dizer que o sistema político é hierarquizado, entretanto não pressupõe um monopólio do poder. Este não diz respeito apenas a organizações governamentais, mas a todas as estruturas, inclusive grupos familiares e sociais, em seus aspectos políticos.

As instituições que se relacionam em um sistema político servem como uma forma de se organizar a atividade política. Modo reconhecido de se fazer as coisas, as instituições se tornam políticas quando organizam seu funcionamento de maneira assimétrica, vinculando-se a estruturas de autoridade. É importante ressaltar que estas instituições podem variar de acordo com o lugar e com o momento histórico em que vierem a existir.

O nível de comunidade política atingida por uma sociedade reflete a relação entre as suas instituições políticas e as forças sociais que a compõem, sendo estas forças um agregado de pessoas mobilizadas para a ação política, a partir de motivação e identidade básicas variadas, como grupos étnicos, religiosos, territoriais, econômicos ou de *status*. Permite a formação de atores que se defrontam com, ou, no sistema político.

O século XX apresentou no Brasil (e também na América Latina como um todo) constantes conflitos redistributivos de poder, geralmente solucionados seja pela via populista seja pela via autoritária.

O populismo brasileiro surge com a chamada Revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, após a saída de Washington Luís. Provavelmente, o significado deste ano está relacionado à crise de 1929, redução drástica da atividade econômica mundial desencadeada naquele ano, com a queda da Bolsa de Nova Iorque. Marcada por desemprego e desvalorização de diversas moedas, durou até o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939.

Em 1930 ocorre a ascensão de Vargas no Brasil. Levado ao governo por meio da Revolução de 1930, que tirou Washington Luís do poder. Após amplas mudanças na

estrutura política do país, Vargas passa a comandar a nação por meio de uma ditadura, nomeada de Estado Novo. Após sua deposição, Vargas voltaria ao governo, desta feita por meio de eleições populares, reafirmando sua vocação para líder carismático, condutor de um governo notadamente populista.

Como afirma Alain Touraine, *“a América Latina é feita, ao mesmo tempo, de cidadãos e de excluídos”* (TOURAINÉ, 1989, p.97). São exatamente estes excluídos que veem na figura carismática do político populista o “pai”, que irá resolver todos os problemas do país. Sua identificação com as massas supera qualquer conteúdo ideológico de seus programas. Depois de Vargas, sucederam-se no poder, com características populistas, políticos como Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart.

E é justamente a partir do Governo JK que se inicia a análise das canções, com duas composições de Juca Chaves, no ano de 1960. A primeira, “Caixinha Obrigado” (042).

*“Dramalhão, reunião de deputado  
É palavrão que só sai pra todo lado  
Se um deputado abre a boca, é um atentado  
E a mãe de alguém é quem sofre toda vez  
No fim do mês... cento e vinte de ordenado.  
Caixinha, obrigado!”*

No início da década de 1960, surge a primeira crítica ao comportamento dos membros do legislativo, sua opulência nos discursos, mas falhas ações práticas, sendo todo este comportamento recompensando com um considerável ordenado.

A segunda canção, “Presidente Bossa Nova” (043), fala diretamente de Juscelino Kubitschek e de seu governo.

*“Bossa nova mesmo é ser presidente  
Desta terra descoberta por Cabral  
Para tanto basta ser tão simplesmente  
Simpático, risonho, original.”*

A canção nomeia JK como “presidente bossa nova”, alcunha dada em função do vínculo de sua imagem e de seu governo aos conceitos de modernidade. No período de seu mandato a modernidade musical brasileira era expressa pelas inovações da bossa nova. Soma-se a isso a observação do carisma de JK, expresso pelo trecho “simpático, risonho, original”.

*“Depois desfrutar da maravilha*

*De ser o presidente do Brasil,  
Voar da Velhacap pra Brasília,  
Ver a alvorada e voar de volta ao Rio.*

*Mandar parente a jato pro dentista,  
Almoçar com tenista campeão,  
Também poder ser um bom artista exclusivista  
Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão.*

*Isto é viver como se aprova,  
É ser um presidente bossa nova.  
Bossa nova, muito nova,  
Nova mesmo, ultra nova!”*

A narrativa prossegue ironizando a conduta de JK ao apresentar ao mesmo tempo alguns de seus feitos e os privilégios concedidos ao presidente, como por exemplo, ter aulas de violão com Dilermando, referindo-se a Dilermando Reis, renomado violonista brasileiro.

Em 1963 Juca Chaves mostraria que era o compositor até então mais atento ao que acontecia no âmbito do governo federal. Seu foco saía de JK para centrar mira em João Goulart na canção “Dona Maria Teresa” (044).

*“Dona Maria Tereza,  
Diga a seu Jango Goulart,  
Que a vida está uma tristeza,  
Que a fome está de amargar*

*E o povo necessitado,  
Precisa um salário novo,  
Mais baixo pro deputado,  
Mais alto pro nosso povo.”*

A personagem título era Maria Tereza Goulart, então primeira-dama. Através dela o compositor procurava alertar o presidente dos problemas enfrentados pelo povo. Assim como em “Caixinha Obrigado!” (1960), os altos salários dos deputados eram questionados.

*“Dona Maria Tereza,  
Assim o Brasil vai pra trás,  
Quem deve falar, fala pouco,  
Lacerda já fala demais.  
Enquanto feijão dá sumiço,  
E o dólar se perde de vista,  
O Globo diz que tudo isso,  
É culpa de comunista*

*Dona Maria Tereza,  
Diga a seu Jango porque,*

*O povo vê quase tudo,  
Só o parlamento não vê,*

*Dona Maria Tereza,  
Diga a seu Jango Goulart,  
Lugar de feijão é na mesa,  
Lacerda é noutra lugar”*

As estrofes seguintes fazem menção à figura de Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara, célebre por ter feito ferrenha oposição a Vargas, JK, Jango e Jânio, por ter participado de uma frustrada tentativa de golpe, em 1955, e por ter sido um dos líderes civis do golpe de 1964.

Também surgem na canção a crise de abastecimento enfrentada pela economia através do “sumiço do feijão” e a desvalorização do cruzeiro (moeda brasileira à época) frente ao dólar.

A canção menciona ainda a caracterização de Jango como comunista, feita por meios de comunicação influentes, como o jornal “O Globo”. Segundo Rodrigo Sá Motta:

*“A ocorrência de manipulações foi um elemento constante na história do anticomunismo brasileiro. O terror anticomunista foi artificialmente insuflado, visando à obtenção de ganhos políticos, eleitorais e até pecuniários. Porém, isto não altera o fato de que muitos grupos e indivíduos anticomunistas agiam movidos por convicções ideológicas e não de forma oportunista” (SÁ MOTTA, 2002: p. 280).*

Em 1961, enquanto o vice-presidente João Goulart realizava uma missão diplomática na China, o então titular do cargo, presidente Jânio Quadros, renunciou ao mandato. Tido como uma ameaça comunista, Jango viu ser orquestrada uma manobra para impedi-lo de tomar posse. No entanto, amparado pela chamada “campanha da legalidade”, conduzida pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, Jango toma posse e assume a República, mesmo que tendo parte de seu poder transferido para a figura de um primeiro-ministro, cargo ocupado por Tancredo Neves. Neste fato, o que justifica a menção da canção ao Parlamento e a sua omissão diante dos problemas públicos.

Em um mundo dividido pela Guerra Fria, diversos segmentos da sociedade civil, bem como do espectro político, com perfil conservador, temiam uma guinada do Brasil para o lado socialista. E foi a partir deste temor que se deu a articulação para a derrubada de Jango, metaforizada na chamada “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que

reuniu milhares de pessoas pelas ruas do centro da cidade de São Paulo contra as supostas pretensões comunistas de Goulart.

No dia 31 de março de 1964, tropas saem às ruas, e os militares tomam o poder, restando a Jango o refúgio no Uruguai. Poucos dias depois é decretado o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que cassava mandatos políticos de opositores ao regime militar e tirava a estabilidade dos funcionários públicos.

O primeiro presidente do regime militar foi Castello Branco, general eleito pelo Congresso Nacional ainda em 1964. Entre seus primeiros atos constam: a dissolução dos partidos políticos existentes, instituição de dois partidos permitidos (MDB, como oposição, e ARENA, como situação) com o estabelecimento de eleições indiretas para presidente.

Nesse momento, surge aquele que seria um dos maiores cronistas do cancionário popular durante o período militar: Chico Buarque. Em 1966 ele compõe “A Banda” (045).

*“A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor*

*E cada qual no seu canto  
Em cada canto uma dor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor”*

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello,

*“A passagem de uma banda desperta alegria e prazer em um grupo de pessoas, mergulhadas na monotonia de suas vidas insignificantes. Mas o encantamento tem apenas o tamanho de uma canção, voltando tudo à rotina anterior no momento em que a música deixa de ser ouvida. Espantando a dor, a desesperança, a imobilidade, a banda simboliza a importância da música para a vida.” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.97)*

O que parecia ser um simples relato da passagem de uma banda de música traz de maneira bastante sutil uma menção à situação vivida, com o governo impondo, em 1967, uma nova Constituição para o país, institucionalizando o regime militar. Neste



mesmo ano o general Arthur da Costa e Silva sucede Castello Branco na Presidência da República, tendo sido eleito de forma indireta pelo Congresso Nacional.

Mais uma vez será Chico Buarque o responsável pela composição de um registro do momento em “Roda Viva” (046).

*“Tem dias que a gente se sente  
Como quem partiu ou morreu  
A gente estancou de repente  
Ou foi o mundo então que cresceu  
A gente quer ter voz ativa  
No nosso destino mandar  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega o destino pra lá*

*A gente vai contra a corrente  
Até não poder resistir  
Na volta do barco é que sente  
O quanto deixou de cumprir  
Faz tempo que a gente cultiva  
A mais linda roseira que há  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega a roseira pra lá*

*A roda da saia, a mulata  
Não quer mais rodar, não senhor  
Não posso fazer serenata  
A roda de samba acabou  
A gente toma a iniciativa  
Viola na rua, a cantar  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega a viola pra lá”*

A canção em todas as suas estrofes carrega o sentimento da frustração. Sempre que alguma ação é empreendida acaba sendo interrompida pela “roda-viva”. Conforme os dicionários, “roda-viva” é movimento incessante, corupio, cortado; é ainda confusão, barulho. Assim a canção seria uma descrição da experiência brasileira à época, tanto do ponto de vista social e político como do ponto de vista cultural.<sup>9</sup>

O governo de Costa e Silva começa a sofrer com a oposição ao regime militar, expressa em constantes protestos e manifestações populares, como a chamada “Passeata dos Cem Mil”, organizada apela UNE na cidade do Rio de Janeiro. Também passam a acontecer

---

<sup>9</sup> “Roda-Viva” fez parte da trilha sonora da peça teatral "Roda Viva" de autoria do mesmo Chico Buarque, encenada pelo Grupo Oficina em 1967, sob direção de José Celso Martinez Correia e que se tornou célebre por fazer apologia da volta à liberdade, em plena ditadura militar. Quando encenada em São Paulo, o grupo de extrema direita “Comando de Caça aos Comunistas” (CCC), invadiu o teatro promovendo agressões físicas contra os artistas e vandalismo.

greves de operários em franco protesto ao regime. Neste contexto surge a canção “Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores” (047), composta por Geraldo Vandré em 1968.

*“Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais braços dados ou não  
Nas escolas nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando e seguindo a canção*

*Pelos campos há fome em grandes plantações  
Pelas ruas marchando indecisos cordões  
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão  
E acreditam nas flores vencendo o canhão*

*Há soldados armados, amados ou não  
Quase todos perdidos de armas na mão  
Nos quartéis lhes ensinam antigas lições  
De morrer pela pátria e viver sem razão*

*Os amores na mente, as flores no chão  
A certeza na frente, a história na mão  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Aprendendo e ensinando uma nova lição”*

Segundo Severiano e Mello a canção de Vandré era “*postura audaciosa de desafio à ditadura, em pleno 1968, quando se processava a radicalização do regime, empolgou a platéia. O sucesso fulminante da canção seria, porém, logo interrompido pela censura.*” (SEVERIANO e MELLO, 1998:125) O refrão fazia um chamado a todos para se unirem na luta contra o regime ditatorial.

*“Vem, vamos embora, que esperar não é saber,  
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”*

E o que se vê pelo país é o acirramento desta resistência, alcançando mesmo a prática da luta armada através de guerrilhas urbanas. A concepção ideológica trazia a Revolução Cubana como exemplo e a figura de Ernesto “Che” Guevara como ícone, como se vê em “Soy Loco Por Ti América” (048), composta por Gilberto Gil e Capinam.

*“Soy loco por ti, América  
Yo voy traer una mujer playera  
Que su nombre sea Martí  
Que su nombre sea Martí  
Soy loco por ti de amores  
Tenga como colores la espuma blanca  
de Latinoamérica  
Y el cielo como bandera  
Y el cielo como bandera”*

O primeiro trecho da canção menciona a figura de José Martí, criador do Partido Revolucionário Cubano e considerado mártir da independência de Cuba em relação à Espanha.

*“El nombre del hombre muerto  
Ya no se puede decirlo, quién sabe?  
Antes que o dia arrebente  
Antes que o dia arrebente  
El nombre del hombre muerto  
Antes que a definitiva noite se espalhe  
em Latinoamérica  
El nome del hombre es pueblo  
El nome del hombre es pueblo”*

O segundo trecho menciona “o nome do homem morto”, que já não pode ser dito (referência clara ao revolucionário Che Guevara, que havia sido morto um ano antes por tropas bolivianas). É importante destacar que os dois primeiros trechos selecionados são escritos e cantados em espanhol, o que talvez tenha dificultado a compreensão por parte de muitos dos que os ouviram. Entretanto, o último trecho é escrito em português e não deixa dúvidas de que se tratava de uma canção de protesto.

*“Espero a manhã que cante  
El nombre del hombre muerto  
Não sejam palavras tristes  
Soy loco por ti de amores  
Um poema ainda existe  
Com palmeiras, com trincheiras, canções  
de guerra, quem sabe canções do mar  
Ai, hasta te comover”*

Com certeza, a partir do momento em que o canto do nome de Guevara não fosse mais relacionado com palavras tristes, haveria ocorrido a superação do presente regime.

A canção passa a ser um importante instrumento político, dotada de uma força tamanha que como poucas vezes havia ocorrido. Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle demonstram tal fato ainda em 1968 com a composição “Viola Enluarda” (049).

*“A mão que toca um violão  
Se for preciso faz a guerra,  
Mata o mundo, fere a terra.  
A voz que canta uma canção  
Se for preciso canta um hino,  
Louva à morte.  
Viola em noite enluarda  
No sertão é como espada,  
Esperança de vingança.  
O mesmo pé que dança um samba*

*Se preciso vai à luta,  
Capoeira.  
Mão, violão, canção e espada  
E viola enluarada  
Pelo campo e cidade,  
Porta bandeira, capoeira,  
Desfilando vão cantando  
Liberdade.”*

Não é por acaso que, em um contexto de censura aos meios de comunicação e à indústria cultural, englobando a editoração de livros e revistas e a produção cinematográfica e teatral, foi a música a expressão cultural que mais sofreu com a censura. Sua capacidade de atingir afetivamente os indivíduos fez com que ela fosse tratada como um ser nocivo pelo Estado, capaz de fazer mal à população. Segundo o governo, elas eram ofensivas às leis, à moral e aos costumes.

Perante todos protestos e manifestações enfrentados pelo regime, a atitude do governo foi a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), no final de 1968. Era o momento de maior endurecimento do regime, com o aumento da repressão militar e policial.

Doente, Costa e Silva foi substituído por uma junta militar que, no ano seguinte, escolheria o general Emílio Garrastazu Medici como novo mandatário. Era o início dos chamados “anos de chumbo”, período de maior repressão e truculência que o regime militar traria ao país. Prisões, torturas, assassinatos, exílio e censura passam a fazer parte do cotidiano da nação.

O exílio se tornará tema recorrente no cancionário popular. A começar por “Debaixo dos Caracóis dos Seus Cabelos” (050), composta por Erasmo Carlos e Roberto Carlos no ano de 1971.

*“As luzes e o colorido  
Que você vê agora  
Nas ruas por onde anda,  
Na casa onde mora  
Você olha tudo e nada  
Lhe faz ficar contente  
Você só deseja agora  
Voltar pra sua gente*

*Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Uma história pra contar  
De um mundo tão distante  
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*

*Um soluço e a vontade  
De ficar mais um instante”*

Os cabelos encaracolados em questão são de Caetano Veloso que, assim como outros cantores e compositores, estava exilado em Londres desde 1969, em virtude de perseguições por parte do governo militar. É importante lembrar que, em 1968, Caetano havia cantado os seguintes versos:

*“E eu digo não  
E eu digo não ao não  
Eu digo: É!  
Proibido proibir”*

Sobre os exilados também versava “Nada Será Como Antes” (051), composta por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos em 1972.

*“Eu já estou com o pé na estrada  
Qualquer dia a gente se vê  
Sei que nada será como antes, amanhã  
Que notícias me dão dos amigos?  
Que notícias me dão de você?  
Alvoroço em meu coração  
Amanhã ou depois de amanhã  
Resistindo na boca da noite um gosto de sol”*

Como afirmam Severiano e Mello a canção: “*expõe o drama dos que se preocupavam com o destino imprevisível dos exilados pela ditadura.*” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.176)

Em 1973 João Ricardo e Paulinho Mendonça repetiriam Gil e Capinam em “Soy Loco Por Ti América” (1968) ao comporem “Sangue Latino” (052), estendendo a busca da liberdade por todo o continente, marcado por ditaduras militares em países como Chile e Argentina, dentre outros.

*“Rompi tratados, traí os ritos  
Quebrei a lança, lancei no espaço  
Um grito, um desabafo  
E o que me importa é não estar vencido  
Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos,  
Meu sangue latino, minha alma cativa”.*

Embora com a “alma cativa”, aos que seguiam na luta o que importava era não estar vencido. O sangue latino em busca da liberdade.

Outro que comporia mais um crítica à situação vivida pelo país seria Taiguara em “Que as Crianças Cantem Livres” (053), também em 1973.

*“Pode não ser essa mulher o que te falta  
Pode não ser esse calor o que faz mal  
Pode não ser essa gravata o que sufoca  
Ou essa falta de dinheiro que é fatal*

*E que as crianças cantem livres sobre os muros  
E ensinem sonho ao que não pode amar sem dor  
E que o passado abra os presentes pro futuro  
Que não dormiu e preparou o amanhecer...”*

E o futuro realmente preparava um novo amanhecer. Chegava-se a 1974 e o governo trocava de mãos. Era a vez do general Ernesto Geisel assumir a Presidência, dando início a um processo de abertura política, definido como lento, gradual e seguro. Em 1974, pela primeira vez a oposição, encarnada no MDB, conquista a maioria das vagas para o Senado e quase metade das cadeiras da Câmara, vencendo também eleições municipais por todo o país.

O ano de 1974 trouxe “E Lá Vou Eu” (054), composta por João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Assim como em “Viola Enluarada” (1968), a temática principal era o uso da música como instrumento político, de articulação e conscientização, e o seu consequente poder.

*“Hoje quem faz samba fala  
E quem fala, atenção  
Força nenhuma cala a voz da multidão  
E cantar ainda vai ser bom  
Quando o samba primeiro  
Não for prisioneiro desse desespero  
E resignação  
E lá vai minha voz  
Espalhando então  
O meu samba guerreiro  
Fiel mensageiro da população”*

Detalhe importante é a passagem na qual o narrador afirma ser a música (o samba especificamente) um fiel mensageiro da população. Uma maneira de dizer que o descontentamento expresso em canções é reflexo do descontentamento da sociedade, e não um fator externo a esta.

Segue-se o ano de 1976 e neste uma profusão de canções relacionadas à temática aqui trabalhada. Chico Buarque e Francis Hyme novamente apresentariam uma narrativa relacionada aos exilados. Era “Meu Caro Amigo” (055).

*“Meu caro amigo me perdoe, por favor  
 Se eu não lhe faço uma visita  
 Mas como agora apareceu um portador  
 Mando notícias nessa fita  
 Aqui na terra tão jogando futebol  
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll  
 Uns dias chove, noutros dias bate sol  
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta  
 Muita mutreta pra levar a situação  
 Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça  
 E a gente vai tomando, que também, sem a cachaça  
 Ninguém segura esse rojão*

*Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever  
 Mas o correio andou arisco  
 Se permitem, vou tentar lhe remeter  
 Notícias frescas nesse disco”*

Uma aparente troca de notícias entre amigos, um deles exilado, no caso Augusto Boal. Por trás da correspondência remetida via disco, uma denúncia de que “a coisa aqui está preta”.

E realmente a situação seguia complicada. Proibições de toda a ordem davam o tom da vida. Roberto Carlos e Erasmo Carlos compõem “Illegal, Imoral ou Engorda” (056), que versa sobre o tema.

*“Vivo condenado a fazer o que não quero  
 Então bem comportado às vezes eu me desespero  
 Se faço alguma coisa sempre alguém vem me dizer  
 Que isso ou aquilo não se deve fazer  
 Restam meus botões...  
 Já não sei mais o que é certo  
 E como vou saber  
 O que eu devo fazer  
 Que culpa tenho eu  
 Me diga amigo meu  
 Será que tudo o que eu gosto  
 É ilegal, é imoral ou engorda*

*Há muito me perdi entre mil filosofias  
 Virei homem calado e até desconfiado  
 Procuro andar direito e ter os pés no chão  
 Mas certas coisas sempre me chamam atenção  
 Cá com meus botões...  
 Bolas eu não sou de ferro*

*Paro pra pensar  
 Mas eu não posso mudar  
 Que culpa tenho eu  
 Me diga amigo meu  
 Será que tudo que eu gosto  
 É ilegal, é imoral ou engorda”*

A degeneração de um sistema que começa a entrar em colapso quando passa a conduzir a sociedade com tamanha paranóia que tudo e todos passam a ser suspeitos de conspiração. “*Virei homem calado e até desconfiado.*” Era a expressão do medo de que algo que se falasse ou se fizesse soasse como perigoso por parte dos órgãos de repressão gerando consequências graves.

Apesar de tal vigilância digna de estado de exceção, muitos seguiram criticando o regime e suas imposições. Belchior foi um deles, ao compor “Apenas Um Rapaz Latino Americano” (057).

*“Mas sei que tudo é proibido aliás, eu queria dizer  
 Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema  
 Quando ninguém nos vê”*

A ideia das proibições surge mais uma vez, ao mesmo tempo em que é pregada a transgressão.

*“Não me peça que lhe faça uma canção como se deve  
 Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve  
 Sons, palavras, são navalhas e eu não posso cantar como convém  
 Sem querer ferir ninguém*

*Mas não se preocupe meu amigo com os horrores que eu lhe digo  
 Isso é somente uma canção, a vida, a vida realmente é diferente  
 Quer dizer, a vida é muito pior”*

Um grito contra a censura, que destrinchava as composições em busca de elementos que pudessem representar alguma forma de afronta ao regime. A recusar enquadrar suas composições nos parâmetros aceitáveis, o compositor usa o argumento de que, por piores que parecessem as palavras ali escritas, ainda não se comparariam à realidade.

Chico Buarque também seria bastante explícito em “Apesar de Você” (058). Uma alusão negativa ao presidente Médici.

*“Hoje você é quem manda  
 Falou, tá falado  
 Não tem discussão  
 A minha gente hoje anda*



*Falando de lado  
E olhando pro chão, viu  
Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão”*

Segundo Severiano e Mello, a canção citada é um “*Desabusado recado à ditadura, propositalmente muito mal-disfarçado numa fictícia briga de namorados*” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.151).

A denúncia às perseguições políticas aparece como tema. A gente que andava “*falando de lado e olhando pro chão*” é composta por indivíduos como o narrador de “*Illegal, Imoral ou Engorda*”, que se tornou “*homem calado e até desconfiado*”.

A canção prossegue com a expressão de desejo de mudança do narrador e ao mesmo tempo um alerta a quem a canção se dirige.

*“Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar*

*Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro  
Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar*

*Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia*

*Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria  
Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar  
Sem lhe pedir licença  
E eu vou morrer de rir  
Que esse dia há de vir  
Antes do que você pensa*

*Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia  
Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente  
Como vai abafar  
Nosso coro a cantar  
Na sua frente*

*Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai se dar mal  
Etc. e tal”*

Entretanto enquanto alguns se dedicavam de maneira intensa a contestar o regime vigente, grande parte da população assistia a tudo de maneira pacífica. Tal comportamento geraria ainda duas críticas no mesmo ano de 1976. Primeiramente com Gilberto Gil, que compõe “Jeca Total” (059).

*“Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
Presente, passado  
Representante da gente no Senado  
Em plena sessão  
Defendendo um projeto  
Que eleva o teto  
Salarial no sertão*

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
Doente curado  
Representante da gente na sala  
Defronte da televisão  
Assistindo Gabriela  
Viver tantas cores  
Dores da emancipação”*

Enquanto os representantes do povo estariam preocupados com projetos em benefício próprio, seus representados mostrar-se-iam passivos, mais interessados em uma trama de telenovela do que nos rumos políticos do país.

Belchior foi outro compositor que notou e relatou tal passividade em “Como Nossos Pais” (060).

*“Hoje eu sei que quem me deu a idéia de uma nova consciência e juventude  
Tá em casa guardado por Deus contando vil metal  
Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo, tudo, tudo que fizemos  
Nós ainda somos os mesmos e vivemos...  
Ainda somos os mesmos e vivemos...  
Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”*

Apesar da passividade de muitos, outros seguiram “caminhando e cantando” contra o regime. Talvez seja por estes que em 1978, Geisel acaba com o AI-5, abrindo caminho para a volta da democracia no Brasil.

Tal fato por si só já representou um ganho considerável capaz de criar expectativas de que o regime estaria com os dias contados. Pode-se perceber este otimismo em “Amanhã” (061), canção composta por Guilherme Arantes.

*“Amanhã a luminosidade  
Alheia a qualquer vontade, há de imperar,  
Amanhã está toda a esperança por menor que pareça  
O que existe é pra festejar, amanhã apesar de hoje  
Ser a estrada que surge, pra de se trilhar*

*Amanhã mesmo que uns não queiram  
Será de outros que esperam  
Ver o dia raiar,  
Amanhã ódios aplacados temores abrandados”*

Em meio ao otimismo, uma canção ressurge, cinco anos depois de sua composição, para atuar como mais um impulso na derrocada do regime: “Cálice” (062), composta por Gilberto Gil e Chico Buarque.

*“Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue*

*Como beber dessa bebida amarga  
Tragar a dor, engolir a labuta  
Mesmo calada a boca, resta o peito  
Silêncio na cidade não se escuta  
De que me vale ser filho da santa*

*Melhor seria ser filho da outra  
Outra realidade menos morta  
Tanta mentira, tanta força bruta*

*Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoia  
Atordoado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa*

*De muito gorda a porca já não anda  
De muito usada a faca já não corta  
Como é difícil, pai, abrir a porta  
Essa palavra presa na garganta  
Esse pileque homérico no mundo  
De que adianta ter boa vontade  
Mesmo calado o peito, resta a cuca  
Dos bêbados do centro da cidade*

*Talvez o mundo não seja pequeno  
Nem seja a vida um fato consumado  
Quero inventar o meu próprio pecado  
Quero morrer do meu próprio veneno  
Quero perder de vez tua cabeça  
Minha cabeça perder teu juízo  
Quero cheirar fumaça de óleo diesel  
Me embriagar até que alguém me esqueça”*

O “cálice” em questão foi uma das formas mais célebres criadas pelos compositores nacionais para tentar driblar a censura, cifrando a expressão “cale-se”.

A canção foi escrita em 1973, ainda governo Médici, como protesto pela morte sob tortura de um estudante da USP, disfarçada pelos militares como atropelamento por caminhão. No entanto, a farsa foi descoberta.

Voltando ao final dessa década, tem-se a vitória do MDB nas eleições de 1978, fato que funciona como um catalisador do processo de redemocratização. Em 1979 João Bosco e Aldir Blanc compõem “O Bêbado e a Equilibrista” (063).

*“Meu Brasil  
Que sonha com a volta do irmão do Henfil  
Com tanta gente que partiu num rabo de foguete  
Chora a nossa pátria mãe gentil  
Choram marias e clarisses no solo do Brasil  
Mas sei que uma dor assim pungente não há de ser inutilmente  
A esperança dança na corda bamba de sombrinha*

*E em cada passo dessa linha pode se machucar  
Azar, a esperança equilibrista sabe que o show de todo artista tem que continuar”*

Segundo Severiano e Mello, a canção em destaque

*“Focaliza a promessa de abertura democrática, na ocasião cercada de incertezas. Parodiando a forma de um samba-enredo, a canção descreve uma cena patética em que dois personagens movimentam-se ridiculamente num fim de tarde sombrio.” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.254)*

A canção tornou-se um símbolo da luta pela anistia, pela volta dos exilados e pela abertura política do regime militar. Por tais causas mantinha-se viva a equilibrista dançando na corda bamba, que nada mais era do que a esperança de todo um povo.

As citações a Henfil, “Marias” e “Clarisses” remetem a ações do regime. Primeiramente, Henfil e sua mãe Maria, fazendo referência ao seu exílio. Clarisse era o nome da esposa de Herzog, jornalista assassinado por militares. A utilização dos nomes Maria e Clarisse no plural faz referência às mães, talvez irmãs ou mulheres de pessoas que foram mortas, ou mesmo deixaram o nosso país, acreditando em um ideal.

João Batista Figueiredo assume o governo em 1979, sendo o último presidente militar. É Figueiredo quem assina a Lei da Anistia, que permite que os exilados retornassem ao país e que condenados por crimes políticos tivessem suas penas desconsideradas.

Em 1980 a lembrança dos exilados, que começavam a retornar ao país, surge em “Canção da América” (064), composta por Fernando Brant e Milton Nascimento.

*“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 pra 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  
Venha o que vier (venha o que vier)*

*Qualquer dia, amigo, eu volto a te encontrar  
Qualquer dia, amigo, a gente vai se encontrar”*

Ainda em 1979, o governo aprova a lei que restabelecia o pluripartidarismo no País. O Brasil passava a viver outro momento, ou ainda um “Novo Tempo” (065), como no título da canção composta por Ivan Lins e Vitor Martins em 1980.

*“No novo tempo, apesar dos castigos  
Estamos crescidos, estamos atentos, estamos mais vivos  
Pra nos socorrer, pra nos socorrer, pra nos socorrer  
Pra que nossa esperança seja mais que a vingança  
Seja sempre um caminho que se deixa de herança*

*No novo tempo, apesar dos castigos  
De toda fadiga, de toda injustiça, estamos na briga  
Pra nos socorrer, pra nos socorrer, pra nos socorrer*

*No novo tempo, apesar dos perigos  
De todos os pecados, de todos enganos, estamos marcados  
Pra sobreviver, pra sobreviver, pra sobreviver*

*No novo tempo, apesar dos castigos  
Estamos em cena, estamos nas ruas, quebrando as algemas  
Pra nos socorrer, pra nos socorrer, pra nos socorrer*

*No novo tempo, apesar dos perigos  
A gente se encontra cantando na praça, fazendo pirraça  
Pra sobreviver, pra sobreviver, pra sobreviver”*

Em 1983 Milton Nascimento e Wagner Tiso compõem “Coração de Estudante” (066).

*“Já podaram seus momentos  
Desviaram seu destino  
Seu sorriso de menino  
Tantas vezes se escondeu  
Mas renova-se a esperança  
Nova aurora a cada dia  
E há que se cuidar do broto  
Pra que a vida nos dê 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, plantas, sentimento  
Folha, coração, juventude e fé”*

Segundo Severiano e Mello,

*“Composto em 1983 para o filme ‘Jango’ de Silvio Tendler, a canção é o tema de João Goulart, que o acompanha nos momentos mais dramáticos como o comício da Central, o exílio e a morte. Após a estréia de ‘Jango’, Milton Nascimento fez a letra da canção, baseado na lembrança do enterro do estudante Edson Luís, morto pela polícia em 68. A canção é realmente um hino de fé e esperança na juventude, bem adequado àquele momento em que o país se livrava de uma ditadura. A canção tornou-se ainda o hino da campanha pelas eleições diretas, em 1984, e em seguida hino da chamada Nova República, com a eleição de Tancredo Neves pelo Congresso. Quando Tancredo morreu, em abril de 85, a canção seria executada nas transmissões de seu funeral.” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.305)*

A campanha pelas eleições diretas, mencionada no comentário acima, que ficou conhecida como movimento das “Diretas Já”, reuniu milhões de brasileiros favoráveis à aprovação da chamada “Emenda Dante de Oliveira” que garantiria eleições diretas. No entanto a emenda foi rejeitada pela Câmara dos Deputados. O primeiro presidente civil, após o regime militar, seria Tancredo Neves, eleito de maneira indireta por um Colégio Eleitoral.

Assim em 1984, Chico Buarque e Francis Hyme dão prosseguimento ao tom de euforia, decantando a queda do regime militar em “Vai Passar” (067).

*“Vai passar nessa avenida um samba popular  
Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite vai se arrepiar  
Ao lembrar que aqui passaram sambas imortais  
Que aqui sangraram pelos nossos pés  
Que aqui sambaram nossos ancestrais  
Num tempo página infeliz da nossa história,  
Passagem desbotada na memória  
Das nossas novas gerações  
Dormia a nossa pátria mãe tão distraída  
Sem perceber que era subtraída  
Em tenebrosas transações  
Seus filhos erravam cegos pelo continente,  
Levavam pedras feito penitentes  
Erguendo estranhas catedrais  
E um dia, afinal, tinham o direito a uma alegria fugaz  
Uma ofegante epidemia que se chamava carnaval,  
o carnaval, o carnaval”*

Apesar de todos os problemas enfrentados era chegada a hora de festejar a liberdade.

*“Meu Deus, vem olhar, vem ver de perto uma cidade a cantar  
A evolução da liberdade até o dia clarear”*

O samba popular que passava pela avenida na canção de Buarque e Hyme tem a mesma força das pessoas que estavam nas ruas quebrando as algemas na canção de Lins.

No saldo deste período de 21 anos - da deposição de Goulart, em 1964, até 1985 -, contabilizam-se cinco governos militares, todos empossados sem eleição popular, submetidos à aprovação de um Congresso manipulado e de atuação restrita no qual, em um jogo de cartas marcadas, obtinham-se resultados prévios e seguramente conhecidos.

Além disso, nesse período ficaram evidentes as características mais expressivas de uma ditadura como repressão policialesca, estabelecimento de legislação autoritária e supressão dos direitos civis. O desaparecimento do governo autoritário no Brasil levou o país à busca da redemocratização.

A democracia é um conceito político que envolve várias dimensões: competência e responsabilidade por parte dos governos; participação da sociedade por meio de partidos, sindicatos e outras formas, e controle civil sobre os militares. Entretanto, em 1986, Humberto Gessinger compõe “Toda Forma de Poder” (068), alertando para o fato de que o país, pelo menos tecnicamente, ainda vivia sob as diretrizes dos militares e sob o lastro da ditadura, uma vez que a eleição presidencial seguira o mesmo modelo instaurado pelos militares. Faltava ainda a recuperação de alguns direitos civis antes extirpados.

*“Eu presto atenção no que eles dizem  
Mas eles não dizem nada  
Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada  
E eu começo a achar normal que algum boçal atire bombas na embaixada*

*Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada  
Toda forma de conduta se transforma numa luta armada  
A história se repete, mas a força deixa a história mal-contada*

*O fascismo é fascinante, deixa a gente ignorante e fascinada  
É tão fácil ir adiante e esquecer que a coisa toda tá errada  
Eu presto atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada”*

Como em tese o regime militar havia acabado, Gessinger recorre às figuras dos militares latinos Fidel Castro (Cuba) e Augusto Pinochet (Chile), comandantes de regimes totalitários em seus países, para mostrar o deleite da ditadura diante da precária organização política brasileira no momento.

Segundo Adam Przeworski (1992), toda transição bem-sucedida para a democracia seria basicamente conservadora, pois implica acordos e pactos, quer sejam públicos, quer sejam implícitos, que garantam a propriedade privada, assegurem aos dirigentes



autoritários e aos militares de que eles não serão perseguidos no novo regime democrático e, como no caso brasileiro, terão garantida sua sobrevivência política. Contudo, tais características que favoreceriam a transição revelam-se obstáculos para a consolidação da democracia. De acordo com Przeworski,

*"As forças que promovem a democracia precisam ser prudentes ex ante e desejam ser resolutas ex post. Mas as decisões tomadas anteriormente criam condições que são difíceis de reverter depois, pois elas preservam o poder das forças associadas ao regime autoritário"* (PRZEWORSKI: 1994, p.111).

O argumento encontra sustentação no governo Sarney, no qual foi perceptível a influência dos militares. Não pode e nem deve ser ignorado que o então Presidente figurou entre os quadros de maior importância do "antigo regime". E foi justamente em membros desse regime que Sarney se apoiou para superar sua fragilidade política. Segundo Eliézer de Oliveira, o que acontece é o ressurgimento do *"aparelho militar que, ao apoiar o presidente, indica-lhe também diversos limites para as políticas de governo"* (OLIVEIRA: 1994, p.111).

A verdade é que a mudança de regime só se daria oficialmente, e efetivamente, com a promulgação da Constituição de 1988. Assim, conforme Nancy Bermeo (1992), para que um processo de redemocratização esteja totalmente finalizado devem-se superar três etapas: o início da dissolução do regime autoritário, a criação da democracia e a consolidação do novo regime. O Brasil já conseguiu superar as duas primeiras, tendo dissolvido a ditadura e restabelecendo a democracia. A terceira segue em curso. E é justamente neste clima de renovação que Gonzaguinha compõe "É" (069).

*"A gente quer viver a liberdade  
A gente quer viver felicidade*

*É*

*A gente quer viver pleno direito  
A gente quer viver todo respeito  
A gente quer viver uma nação  
A gente quer é ser um cidadão"*

Era a mais clara expressão dos desejos populares agora com possibilidades concretas de realização. Aliás, Sarney já se mostrava uma fonte de expectativa. Afinal, era o primeiro presidente civil desde Goulart. No entanto, da mesma maneira que se converteu em esperança se converteu também em desilusão.

O mandato de Sarney caracterizou-se pela retomada da democracia brasileira sem, no entanto, consolidá-la. Como afirma Leonardo Morlino, sobre a consolidação da democracia:

*"não se trata de um processo inovador. Ao contrário, é caracterizado pelo estabelecimento sólido de estruturas e procedimentos que pretendem durar. A fase de transição é bastante distinta da de consolidação. Trata-se, basicamente, da diferença entre fluidez e estabelecimento sólido"* (MORLINO: 1992, p.152).

O governo Sarney caracterizou-se também por uma grave crise econômica, que evoluiu para um quadro de hiperinflação, culminando com moratória. Além disso, notáveis foram as acusações de corrupção em todas as esferas do governo. Diante deste quadro Cazusa e Roberto Frejat compõem "Ideologia" (070) em 1988.

*"Meu partido  
É um coração partido  
E as ilusões estão todas perdidas  
Os meus sonhos foram todos vendidos  
Tão barato que eu nem acredito  
Eu nem acredito"*

A canção traria ainda uma menção à aparente falta de iniciativa política da sociedade, como já havia acontecido em "Como Nossos Pais" (1976) e "Toda Forma de Poder" (1986).

*"Pois aquele garoto  
Que ia mudar o mundo  
Mudar o mundo  
Agora assiste a tudo  
Em cima do muro"*

Em 1989, Sarney é sucedido por Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito diretamente pelo voto popular em 29 anos.

A postura de Collor durante a campanha política tornou-se célebre. Nessa ocasião ele apostou suas fichas no combate à corrupção e aos altos índices de inflação. Entretanto, o fracasso do plano econômico e as constantes crises entre os membros do governo faziam com que a situação não tivesse a esperada melhora em relação ao período Sarney.

Diante disso, em 1990, mais uma vez é criticada a falta de atitude da população diante dos problemas enfrentados pelo governo. Desta vez a canção é “Quando o Sol Bater na Janela do Seu Quarto” (071), composta por Renato Russo.

*“Até bem pouco tempo atrás  
Poderíamos mudar o mundo  
Quem roubou nossa coragem?”*

Entretanto, com o tempo o insucesso da política econômica e as frequentes denúncias envolvendo auxiliares diretos redundaram em um desgaste progressivo do governo. A crise seria agravada por denúncias de corrupção envolvendo o primeiro escalão, incluindo o presidente e a primeira-dama.

Todo este turbilhão provocado nos pouco mais de dois anos de governo Collor parece ter despertado a população ante aos desmandos e abusos cometidos por políticos em todas as esferas. Em 1993 Gabriel “O Pensador” compõe “Tô Feliz (Matei o Presidente)” (072), ainda mencionando a figura de Collor.

*“Atirei o pau no rato  
Mas o rato não morreu  
Dona Rosane, admirou-se do ferrão  
Três-oitão que apareceu  
Todo mundo bateu palma quando o corpo caiu  
Eu acabava de matar o Presidente do Brasil  
Fácil um tiro só  
Bem no olho do safado  
Que morreu ali mesmo  
Todo ensanguentado  
Quê? Saí voado com a polícia atrás de mim  
E enquanto eu fugia eu pensava bem assim:  
"Tinha que ter tirado uma foto na hora em que o sangue espirrou  
Pra mostrar pros meus filhos  
Que lindo, pô"  
Eu tava emocionado mas corri pra valer  
E consegui escapar  
Ah tá pensando o quê?  
E quando eu chego em casa  
O que eu vejo na TV?  
Primeira dama chorando perguntando (Por quê?)  
Ah! Dona Rosane num fode num enche  
Não é de hoje que seu choro não convence  
Mas se você quer saber porque eu matei o Fernandinho  
Presta atenção sua puta escuta direitinho  
Ele ganhou a eleição e se esqueceu do povão  
E uma coisa que eu não admito é traição  
Prometeu, prometeu, prometeu e não cumpriu  
Então eu fuzilei, vá pra puta que o pariu*

É "podre sobre podre" essa novela  
 É Magri, é Zélia  
 É Alceni com bicicleta e guarda-chuva  
 LBA Previdência chega dessa indecência  
 Eu apertei o gatilho e agora você é viúva  
 E não me arrependo nem um pouco do que fiz  
 Tomei uma providência que me fez muito feliz

Hoje eu tô feliz! (Minha gente!)  
 Hoje eu tô feliz matei o presidente

Eu tô feliz demais então fui comemorar  
 A multidão me viu e começou a festejar  
 (É Pensador, é Pensador, é Gabriel O Pensador)  
 Me carregaram nas costas  
 A gritaria não parou  
 Eu disse "Eu sou fugitivo gente não grita o meu nome por favor!"  
 Ninguém me escutou e a polícia me encontrou  
 Tentaram me prender  
 Mas o povo não deixou  
 (O povo unido jamais será vencido)  
 Uma festa desse tipo nunca tinha acontecido  
 Tava bonito demais  
 Alegria e tudo em paz  
 E ninguém vai bloquear nosso dinheiro nunca mais  
 Corinthiano e Palmeirense  
 Flamenguista e Vascaíno  
 Todos juntos com a bandeira na mão cantando o hino  
 ("Ouviram do Ipiranga às margens plácidas  
 De um povo heróico o brado retumbante")  
 E começou o funeral e o povo todo na moral  
 Invadiu o cemitério numa festa emocionante  
 Entramos no cemitério cantando e dançando  
 E o presidente estava lá já deitado nos esperando  
 Todos viram no seu olho a bala do meu três-óitão  
 E em coro elogiamos nosso atleta no caixão:  
 Bonita camisa Fernandinho  
 Você nessa roupa de madeira tá bonitinho!  
 E como sempre lá também tinha um grupo mais exaltado  
 Então depois de pouco tempo o caixão foi violado  
 O defunto foi degolado, e o corpo foi queimado

Então eu vi um pessoal numa pelada diferente  
 Jogando futebol com a cabeça do Presidente  
 E a festa continuou nesse clima sensacional  
 Foi no Brasil inteiro um verdadeiro carnaval  
 Teve um turista que estranhou tanta alegria e emoção  
 Chegando no Brasil me pediu informação:  
 (O Brasil foi campeão? Tá todo mundo contente!)  
 Não amigão  
 É que eu matei o presidente!

E o velório vai ser chique  
 Sem falta eu tô lá  
 Ouvi dizer que é o PC que vai pagar"

Apesar da referência direta aos acontecimentos do governo Collor, a canção de certa forma se refere a todos os políticos. Uma forma de adverti-los de que agora a população estaria mais atenta a seus desempenhos, não mais admitindo tais situações.

*“Ele ganhou a eleição e se esqueceu do povão  
E uma coisa que eu não admito é traição  
Prometeu, prometeu, prometeu e não cumpriu  
Então eu fuzilei, vá pra puta que o pariu”*

Apesar do aviso do “Pensador”, o aparente marasmo voltou a reinar em amplos setores da sociedade civil, que se desmobilizaram após a derrubada de Collor, via processo de *impeachment*.

Curiosamente, na amostra selecionada para este trabalho, a temática trabalhada só reapareceria doze anos mais tarde. O período do governo de Fernando Henrique Cardoso não é mencionado em nenhuma das canções.

Instigada pelo chamado “escândalo do mensalão”, nome dado à maior crise política sofrida pelo governo do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Paulo Miklos, Toni Belotto e Charles Gavin compõem “Vossa Excelência” (073). A canção tornou-se a crítica mais veemente e violenta feita à atuação dos poderes executivo, legislativo e judiciário nos últimos anos.

*“Estão nas mangas dos Senhores Ministros  
Nas capas dos Senhores Magistrados  
Nas golas dos Senhores Deputados  
Nos fundilhos dos Senhores Vereadores  
Nas perucas dos Senhores Senadores  
Senhores!  
Minha Senhora!  
Senhores!  
Filha da Puta!  
Bandido!  
Corrupto!  
Ladrão!”*

O fato é que a negociação de votos no legislativo não era um fato novo. Segundo Scott Mainwaring: *“no presidencialismo não existem mecanismos formais que permitam afiançar de modo eficaz acordos de coalizão, tais como o caráter colegiado do gabinete e a moção de censura ao governo presentes no parlamentarismo”* (MAINWARING: 1993, p.39).

Assim, as coalizões formadas em uma matriz presidencialista tendem a ser mais instáveis. Toda decisão a ser tomada pelo Legislativo depende de intermináveis negociações, quando incentivos são concedidos em troca de apoio. O governo FHC fez o mesmo quando da votação da proposta da reeleição. Como afirma Maria D'Avila Kinzo, *“No Brasil é diferente [...] a dinâmica do governo de coalizão em um regime presidencialista não é necessariamente produto da relação de cooperação entre partidos e governo como no parlamentarismo”* (KINZO: 1999, p.27).

O Executivo pode ainda evitar tais procedimentos fazendo uso das chamadas *medidas provisórias*. Nesse caso, quem passa a legislar é o presidente da República. Fernando Henrique o fez. Lula o faz.

Voltando à canção “Vossa Excelência”, o trecho que se segue alude ao recente fenômeno da midiaticização da atuação dos políticos. As transmissões televisivas das sessões parlamentares transformaram muitos políticos em verdadeiros atores. Cientes da visibilidade, torna-se comum o apelo à emoção, discursos inflamados, recheados de retórica vazia. Um verdadeiro jogo de cena. Além disso, ao final o trecho remete às desculpas normalmente dadas pelos parlamentares para o encobrimento de atividades ilegais exercidas por membros da “casa”.

*“Sorrindo para a câmera  
Sem saber que estamos vendo  
Chorando que dá pena  
Quando sabem que estão em cena  
Sorrindo para as câmeras  
Sem saber que são filmados  
Um dia o sol ainda vai nascer quadrado  
Isso não prova nada!  
Sob pressão da opinião pública  
É que não haveremos de tomar nenhuma decisão!  
Vamos esperar que tudo caia no esquecimento  
Aí então...  
Faça-se a justiça!  
Vamos arrumar vossas acomodações, Excelência.  
Filha da Puta! Bandido!  
Corrupto! Ladrão!”*

A trajetória do País nestes cinquenta anos deixa claro o grau de instabilidade política existente. Ditaduras (Estado Novo e Governos Militares), deposição de presidentes, conflitos armados e a imensa quantidade de constituições e reformas constitucionais promulgadas no período permitem constatar tal instabilidade política.

O regime militar foi seguido por governos surgidos de procedimentos eleitorais. Com frequência, a presença popular acompanhou a recuperação da liberdade concentrando-se em porcentagens muito elevadas de participação eleitoral tanto em eleições legislativas como presidenciais. O povo votava por liberdade, para modificar as instituições.

No entanto, tal presença popular se mostrou ausente nas eleições seguintes. Pouco a pouco, a população começou a se sentir desencantada e sem esperanças com a classe política.

As 32 canções analisadas nesta seção permitem acompanhar de perto a trajetória política do País nestes últimos cinquenta anos. Entretanto, assim como acontece com a grande parte do contingente popular, o cancionero também parece se desinteressar da política, desgastada ano após ano por fatos que parecem nunca ter fim.

Após toda a luta travada, em discos, contra o regime militar, e as críticas ao subsequente processo de redemocratização, mal-conduzido e repleto de falhas, culminando com o *impeachment* de Collor, o cancionero só voltaria a registrar uma canção com tal temática no ano de 2005, quando do “escândalo do mensalão”.

## 7. TEMÁTICA ÉTNICO-RACIAL

*“Salve a colorida raça nascente em noite de lua cheia e batucada  
Sem o orgulho de ser branco nesta terra morena e conquistada  
Que é o canto do povo brasileiro,  
Neto de Pindorama e do Quilombo dos Palmares.”  
(Ruy Mauritti – “Raça Nascente”)*

Entre as temáticas aqui destacadas, sem dúvida, a que mais facilmente se identifica ao propósito de construção de uma imagem do Brasil e do brasileiro é a étnico-racial. A partir do momento em que intelectuais começaram a pensar o país, o tema “raça” se fez presente, e permanece ainda hoje como norte para as mais variadas pesquisas, como afirma Octávio Ianni.

*“Na história brasileira, desde a Independência, a problemática racial sempre representou, e continua a representar, uma perspectiva importante para a compreensão de como se forma o povo. Todos os que se preocupam em compreender as peculiaridades da sociedade brasileira, em diferentes momentos de sua história, defrontam-se com a problemática racial.” (IANNI: 1991, p.16)*

Antes de prosseguir, é importante ressaltar que a utilização da concepção de “raça” neste trabalho não ignora toda a discussão em torno do termo. Sabe-se da imprecisão que o termo carrega, uma vez que não existe mais que uma única raça humana.. Como afirmou Claude Lévi-Strauss, “(...) nada, no estado atual da ciência, permite afirmar a superioridade ou a inferioridade intelectual de uma raça em relação à outra (...)” (LÉVI-STRAUSS: 1975, p.53).

Entretanto, tal ideia encontra-se ainda presente, uma vez que se trata de um termo consagrado pela literatura sociológica. Para tentar apaziguar um pouco o incômodo que essa utilização pode acarretar, optou-se por utilizar juntamente o conceito étnico, entendendo que este traga em seu bojo a correta operação das diferentes características de cada grupo humano, sejam estas de cunho morfológico sejam de cunho cultural.

Considera-se por bem recuar a análise um pouco no tempo e começar a abordagem a partir das propostas da chamada Escola de Recife, como se convencionou nomear os pensadores que surgiram na capital pernambucana no último quarto do século XIX.



Com suas raízes fincadas na filosofia evolucionista, sobretudo de Spencer, o grupo dedicou-se aos mais variados campos, indo desde a poesia até a política, baseando seu sistema de análise no arcabouço positivista fundado a partir de Comte. Entre os nomes de destaque da Escola surgem Tobias Barreto, Clóvis Bevilacqua, Euclides da Cunha e Sílvio Romero, o de maior relevância para este trabalho.

O evolucionismo foi, sem dúvida, a alma da teoria de Romero, como se percebe até mesmo em suas reflexões sobre a literatura:

*“A literatura rege-se pela lei do desenvolvimento à maneira das formações biológicas. Ainda como as criações biológicas, ela tem a sua luta pela existência, onde as idéias mais fracas são devoradas pelas mais fortes”.* (ROMERO: 1943, p. 100)

E pensando justamente nestas formações biológicas Romero procurou explicar a formação da nacionalidade brasileira. A passagem a seguir deixa claros os pressupostos pelos quais o autor pautaria sua obra:

*“A história do Brasil, como deve ser hoje compreendida, não é, conforme se julgava antigamente e era repetida pelos entusiastas lusos, a história exclusiva dos portugueses na América. Não é também, como quis de passagem supor o romanticismo, a história dos tupis, ou, segundo o sonho de alguns representantes do africanismo entre nós, a dos negros em o Novo Mundo. É antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, formação sextiária, em que predomina a mestiçagem. Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas idéias. Os operários deste fato inicial têm sido: o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira.”* (ROMERO: 1943, p.39)

A ideia da mestiçagem, que nascera com Karl Von Martius na década de 1840<sup>10</sup>, volta à cena e, com ela, a busca incessante de distinguir o brasileiro de suas origens. *“Consideramos o índio puro como estranho à nossa vida presente. O mesmo pensamos a respeito do negro da costa. O português, o emboaba, o reinol, está nas mesmíssimas condições”* (ROMERO: 1887, p.28-9). Essa mestiçagem seria tanto um processo racial quanto cultural, possibilitando o nascimento de uma identidade genuinamente brasileira.

---

<sup>10</sup> A mestiçagem surge primeiramente nas palavras do naturalista alemão Karl Von Martius em trabalho de 1840, portanto, três décadas antes da Escola de Recife. Martius afirmava que o estudo da mistura das três raças que formaram a nação seria o ponto central para a compreensão da particular nacionalidade brasileira.

Uma afirmação de Graça Aranha aponta o mal-estar que a mestiçagem provocava nos intelectuais brasileiros do período: *“E no futuro remoto a época dos mulatos passará para voltar à idade dos novos brancos... aceitando com reconhecimento o patrimônio dos seus predecessores mestiços que terão edificado alguma coisa porque nada passa inutilmente na terra”* (ARANHA: 1981, p. 211).

A mestiçagem era tomada como um dado negativo, concepção próxima à propalada pelo Conde Gobineau, para o qual a miscigenação seria responsável pela degenerescência da raça humana. Romero, entretanto, via nesta mesma mestiçagem o que poderia ser a solução para tal problema, desde que se buscasse o “clareamento” da população. Como afirma Giralda Seyferth,

*“O papel do imigrante, portanto, está bem definido - concorrer para a formação de um tipo brasileiro, elemento da unidade nacional (que paradoxalmente, vê comprometida pela ‘desarmonia das índoles decorrente da mestiçagem’). Trata-se de uma construção racial - clarear a pele do brasileiro do futuro, pelo menos - pois a nacionalidade já tem sua cultura, sua língua e sua religião. Na concepção de Romero a nação brasileira do futuro deve ser uma civilização latina e branca, o que implica na assimilação dos imigrantes à formação lusitana do país”* (SEYFERTH: 1996, p.51).

Assim, a chave para solução do “problema étnico” brasileiro seria determinar qual viria a ser o fator ascendente na falada tríplice miscigenação, neste caso, o branco europeu, reforçado pela entrada de imigrantes desta origem. Talvez neste momento o pessimismo de Romero desse lugar a outra postura:

*“O povo brasileiro, como hoje se apresenta, se não constitui uma só raça compacta e distinta, tem elementos para acentuar-se com força e tomar um ascendente original nos tempos futuros. Talvez tenhamos ainda de representar na América um grande destino cultural-histórico”* (ROMERO: 1943, p.85).

Com o prosseguimento do processo de mestiçagem objetivando o clareamento, acreditava-se que em certo momento o brasileiro constituiria uma raça em que esta já não poderia ser notada. A conclusão de um processo que, mesmo em longo prazo, seguiria assim rumo ao êxito.

*“Sabe-se que na mestiçagem a seleção natural, ao cabo de algumas gerações faz prevalecer o tipo da raça mais numerosa, e entre nós,*

*das raças puras a mais numerosa, pela imigração européia, tem sido e tende ainda mais a sê-lo, a branca. Dentro de dois ou três séculos, a fusão étnica estará talvez completa e o brasileiro mestiço bem caracterizado” (ROMERO: 1943, p.85).*

Maria Isaura Queiroz sintetiza dizendo que,

*“Obstáculos raciais ao desenvolvimento seriam passíveis de superação na medida em que os diversos níveis de evolução nos quais as raças se situam, escalonam-se em uma trajetória unilinear rumo ao estágio superior. E tal estágio corresponderia, no Brasil, à supremacia do homem branco: A total integração seria o estágio final e harmônico da civilização e da sociedade no Brasil, conclusão de um processo de fusão em que, muito embora o branco ‘puro’ diminuísse sem cessar, terminaria por constituir o elemento dominante” (QUEIROZ: 1978, p.102).*

É interessante lembrar que tal política de imigração acabou sendo efetivada. Com incentivo do governo e dos antigos grandes produtores de café, iniciou-se ainda no século XIX um processo imigratório europeu rumo ao Brasil, trazendo um contingente de italianos, espanhóis, alemães e portugueses. Entretanto, o que parecia ser uma política atrelada exclusivamente a interesses econômicos acabaria revelando sua outra face alguns anos depois.

O início do século XX trouxe consigo a imigração japonesa. Tal fluxo migratório, no entanto, não foi recebido da mesma maneira que o europeu. Segundo Joyce Suda e Lídio de Souza (2006), as preocupações oficiais com a expansão da imigração japonesa resultaram em uma emenda à Constituição, em 1934, restringindo a entrada a 2% do total de imigrantes admitidos no País.

Na década de 1930, a política de cunho eugenista chegou a afirmar que os japoneses eram racialmente degenerados e contrários à miscigenação, representada pela célebre comparação atribuída a Oliveira Vianna (1934): *“o japonês é como enxofre: insolúvel”*.

Se os critérios fossem meramente econômicos, japoneses e europeus deveriam ser tratados em igualdade de condições. Na verdade, porém, os critérios utilizados iam além. Afinal, em busca de uma “melhora da raça”, como poder-se-ia permitir a miscigenação com elementos asiáticos, que assim como os africanos eram considerados inferiores aos europeus?

Voltando um pouco ao eixo principal do raciocínio, outro nome importante em tal contexto é o de Nina Rodrigues. Herdeiro de concepções da antropologia criminal de Cesare Lombroso<sup>11</sup>, o antropólogo (e também médico) Nina Rodrigues acreditava na inferioridade do negro.

*"O critério científico da inferioridade da Raça Negra nada tem de comum com a revoltante exploração que dele fizeram os interesses escravistas dos norte-americanos. Para a ciência não é esta inferioridade mais do que um fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou secções (...) A Raça Negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os generosos exageros dos seus turiferários, há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo" (RODRIGUES: 1977, p.7).*

Conforme demonstra Mariza Corrêa (1998), as teses de Rodrigues sugeriam que, para ele, a maior ameaça ao País não seria o “negro puro”, mas o enorme contingente mestiço que surgira. Era a reificação de concepções que viam na influência direta ou indireta do negro em nossa cultura, bem como na miscigenação, um perigo ao desenvolvimento da nação.

Essa compreensão persistiu entre diversos nomes até o final da década de 1920. Ao ver de Betty Milan, *“O sintoma da cultura (...) é sistematicamente abafado pela cultura oficial que não quer saber da diferença e só se ocupa da nossa identidade para nos tornarmos idênticos aos outros que não somos”* (MILAN: 1985)<sup>12</sup>. Tais ideias começam a perder espaço quando surgem as teses culturalistas, como as defendidas por Gilberto Freyre.

O culturalismo do período pode ser entendido como um esforço de compreensão da diversidade humana, estabelecendo-se como uma crítica ao evolucionismo, rompendo com o determinismo tanto geográfico quanto biológico.

Tributário das ideias de Franz Boas<sup>13</sup>, o culturalismo desenvolvido no Brasil, assim como o de seu influenciador, buscava localizar na cultura as fontes da diversidade dos

---

<sup>11</sup> Lombroso considerava que determinados traços físicos poderiam identificar um criminoso nato. Tais ideias reforçaram a teoria da divisão de “raças” e culturas entre superiores e inferiores.

<sup>12</sup> Disponível em <http://www2.uol.com.br/bettymilan/conferencia/04causa.htm> . Acessado em: 18 de setembro de 2008.

<sup>13</sup> Um dos precursores da antropologia cultural, Boas considerava, como se sabe, que cada cultura constitui uma unidade formada por um conjunto de elementos inter-relacionados e só através do estudo de

modos de vida humanos. Os teóricos nacionais aplicaram tais concepções em suas reflexões a respeito da formação do povo brasileiro, uma sociedade nacional que reunia, de maneira muito particular, contingentes diversos de brancos, negros e indígenas. Como afirma Octávio Souza,

*“(...) mestiçagem como formador do caráter nacional só pôde ser considerado como fator positivo para a constituição da identidade nacional quando Gilberto Freyre, abandonando as teorias raciológicas que orientavam Silvio Romero, inaugurou uma abordagem culturalista do problema” (SOUZA: 1994, p.170).*

Freyre inverte a lógica dominante ao deslocar a mestiçagem do polo negativo para o polo positivo. O autor afirma que o complexo caráter cultural e étnico brasileiros, seriam fruto do cruzamento das mais diversas características herdadas das tão faladas três raças, cruzamento que, ao contrário das concepções anteriores, produziria enriquecimento e não degeneração. De acordo com Renato Ortiz,

*“A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. Mas a operação que Casa-Grande e Senzala realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em possibilidade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. (...) O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional” (ORTIZ: 1985, p.41).*

Alguns teóricos desenvolveram a ideia da valorização do mestiço de maneira um pouco diferente, persistindo no apoio biológico, como Arthur Ramos:

*“Verificar que mestiçagem não acarreta nenhuma ‘degenerescência’ ou perda de vigor biológico. Muito pelo contrário, ela é fator da formação de fenótipos resistentes, de relativa homogeneidade, que estão possibilitando a construção de uma civilização nos trópicos” (RAMOS: 1947, p.462).*

Apesar de tais argumentos surgirem por todo lado, recaíram sobre Freyre as maiores críticas, sendo o teórico pernambucano considerado o criador do chamado *mito da*

---

cada um desses elementos poder-se-ia compreender o todo. Além disso, afirmava a impossibilidade de se categorizar as culturas de forma hierárquica com designações como superiores ou inferiores, uma vez que toda e cada cultura constituem fenômenos específicos e originais.

*democracia racial*, uma forma de abrandamento do escravismo brasileiro, concedendo primazia ao arranjo harmonioso em detrimento do conflito. Sua obra foi assim rotulada como uma tentativa de conceder menor importância às contradições do regime escravocrata, regime este que, segundo o autor, estaria calcado nas figuras do bom senhor e do escravo submisso. Daí Silvia Brügger considera que,

Lilia Schwarcz (1995), considera que a noção elaborada por Freyre passava a vigorar como uma ideologia não oficial do Estado brasileiro, mantida acima das estratificações de raça e classe. Tais concepções ganham ainda mais respaldo após a II Guerra Mundial, um conflito que teve alguns de seus pontos principais justificados por elementos oriundos do arianismo.

Em 1956, por exemplo, “O Lamento da Lavadeira” (074), composta por João Vieira Filho, Nilo Chagas e Monsueto Menezes, apresenta o cotidiano de trabalho de uma lavadeira. As suas condições de trabalho se mostram precárias ante o volume de roupas que ela tem para lavar.

*“Sabão, um pedacinho assim  
A água, um pinguinho assim  
O tanque, um tanquinho assim  
A roupa, um montão assim”*

*“Quintal, um quintalzinho assim  
A corda, uma cordinha assim  
O sol, um solzinho assim  
A roupa, um montão assim”*

*“A sala, uma salinha assim  
A mesa, uma mesinha assim  
O ferro, um ferrinho assim  
A roupa, um montão assim”*

Em outro trecho é revelado que, apesar do volume de sua tarefa, a lavadeira recebe uma remuneração muito pequena, fenômeno comum quando se trata de ocupações informais, sem garantias e legislação específica.

*“Trabalho, um tantão assim  
Cansaço, é bastante sim  
A roupa, um montão assim  
Dinheiro, um tiquinho assim”*

No entanto, o ponto importante para este tópico é um pequeno trecho que se coloca entre a divulgação das condições de trabalho da lavadeira e sua insatisfatória remuneração.

*“Para lavar a roupa da minha sinhá”*

Sinhá, forma reduzida de senhora, era o tratamento costumeiramente dado pelos escravos à sua senhora. Surge assim a primeira pista da sobre a origem da lavadeira. Num raro exemplo de complemento musical, se é que assim podemos chamar, Cartola acrescentaria, em 1975, a seguinte passagem aos versos de Monsueto, Vieira Filho e Chagas, deixando claro quem era a lavadeira da canção.<sup>14</sup>

*“Ensaboa mulata ensaboa  
Ensaboa tô ensaboando  
Tô lavando a minha roupa”*

A lavadeira é uma mulata. Esta será a única vez em toda a amostra que a figura da mulata seria relacionada ao trabalho. Em todas as outras menções, a mulata seria relacionada à sexualidade. Assim é a personagem principal da canção “Mulata Assanhada” (075), de autoria de Ataulfo Alves em 1956.

*“Ô, mulata assanhada  
Que passa com graça  
Fazendo pirraça  
Fingindo inocente  
Tirando o sossego da gente!”*

Em uma relação de lógica invertida, a mulata se torna a responsável pelo desejo que os homens sentem por ela. A canção segue com o mesmo argumento, reforçando que a mulata em questão teria a intenção de “enfeitiçar” os homens, chegando ao ponto de estes lhe fazerem promessas descabidas.

*“Ah! Mulata se eu pudesse  
E se meu dinheiro desse  
Eu te dava sem pensar  
Esta terra, este céu, este mar  
E ela finge que não sabe  
Que tem feitiço no olhar!”*

---

<sup>14</sup> Em clara referência à “O Lamento da Lavadeira”, Cartola compõe em 1975 “Ensaboa”. Nela são reproduzidos vários trechos da canção de Monsueto, Vieira Filho e Chagas.

O trecho final da canção apresenta termos que hoje seriam inaceitáveis. Apesar de se justificar sob o argumento do amor, o narrador preconiza a volta da escravidão, tratando a personagem como objeto ou mercadoria, lembrando a questão do cárcere ao qual os africanos foram submetidos quando trazidos para o Brasil.

*“Ai, meu Deus, que bom seria  
Se voltasse a escravidão  
Eu pegava a escurinha  
E prendia no meu coração!...  
E depois a pretoria  
Resolvia a questão!”*

O ano de 1956 apresentaria ainda duas canções cuja temática étnico-racial faz-se presente. Primeiramente “Nação Nagô” (076) de autoria de Capiba.

*“Eu vim de Luanda pra cá  
Com gonguê e atabaque pra dançar  
Que barulho é esse ôô  
É nação de preto Nagô”*

A música trata dos negros angolanos que vieram para o Brasil, trazendo um considerável arcabouço cultural que, aos poucos, foi incorporado à cultura nacional. As primeiras palavras que buscam reconhecer a contribuição da cultura africana para a formatação do que hoje se considera a cultura brasileira.

Ainda em 1956, a canção “Treze de Maio” (077), é composta por Teddy Vieira, Riachão e Riachinho.

*“Treze de maio  
É um dia muito bonito  
As congadas já reúnem  
Pra festejar São Benedito”*

A música começa anunciando a preparação das congadas para a celebração da festa de São Benedito (ou São Bento Negro) no dia da sanção da Lei Áurea. Observe-se que, segundo o calendário litúrgico católico, o dia dos festejos de São Benedito é 4 de abril. Sendo assim, tal celebração mencionada na canção seria carregada de um simbolismo ainda maior.

*“E a rainha  
Com a bandeira na mão  
Reza pra Santa Isabel  
Que deu a libertação*



*Santa Isabel  
É uma santa milagrosa  
Libertou a escravidão  
Por ser muito caridosa”*

Segue-se o anúncio de que, além de São Benedito, outra figura seria também festejada: Isabel, a princesa responsável pela abolição da escravatura. Na canção ela ascende ao patamar de santa milagrosa que, por um ato de pura caridade, tornou-se responsável pela libertação dos escravos.

*“A meia noite  
A festa vai terminando  
Eles deixam uma bandeira  
Pra voltar no outro ano”*

A figura da Princesa Isabel passa a ser idealizada, reflexo de uma historiografia tradicional, extremamente apegada a um culto da Princesa como responsável única pela Abolição. Fato de importância político-social, pois faz parte do imaginário pré-conceituado brasileiro negar aos negros escravos o constructo de suas conquistas e transformar direitos em dádivas. Neste caso desrespeita-se uma série de movimentações afro-brasileiras de resistência a escravidão e mesmo a luta de parte de uma elite branca e intelectualizada republicana e abolicionista. De qualquer forma o culto é reforçado ainda na canção quando o narrador menciona que a celebração se repetirá no ano seguinte.

No ano seguinte (1957) a canção “É Luxo Só” (078), de autoria de Ari Barroso e Luiz Peixoto, retoma a associação da mulata à sensualidade. Assim como em “Mulata Assanhada” também nesta composição a mulata é “culpada” de ser desejada pelos homens.

*“Quando todo seu corpo se balança,  
É luxo só...  
Tem um não sei quê que faz a confusão;  
O que ela não tem, meu Deus, é compaixão.  
Eta, mulata bamba!”*

Outro trecho reforça o argumento.

*“Mexe com as cadeiras, mulata, ai!  
No requebrado me maltrata, ai, ai!  
Eta mulata bamba!”*

Gilberto Freyre menciona em “Casa-Grande e Senzala” o seguinte ditado popular: *“Branca para casar, mulata para foder, negra para trabalhar”* (FREYRE: 1984, p.75). A mulata aparece como dona de um corpo lascivo, propenso aos anseios masculinos.

Desenvolvendo tal passagem, surge Lélia Gonzales (1983) que afirma que o termo *mulata* é um desdobramento da “mucama”, que, na época da escravidão, realizava as tarefas domésticas na casa-grande e, não poucas vezes, era usada sexualmente pelos senhores. Como bem lembra Antônio Cândido, *“A escrava doméstica negra era um objeto sexual, natural do senhor”* (CÂNDIDO: 1951, p.59).

Observando-se a literatura brasileira, percebe-se que tal construção da mulata dotada de uma sensualidade exacerbada não era exclusividade do universo musical. Manuel Antônio de Almeida já apresentava ao público Vidinha, sua mulata sensual, personagem de “Memórias de um Sargento de Milícias”, publicado em 1854. Aluisio de Azevedo segue o mesmo caminho em “O Cortiço”, publicado em 1890, e que trazia a mulata Rita Baiana.

De acordo com Antônio Herculano Lopes (2006), a mulata era um símbolo dotado de uma ambigüidade étnica, uma vez que não era nem completamente negro nem completamente branco, que expressava o desejo reprimido do homem branco pela mulher negra. Além disso, no corpo da mulata, os traços mais fortes da negritude como lábios, nariz, “cadeiras”, cabelo e cor de pele, apareciam suavizados.

Também em 1957, Volta Seca interpreta “Acorda Maria Bonita” (079). Em um dos trechos da canção o narrador apresenta as características físicas da personagem título, ressaltando sua cor de pele.

*“Cabelos pretos anelados  
Olhos castanhos, delicados  
Quem não ama a cor morena  
Morre cego e não vê nada.”*

*“Quem não ama a cor morena morre cego e não vê nada”*: a canção interpretada por Volta Seca é a primeira na amostra a trazer a expressão moreno(a), substituindo termos como *mulata* e *escurinha*.

Em 1962, Haroldo Lobo e Milton de Oliveira compõem “Nêga do Congo” (080).

*“Tá sobrando nêga  
Lá no Congo tá  
Tem tanta nêga  
Que eu trouxe uma nêga de lá.”*

O que se observa na canção acima citada é a repetição da temática de “Mulata Assanhada” (1956), com o negro sendo tratado como uma mercadoria, algo disponível às vontades de seu dono.

Oito anos após “Nação Nagô”, o narrador negro reaparece em duas canções. O que a princípio parece ser uma mudança simples de locução acaba por transformar substancialmente o conteúdo das letras. Primeiramente a composição “Esse Mundo é Meu” (081), de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra.

*“Esse mundo é meu  
Esse mundo é meu  
  
Fui escravo no reino  
E sou escravo no mundo em que estou  
Mas acorrentado ninguém pode amar”*

A canção faz um paralelo entre a condição do negro no império, escravo, e sua condição atual, a qual, mesmo inserido em um sistema político diferente, e a despeito da Abolição, continuaria a ser de escravo. No mesmo ano (1964) Jorge Ben compõe “Mas Que Nada” (082).

*“Esse samba  
Que é misto de maracatu  
É samba de preto velho  
Samba de preto tu”*

A canção relaciona o maracatu com o samba e este, por sua vez, aos negros. Isso é um fato relevante uma vez que o samba já era tido como um dos símbolos nacionais por excelência. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “*Com efeito, Mas Que Nada e outras composições de seu LP de estréia são um misto de samba e maracatu, com melodias e harmonias simplórias, concentrando-se a ênfase no ritmo*” (SEVERIANO e MELLO, 1998: p.67).

Assim como “Nação Nagô”, “Mas Que Nada” soa como uma forma de reconhecimento à contribuição dos negros na formação do País. Iniciativa de extrema importância, sobretudo se considerarmos que opiniões contrárias a tal reconhecimento, sejam

explícitas sejam veladas, sempre existiram. Um exemplo é a seguinte afirmação de Oliveira Vianna:

*“A nossa civilização é obra exclusiva do homem branco. O negro e o índio, durante o longo processo de nossa formação social, não dão, como se vê, às classes superiores e dirigentes que realizam a obra de civilização e construção, nenhum elemento de valor. Um e outro formam uma massa passiva e improgressiva, sobre que trabalha, nem sempre com êxito feliz, a ação modeladora da raça branca.”*  
(VIANNA: 1949, p.205)

Em 1965, Noel Rosa de Oliveira e Abelardo da Silva compõem “O Neguinho e a Senhorita” (083).

*“O neguinho gostou da filha da madame  
Que nós tratamos de sinhá  
Senhorita também gostou do neguinho  
Mas o neguinho não tem dinheiro pra gastar  
A madame tem preconceito de cor  
Não pôde evitar esse amor”*

Apesar da ressalva à pobreza do “neguinho” o que mais incomodava a “madame”, mãe da sinhá, era a questão de sua cor.

*“Senhorita foi morar lá na Colina  
Com o neguinho que é compósito  
Senhorita ficou com nome na história  
E agora é a rainha da escola  
Gostou do samba e hoje vive muito bem  
Ela devia nascer pobre também”*

Como a “madame” não pôde evitar o amor entre o neguinho e a senhorita, esta última acabou saindo de casa para com ele morar. Severiano e Mello consideram que, “*Este samba descreve o romance do neguinho com a filha da madame, um caso de preconceito racial, com final feliz, pois, a revelia da madame, a senhorita foi morar com o neguinho e acabou se tornando rainha da escola de samba.*” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.86)

Essa imagem remete ao seguinte comentário de Clóvis Moura a respeito de um outro casal, formado por um homem negro e uma mulher branca, também presentes em uma escola de samba:

*“Uma branca dançando em uma escola de samba com um negro não seria o símbolo dessa democracia [racial] tão apregoada, via canais*

*de aculturação? (...) No entanto, socialmente, esses dois membros da escola de samba estão inseridos em uma escala de valores de realidade social bem diferentes e em espaços sociais imensamente distantes. Simbolicamente, contudo, eles são projetados como elementos que comprovam como, através da aculturação, chegamos a diluir os níveis de conflitos sociais existentes.” (MOURA: 1988, p.48)*

Em 1966 Edu Lobo e Guarnieri compõem “Upa Neguinho” (084). A canção fala de uma criança negra, ainda bem nova, dando seus primeiros passos, e a observação do narrador, que divaga sobre o caminho a ser percorrido pelo “neguinho”, ou ainda, conforme Severiano e Mello, “*Refere-se a um personagem, menino cafuz, a quem se pede para crescer depressa, na expectativa, talvez, de que um dia possa ajudar a melhorar um mundo onde a liberdade é apenas uma esperança.*” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.103)

*“Upa, Neguinho na estrada...  
Upa pra lá e pra cá  
Virgem! Que coisa mais linda!  
Upa neguinho começando a andar...  
Começando a andar...  
E já começa a apanhar!”*

Ao afirmar que o neguinho mal começa a andar e já começa a apanhar, os compositores não falam apenas do castigo físico, mas dos baques que a vida lhe proporcionará.

*“Eu vim de tanta desgraça  
Mas muito eu te posso ensinar  
Capoeira? Posso ensinar  
Ziquizira? Posso tirar  
Valentia? Posso emprestar  
Liberdade só posso esperar”*

É emblemática a frase “liberdade só posso esperar.” Um retorno à temática da persistente inacessibilidade do negro ao direito à liberdade já presente em “Esse Mundo é Meu. (1964)”, e que também marcaria presença três anos mais tarde (1969) em “Sentinela” (085), composta por Milton Nascimento e Fernando Brant.

*“Morte vela sentinela sou do corpo desse meu irmão que já se vai  
Desejo nessa hora tudo que ocorreu, memória não morrerá  
Vulto negro em meu rumo vem  
Mostrar a sua dor plantada nesse chão*

*História vem me contar  
Longe, longe, ou ouço essa voz  
Que o tempo não vai levar  
Precisa gritar sua força é irmão, sobreviver*

*A morte inda não vai chegar, se a gente na hora de unir  
Os caminhos num só, não fugir e nem se desviar  
Precisa amar sua amiga, é irmão e relembrar  
Que o mundo só vai se curvar  
Quando o amor que em seu corpo já nasceu  
Liberdade buscar”*

“Sentinela” foi composta e interpretada em um contexto de crescente mobilização de contingentes negros ao redor do mundo. Desde meados da década de 1960 movimentos pelos direitos civis eclodem nos Estados Unidos.

O agravamento das tensões raciais fez emergir lideranças também negras que se propuseram ao enfrentamento de tais questões. Exponentes como Malcom X e Martin Luther King surgem neste momento. Embora atuando de formas diferentes, ambos foram essenciais em suas ações em prol da causa dos negros e dos direitos civis nos EUA. Vale ressaltar também a atuação do Movimento Black Power, com projetos e ações de auto-afirmação, enquanto indivíduos e enquanto raça.

Tais concepções acabariam ecoando pelo Brasil onde concomitantemente surgem contribuições de grande importância de pensadores como Florestan Fernandes e Roger Bastide, entre outros.<sup>15</sup>

Em seus estudos Florestan rompe com o mito da convivência pacífica propagada por Freyre, denunciando o quadro de desigualdade que se perpetuava muito além da abolição da escravatura. A mestiçagem, que para Freyre era um sinal da queda das barreiras raciais, para Fernandes não passava de um artifício social violento, e busca de favorecer o “branqueamento” da população. O mito da democracia racial era finalmente questionado através da comprovação do prosseguimento do modelo de exclusão racial, nas relações cotidianas. De acordo com o próprio Florestan:

*“(...) preconceito e a discriminação raciais estão presos a uma rede da exploração do homem pelo homem e que o bombardeiro da identidade racial é prelúdio ou o requisito da formação de uma população excedente destinada, em massa, ao trabalho sujo e mal pago...” (FERNANDES: 1989, p.28)*

Entretanto, a despeito de tal mudança de ponto de vista, o cancionista popular nacional segue a reproduzir o discurso propagado pelo mito da democracia racial. É o que se

---

<sup>15</sup> Importante ressaltar que não foi apenas na década de 1960 que os negros brasileiros procuraram se organizar. Já em 1931 era fundada a “Frente Negra Brasileira”, com o intuito de fortalecer o negro e o mulato na sociedade de mercado, burguesa em expansão.

observa em quatro canções do ano de 1972: “Índia”, “Martim Cererê”, “Brasil Pandeiro” e “Preta, Pretinha”.

A canção “Índia” (086) composta por J.A. Flores e M.O. Guerreiro (com versão de José Fortuna), traz a seguinte descrição da silvícola.

*“Índia, seus cabelos nos ombros caídos  
Negros como a noite que não tem luar  
Seus lábios de rosa, para mim, sorrindo  
E a doce meiguice desse seu olhar  
Índia da pele morena  
Sua boca pequena eu quero beijar  
Índia, sangue tupi, tem o cheiro da flor  
Vem, eu quero lhe dar  
Todo o meu grande amor”*

Uma visão romântica da indígena. Lembra muito a personagem “Iracema”, de livro homônimo escrito por José de Alencar mais de cem anos antes. No caso literário a índia era caracterizada por ter “lábios de mel” e cabelos “mais negros que a asa da graúna”. Voltando a canção percebe-se que pouco mudou, talvez apenas os adjetivos. Agora são “lábios de rosa” e cabelos negros “como a noite que não tem luar.”

Este indígena observado pelo viés romântico ajuda a compor o mito fundador do Brasil, que segundo Marilena Chauí (2000), é elaborado como solução para problemas que não apresentam resolução na realidade, situando-se além do tempo e da história. E qual seria o mito fundador brasileiro? O já mencionado “mito das três raças”, que surge em “Martim Cererê” (087), também de 1972, composta por Zé Catimba e Gibi.

*“Tudo era dia  
O índio deu a terra grande  
O negro trouxe a noite na cor  
O branco a galhardia  
E todos traziam amor*

*Tinham encontro marcado  
Pra fazer uma nação  
E o Brasil cresceu tanto  
Que virou interjeição”*

Depois dessas palavras muitos devem ter começado a escrever “Brasil!”. Esse era o “país-interjeição”, formado por uma população valorosamente miscigenada. Era isso que “Martim Cererê” buscava demonstrar e que “Brasil Pandeiro” (088), no mesmo ano completava. De autoria de Assis Valente a canção declarava:

*“Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor”*

“Gente bronzeada” nada mais é do que outra forma de se referir ao mestiço, como já havia sido feito com o termo “moreno” ainda em 1957 em “Acorda Maria Bonita”

*“Quem não ama a cor morena  
Morre cego e não vê nada.”*

Ainda em 1972 surgiria outra designação no tratamento da questão étnico-racial. Em “Preta Pretinha” (089), de autoria de Luís Galvão e Moraes Moreira. O termo “preta” virou “pretinha”.

*“Assim vou lhe chamar, assim você vai ser  
Preta, preta, pretinha”*

A despeito das canções apresentadas, o ano de 1972 traria “Ilu Ayê” (090), composta por Norival Reis e Cabana.

*“Ilu Ayê, Ilu Ayê, Odara  
Negro cantava na nação nagô*

*Depois chorou lamentos de senzala  
Tão longe estava de sua Ilu Ayê  
Tempo passou e no terreirão da casa grande  
Negro diz tudo que pode dizer”*

As duas primeiras estrofes da canção apresentam o sofrimento do negro arrancado de sua terra para viver escravizado no Brasil. O termo “Ilu Ayê” que dá nome à canção e aparece na letra significa “Terra da Vida”. A canção prossegue como uma exaltação aos negros.

*“Hoje, negro é terra  
Negro é vida  
Na mutação do tempo  
Desfilando na avenida  
Negro é sensacional  
É toda festa do povo  
É dono do carnaval”*

É relevante lembrar que tal canção foi a primeira colocada entre composições nacionais no ano de 1972.

Em 1976 surge “Canto das Três Raças” (091), composta por Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. O título, a princípio, sugere ser apenas mais uma canção que exalta o “mito das três raças”; mas surpreende ao apresentar uma letra forte. Na primeira parte,



faz menção aos povos indígenas, presentes nas terras brasileiras quando da chegada dos colonizadores portugueses.

*“Ninguém ouviu um soluçar de dor  
No canto do Brasil.  
Um lamento triste sempre ecoou  
Desde que o índio guerreiro  
Foi pro cativo e de lá cantou.”*

Em seguida as referências se dirigem aos negros ainda sob a forma de escravos, mencionando inclusive o emblemático Quilombo dos Palmares.

*“Negro entoou um canto de revolta pelos ares  
No Quilombo dos Palmares, onde se refugiou.  
Fora a luta dos inconfidentes  
Pela quebra das correntes.  
Nada adiantou.”*

Por fim, chega-se ao mito redefinido. Em lugar da proclamada harmonia da miscigenação o que se observa é o sofrimento.

*“E de guerra em paz, de paz em guerra,  
Todo o povo dessa terra  
Quando pode cantar,  
Canta de dor.”*

No mesmo ano (1976), Ruy Mauriti e José Jorge compõem “Nem Ouro Nem Prata” (092), mais uma canção que exalta a figura do mestiço como símbolo de uma nação também mestiça. Em primeiro lugar, a tradicional representação da mulata.

*“Sou brasileira, faceira, mestiça mulata  
Não tem ouro, nem prata  
O samba que sangra do meu coração  
Tua menina de cor  
Pedaço de bom caminho”*

Em seguida uma até então inédita representação do mulato.

*“Chega de tanto exaltar essa tal de saudade  
Meu caboclo moreno, mulato, amuleto do nosso Brasil”*

Os dizeres “chega de tanto exaltar essa tal de saudade” podem referir-se ao crescente movimento dos negros em busca da valorização de suas origens africanas. Segundo a composição, esses mulatos, homens e mulheres, são agora a face do país e é com este que devem se preocupar. Entretanto, segundo Thomas Skidmore,

*“No final da década de 1970, este quadro começou a alterar-se. Aumentou o interesse sobre questões raciais em escala pequena, mas perceptível. Os brasileiros de cor passaram a questionar publicamente o mito da democracia racial. Com a gradual abertura política, perseguida pelo governo do Presidente Ernesto Geisel (74-79), surgiu o debate aberto sobre a questão.” (SKIDMORE: 1991, p.44)*

No ano de 1978 surge o “Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial” retomando algumas das históricas reivindicações negras. Segundo Ianni (1991), neste período é possível observar o movimento social negro em sintonia com os novos rumos tomados pelo pensamento social brasileiro.

Nesta mesma época, mais precisamente nos anos de 1978 e 1979, duas composições atingem diretamente a questão do racismo no país. Inicialmente, “Black Coco” (093), composta por Lincoln Olivetti e Ronaldo Barcelos.

*“Vamos dar um basta a certas mediocridades  
Que algumas pessoas de mente pequena e doente  
Cultivam até hoje  
Somos todos iguais  
Não importa cor, raça ou religião  
  
Chega de racismo de qualquer origem  
Chega de hipocrisia, censura  
Liberdade de expressão é o que liga”*

Um brado direto, sem eufemismos e rodeios, contra a discriminação racial no País. Hipócritas seriam todos aqueles que dizem acreditar na existência da igualdade racial no Brasil. De maneira mais branda, porém com a mesma efetividade, Caetano Veloso aponta suas armas para o racismo e através da canção “Beleza Pura” (094), de 1979, canção que (de)canta as belezas da mulher negra, de maneira bem diferente da feita até então.

*“Não me amarra dinheiro não  
Mas formosura, dinheiro não  
A pele escura, dinheiro não  
A carne dura, dinheiro não  
Moça preta do Curuzu  
Beleza pura, Boca do Rio  
Beleza pura, Dinheiro não  
Quando essa preta começa  
A tratar do cabelo  
É de se olhar  
Toda a trama da trança  
A transa do cabelo*

*Conchas do mar  
Ela manda buscar pra botar  
No cabelo”*

Caetano fala abertamente da beleza da mulher negra. Apesar de ser uma mulher geograficamente localizada, como se percebe pela menção aos bairros soteropolitanos Boca do Rio e Curuzu (em outro trecho menciona-se também a Federação), o elogio é extensivo a todas as mulheres de “pele escura”, ou “preta”, como a canção diz. No segundo trecho, o elogio, que de início era dirigido às mulheres, se estende também aos homens.

*“Não me amarra dinheiro não  
Mas elegância  
Não me amarra dinheiro não  
Mas a cultura, dinheiro não  
A pele escura, dinheiro não  
A carne dura, dinheiro não  
Moço lindo do Badauê  
Beleza pura  
Do Ilê Ayê”*

Como anteriormente, Ilê Ayê e Badauê fazem referência a Salvador, especificamente a grupos de cultura afro. Entretanto, também como antes, a canção fala em “pele escura”, novamente estendendo os comentários a todos os negros.

O que parecia ser um novo rumo retorna em 1980 ao caminho já tão cantado da ode ao mito das três raças, à mulata sensual e ao mestiço como símbolo da nação. Primeiramente “Meninas do Brasil” (095), composta por Moraes Moreira.

*“Três meninas do Brasil, três corações democratas  
Tem moderna arquitetura ou simpatia mulata  
Como um cinco fosse um trio, como um traço um fino fio  
No espaço seresteiro da elétrica cultura  
Deus me faça brasileiro, criador e criatura  
Um documento da raça pela graça da mistura  
Do meu corpo em movimento, as três graças do Brasil  
Têm a cor da formosura”*

A segunda canção é “Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira” (024), composta por Moraes Moreira e Pepeu Gomes.

*“E enquanto a mulata  
Em pleno movimento  
Com tanta cadência  
Descia a ladeira  
A todos mostrava  
Naquele momento*

*A força que tem a mulher brasileira*

Pensando as duas canções como um conjunto, ter-se-ia a união das “três graças do Brasil”, que produziriam a mulata, representação máxima da força da mulher brasileira. Observando a próxima canção, “Tropicana” (096), composta por Alceu Valença e Vicente Barreto, e interpretada pelo primeiro em 1982, pode-se chegar a um novo nome para esta mulher brasileira: “morena tropicana”.

*“Linda morena fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana  
Vou te desfrutar  
Morena tropicana  
Eu quero teu sabor”*

Entretanto tais eufemismos se tornarão escassos a partir do mesmo ano de 1982, quando canções começarão a afirmar a identidade negra. Emblemática neste sentido é “Olhos Coloridos” (097), composta por Adelmo Casé.

*“Os meus olhos coloridos  
Me fazem refletir  
Eu estou sempre na minha  
E não posso mais fugir*

*Meu cabelo enrolado  
Todos querem imitar  
Eles estão baratinados  
Também querem enrolar*

*Você ri da minha roupa  
Você ri do meu cabelo  
Você ri da minha pele  
Você ri do meu sorriso*

*A verdade é que você,  
(todo brasileiro tem!)  
Tem sangue crioulo  
Tem cabelo duro  
Sará crioulo”*

Ao mesmo tempo em que representa uma crítica aberta ao preconceito, fixando trincheiras na batalha contra as desigualdades raciais, “Olhos Coloridos” significa uma reafirmação do valor do negro, buscando estabelecer uma unidade de grupo, fortalecendo com isso o poder de suas reivindicações.

No final da década aparece para todo o País a música do Olodum, bloco afro-baiano fundado em 1979 e que, anos mais tarde, se transformaria em uma importante

organização que se dedica, entre outras ações, a combater a discriminação racial e a estimular a autoestima dos afro-brasileiros.

Seguindo tais parâmetros o Olodum interpretou duas canções no ano de 1987: “Faraó Divindade do Egito” (098), de Luciano Gomes dos Santos, e “Madagascar Olodum” (099), de Rey Zulu. Nas duas canções o Olodum canta pela liberdade e contra a segregação.

Em meio a relatos da história egípcia, a primeira canção apresenta o seguinte trecho:

*“E nas cabeças  
Enchei-se de liberdade  
O povo negro pede igualdade  
Deixando de lado as separações”*

A segunda canção, por sua vez, que trata da ilha de Madagascar e de suas origens mitológicas, traz os seguintes dizeres:

*“Protestos, manifestações  
Faz Olodum contra Apartheid  
Juntamente com Madagáscar  
Evocando igualdade liberdade a reinar”*

A canção refere-se ao *Apartheid*, política de segregação racial sul-africana. Entretanto, tomada na acepção da palavra, “*apartheid*” significa “vida separada” em africâner. O Olodum pedia, assim, não somente o fim do *Apartheid* na África do Sul mas dos inúmeros “*apartheids*” existentes mundo afora, inclusive no Brasil.

No ano de 1995 a exaltação ao negro retorna, dessa vez sob um viés diferenciado. “Lá Vem o Negão” (100), composta por Zelão, transfere para o homem negro características de sensualidade antes restritas às mulheres. No início tem-se a descrição do comportamento do “negão”.

*“Lá vem o negão  
Cheio de paixão  
Te catá, te catá, te catá  
Querendo ganhar todas menininhas  
Nem coroa ele perdoa não  
Fungou no cangote  
Da linda morena  
Te catá, te catá, te catá  
Loirinha com a fungada do negão  
É um problema”*

Em seguida surge uma quase propaganda do narrador, descortinando as qualidades do personagem título:

*“Se ninguém soube lhe amar  
Pode se preparar chegou a salvação  
Só alegria, pode se arrumar  
Que chegou o negão”*

E, por fim, a recepção do público feminino a esse personagem que, diante de tantas qualidades, parece ser irresistível:

*“Vem negão, vem depressa  
É o mulherio a gritar  
Vem negão, a hora é essa  
Vamos deitar e rolar  
Na praia, na rua, no supermercado  
Na feira é a maior curtição  
As garotinhas já vem requebrando  
Pra ficar com esse negão”*

No mesmo ano “Marrom Bombom” (101), de autoria de Ronaldo Barcelos, inclui no cancionário popular nacional mais um termo para designar o afro-brasileiro. Era a vez do “marrom bombom”.

*“Tira a calça jeans, bota o fio dental  
Morena você é tão sensual  
Na areia nosso amor  
No rádio o nosso som  
Tem magia nossa cor  
Nossa cor marrom  
Marrom bombom”*

Aqui fica evidenciado que os propósitos ideológicos propagados pela “democracia racial” também foram funcionais entre os negros. A substituição do termo *negro* por outros, como “marrom bombom”, é exemplar desta situação.

Segundo Ianni (1991), os fenótipos construídos ou transformados através de relações sociais. Quem inventa a imagem do negro para o branco é o branco. Nesse sentido, os dados trazidos por Charles Wood são elucidativos:

*“O Primeiro Recenseamento Geral, realizado em 1872, indicava que a população compunha-se de 38,1% de brancos, 19,7% de pretos e 42,2% de pardos. (...) Os censos subseqüentes mostram como a composição populacional modificou-se com o tempo. (...) À época do último censo, em 1980, os brancos, pardos e pretos, respondiam por 55, 39 e 6%, respectivamente, da população total do Brasil.”*  
(WOOD: 1991, p.95)

Teria o número de negros diminuído? A resposta é provavelmente não. O que ocorreu foi uma sistemática mudança de categoria. Moura (1988) afirma que no recenseamento de 1980, ao serem inquiridos sobre a sua cor, os não-brancos utilizaram um total de cento e trinta e seis denominações diferentes, tais como: “acastanhada”, “bronzeadá”, “marrom”, “pretinha”, “queimada de sol”, “meio morena”, “café com leite” e “jambo”. Segundo Abdias do Nascimento, esse comportamento era o fruto natural da “democracia racial” que seria:

*“Um tipo especial de racismo, exclusiva criação luso-brasileira: sutil, difuso, evasivo, assimétrico, mas tão persistente e tão implacável que está liquidando o que restou da raça negra no Brasil. Este tipo de racismo conseguiu enganar o mundo, por mascarar-se com uma ideologia de utopia racial, chamada ‘democracia racial’, cuja trincheira tem o poder de confundir os afro-brasileiros, dopando-os, entorpecendo-os, frustrando-os ou barrando, quase que definitivamente, qualquer possibilidade de sua auto-afirmação, integridade ou identidade.” (NASCIMENTO: 1979, p.2)*

Se, no ano de 1995, “marrom bombom” se tornava mais uma das inúmeras denominações surgidas para classificar o afro-descendente, em 1996 Chico César afirmava em composição sua descendência através de “Mama África” (102).

*“Mama África (a minha mãe)  
É mãe solteira  
E tem que fazer  
Mamadeira todo dia  
Além de trabalhar  
Como empacotadeira  
Nas casas Bahia”*

O compositor personifica o continente africano na figura de uma mãe solteira que tem de conciliar o trato dos filhos com um trabalho simplório e mal remunerado. A designação da África como mãe, que surge dos estudos arqueológicos que comprovaram o surgimento do *Homo sapiens sapiens* em solo hoje africano, possui também um significado mais particular, que nomeia a África como mãe daqueles milhares que foram subtraídos de suas terras, famílias e lares e que vieram para o Brasil como escravos, gerando nestes um sentimento de pertencimento.

É possível observar no mesmo trecho o retorno da idéia de incompletude do processo de abolição. Os negros se viam agora livres porém cativos de uma outra realidade.

*“Mama África tem tanto o que fazer*

*Além de cuidar neném  
Além de fazer dengüim  
Filhinho tem que entender  
Mama África vai e vem  
Mas não se afasta de você”*

Encarar a África como mãe lega a seus “filhos” questões “edipianas”, isto é, questões de tipo psicanalítico tais como: devemos amar a África? Agora que crescemos, devemos nos desligar dela? Seus outros filhos também são nossos irmãos? Temos a obrigação moral de amar a África? Apesar de todas estas indagações a certeza é que a “Mama” não se afasta de seus filhos.

No mesmo ano em que Chico César criava toda esta pluralidade de possibilidades com sua “Mama”, Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone compunham “Lourinha Bombril” (103).

*“Essa crioula tem o olho azul  
Essa lourinha tem cabelo bombril  
Aquela índia tem sotaque do Sul  
Essa mulata é da cor do Brasil”*

A música traz de volta à cena as tão proclamadas misturas que caracterizariam a cultura brasileira, sendo a miscigenação seu exemplo máximo de efetividade.

Assim o Brasil torna-se um país onde é possível encontrar “crioulas” de olhos azuis e louras de “cabelo bombril”. No entanto a canção ressalta que seria mulata “a cor do Brasil”, transparecendo a imagem mestiça do país. De acordo com Kabengele Munanga:

*“Algumas vozes nacionais estão tentando atualmente encaminhar a discussão em torno da identidade ‘mestiça’, capaz de reunir todos os brasileiros (brancos, negros e mestiços). Vejo nesta proposta uma nova sutileza ideológica para recuperar a idéia da unidade nacional não alcançada pelo fracassado branqueamento físico. Essa proposta de uma nova identidade mestiça, única, vai na contramão dos movimentos negros e outras chamadas minorias, que lutam para a construção de uma sociedade plural e de identidades múltiplas.”*  
(MUNANGA: 1999, p.16).

A mestiçagem acaba sendo interpretada como uma forma de negação da identidade negra, por fazer sumir na mistura o elemento negro característico, o que aproxima da relação estabelecida entre o processo de mestiçagem e a chamada “democracia racial”.



Cinco anos se passam e a temática ressurge por um novo ângulo com duas canções do gênero *rap*, “Sou Negrão” (104), composta Rappin Hood, e “Negro Drama” (040), composta por Mano Brown, Ice Blue e KL Jay. Começando pela canção de Rappin Hood tem-se a seguinte narrativa:

*“Rappin Hood sou, hã, sujeito homem  
Se eu tô com o microfone é tudo no meu nome  
Sou possemente Zulu, se liga no som  
Sou negrão, certo sangue bom  
20 de novembro temos que repensar  
A liberdade do negro, tanto teve de lutar  
O negro não é marginal, não é perigo  
Negro ser humano, só quer ter amigo  
Na antiga era o funk, agora é o rap  
Vem puxando o movimento com o negro de talento  
O negro é bonito quando está sorrindo  
Como versou Jorge Ben, o negro é lindo”*

Faz menção ao Dia da Consciência Negra, ao preconceito racial, ao funk e ao rap como veículos de difusão das ideias, e à canção “Negro é Lindo”, de Jorge Ben. Em seguida são apresentados os anseios da população negra:

*“E é por causa disso tudo que estamos aqui  
Se falam mal do negro, eu não tô nem aí  
Pois já briguei muito, já falei demais  
Mas o que o negro quer agora realmente é a paz  
Andar na rua, no maior sossego  
Constituir família, ter o seu emprego  
  
Preto quer trabalhar, não quer meter um oitão  
Futuro, presente, passado, realmente jogados  
Fizemos a história, perdemos a memória  
Temos nosso valor, temos nosso valor”*

Uma vez que apesar de fazer história, os negros teriam perdido sua memória, o narrador se encarrega de “relembra-los” de fatos e pessoas importantes na trajetória de lutas que sempre caracterizou os negros, seja no Brasil, seja no exterior.

*“O Malcom X daqui, Zumbi temos que exaltar  
Em Palmares teve muito que lutar  
Martin Luther King com a sua teoria  
Estados Unidos o movimento explodia  
Apartheid, um por todos e todos por um  
Nelson Mandela sem problema nenhum”*

A canção termina como começou, reafirmando o valor do negro e conclamando todos os negros a adotarem a mesma postura.

*“Eu sou negrão  
 E esse é o recado que acabamos de mandar  
 Pra toda raça negra escutar e agitar  
 Portanto honre sua raça, honre sua cor  
 Não tenha medo de falar, fale com muito amor  
 Sou negrão”*

Torna-se importante chamar a atenção para a utilização e reafirmação do termo “negro”. Segundo Santos *“busca-se uma nova categorização do ser negro: negro seria um ser em construção, basicamente autodefinido, e em função das aludidas dimensões; enquanto preto seria a criatura definida pelo branco, sua banda podre”* (SANTOS: 1989, p.62).

A canção dos “Racionais MCs” segue por um caminho semelhante, sem, no entanto, se preocupar com a exaltação. Ela tem como principal eixo a denúncia do preconceito, da desigualdade e da segregação sofridos pelos negros. Um verdadeiro drama negro.

*“Negro drama  
 Cabelo crespo,  
 E a pele escura,  
 A ferida a chaga,  
 A procura da cura,*

*Negro drama  
 Eu sei quem trama,  
 E quem tá comigo,  
 O trauma que eu carrego,  
 Pra não ser mais um preto fudido,*

*O drama da cadeia e favela,  
 Túmulo, sangue,  
 Sirene, choros e velas,  
 Passageiro do Brasil,  
 São Paulo,  
 Agonia que sobrevive,  
 Em meia à zorra e covardias,  
 Periferias, vielas e cortiços,  
 Você deve tá pensando,  
 O que você tem a ver com isso,  
 Desde o início,  
 Por ouro e prata,  
 Olha quem morre,  
 Então veja você quem mata,  
 Recebe o mérito, a farda,  
 Que pratica o mal,  
 Me vê, pobre, preso ou morto,  
 Já é cultural”,*

A canção põe o “dedo na ferida” ao afirmar que o preconceito racial no país é uma questão cultural. “*Me vê pobre, preso ou morto, já é cultural*”. E prossegue:

*“Histórias, registros,  
Escritos,  
Não é conto,  
Nem fabula,  
Lenda ou mito,  
Não foi sempre dito,  
Que preto não tem vez,  
Então olha o castelo e não,  
Foi você quem fez”*

Esse pequeno trecho remete diretamente à seguinte afirmação de Joaquim Nabuco citada por Clóvis Moura: “*O negro construiu um país para outros; o negro construiu um país para os brancos.*” (MOURA: 1988, p.5). A canção é finalizada caracterizando o negro como um guerreiro.

*“Eu visto preto,  
Por dentro e por fora,  
Guerreiro,  
Poeta entre o tempo e a memória”.*

A categorização como “guerreiro” denota a atuação dos negros em práticas de resistência. As principais evidências dessa resistência na narrativa aparecem nas figuras de Zumbi, Malcolm X, Martin Luther King e Nelson Mandela. A mesma relação entre negro e guerreiro vai reaparecer em outro rap composto por Rappin Hood, no ano de 2005: “*Us Guerreiro*” (105).

*“Os herdeiros, os novos guerreiros  
Novos descendentes, afro-brasileiros  
Da periferia, lutam noite e dia  
Tão na correria como vive a maioria  
Guardam na memória, uma bela história  
De um povo guerreiro, então, cheio de glórias  
Zumbi, o líder desse povo tão sofrido  
E sem liberdade, pro quilombo eles surgiram  
Palmares, o local da nossa redenção  
Pra viver sem corrente, sem escravidão  
Dandara, que beleza negra, jóia rara  
A linda guerreira comandava a mulherada  
Faz tempo, hoje em dia é outro movimento  
A luta dos mais velhos amenizou o sofrimento  
Escuta, acorda pois não acabou a guerra  
Você infelizmente nasceu no meio dela  
Já era, o nosso povo vive na favela  
Enquanto o colonizador só usufrui da terra  
Vitória é o que eu desejo pra minha criança  
Tenha sua herança, você é nossa esperança”*

O primeiro trecho traz a caracterização do negro como guerreiro, seja no passado histórico através das figuras de Zumbi ou de sua esposa Dandara, seja no presente, com os negros que lutam no dia a dia. Se no passado Palmares era o local da resistência, agora esta se concentra na periferia.

*“Palmares era assim, um lugar bem sossegado  
Os preto lado a lado, tudo aliado  
A mística, o sonho de rever nossa mãe África  
Ângola, Nigéria, Zimbábue, Arábia  
Tudo acorrentado dentro de um navio  
Tomando chibatada até chegar no Brasil  
Mais de 500 anos depois pouco mudou  
Ligou? Na verdade só o tempo passou  
Naquele tempo tinha o capitão do mato  
Que era o mó traíra, tremendo acasalato  
Ficava na espreita, pra ver quem fugia  
Muito parecido com quem hoje é a polícia  
Se liga, muitos morreram pra você viver  
Orgulho tem que ter, resposta e proceder  
Vai vendo, curte pois você ainda é pequeno  
Ainda é criança e não sabe do veneno  
Menino, você é o futuro desse jogo  
Pra resgatar de novo, a honra desse povo  
Quando fizer 18 você vai se alistar  
E vai se preparar para guerra enfrentar  
Então se liga”*

A canção segue relacionando passado e presente. Relembra o sofrimento dos que foram trazidos da África como escravos e cria no ouvinte a noção de responsabilidade perante este sofrimento, atualizando-o, estabelecendo uma ponte entre presente e passado.

Ainda sobre este trecho temos a menção à “Mãe África”, como feita por Chico César nove anos antes, e a vinculação da figura do policial ao capitão do mato. A polícia vista como inimiga, agente da escravidão que persiste, pois “*mais de 500 anos depois pouco mudou, na verdade só o tempo passou.*”

*“Pois é, tem gente que não bota uma fé  
Não acredita que somos todos irmãos  
Não acreditam que o sangue é igual  
É nesse mundo que você irá viver  
Você tem de aprender a se defender  
Tem de saber, que não há nada errado  
Com seu tom de pele, seu cabelo enrolado  
Fica ligado que eles querem te arrastar  
Com drogas, dinheiro, bebida, mulher  
Querem fazer uma lavagem em sua mente  
Querem que você seja um cara inconsciente*

*Tipo um demente, uma marionete  
 É isso que o sistema quer do negro quando cresce  
 A escravidão não acabou é apenas um sonho  
 Tem alguns brancos controlando o dinheiro do mundo  
 Tem alguns negros guerreando contra todos e tudo  
 E alguns manos nas ruas querendo roubar um banco  
 Não seja um tolo, amante do dinheiro  
 Batalhe dia a dia pois você é um guerreiro”*

Uma série de conselhos e avisos é dada à criança que aparecia na estrofe anterior. Uma forma de atualização e radicalização da temática de “Upa Neguinho”, em 1966. Por fim, a designação dos guerreiros, príncipes de outrora, favelados no presente.

*“Só os favelado, só os maloqueiro  
 Us guerreiro, us guerreiro  
 Na África de antes, os príncipes herdeiros  
 Us guerreiro, us guerreiro”*

A última canção desta seção é “Meu Ébano” (106), composta por Neneo e Paulinho Rezende no ano de 2005. Apresentando uma proposta semelhante à de “Lá Vem o Negão” (1995), a grande diferença é que a narrativa parte de uma mulher. No mais a lógica da sensualidade do negro, da exaltação de suas qualidades, segue inalterada.

*“É! Você um negão  
 De tirar o chapéu  
 Não posso dar mole  
 Senão você créu!  
 Me ganha na manha e baubau  
 Leva meu coração...”*

*É! Você é um ébano  
 Lábios de mel  
 Um príncipe negro  
 Feito a pincel  
 É só melanina  
 Cheirando à paixão...”*

*É! Será que eu caí  
 Na sua rede  
 Ainda não sei!  
 Sei não!  
 Mas tô achando  
 Que já dancei!  
 Na tentação da sua cor...”*

*Pois é!  
 Me pego toda hora  
 Querendo te ver  
 Olhando pras estrelas  
 Pensando em você*

*Negão, eu tô com medo  
Que isso seja amor....*

*Meu preto retinto  
Malandro distinto  
Será que é instinto  
Mas quando te vejo  
Enfeito meu beijo  
Retoco o batom  
A sensualidade  
Da raça é um dom  
É você, meu ébano  
É tudo de bom!...”*

O termo *ébano* presente no título e na última estrofe serve como uma forma de elogio ao negro, uma vez que faz referência a uma árvore de madeira escura e rija, considerada nobre e rara, o que a torna extremamente valiosa.

Ao longo das trinta e cinco canções analisadas nesta seção, percebe-se uma recente mudança no discurso, principalmente por ter sido dada voz e vez aos artistas negros, sobretudo no rap. Entretanto, o racismo, a visão estereotipada do negro e as teses da democracia racial persistem em grande parte das narrativas, salientando como tais ideias se impregnaram em nosso imaginário social.

Outra característica relevante é a pouca incidência de canções tendo como personagem central o indígena. Se na literatura ele surge regularmente, no cancioneiro torna-se um personagem episódico.

Por fim, uma ressalva. Um dos gêneros que mais se ocupou da temática étnico-racial é o samba em sua versão “enredo”. Entretanto, por ser a “trilha sonora” do carnaval, salvo em raras exceções, a sua execução em rádios restringe-se ao período do ano próximo à celebração. Assim, passada a euforia do carnaval, os sambas desaparecem, não alcançando assim as primeiras colocações nas paradas musicais anuais.

## 8. TEMÁTICA RELIGIOSA

*“Cantando em forma de oração  
Serrinha pede paz, felicidade  
Pra nossa gente que não pára de rezar  
E como tem religiosidade”  
(Arlindo Cruz – “O Império do Divino”)*

Outra forma de jogar luz sobre a realidade brasileira das últimas décadas é empreender uma análise a partir de seus aspectos religiosos. Um olhar sobre esse fenômeno permite entender mudanças de comportamento pelas quais a sociedade passou, além de propiciar uma visão processual do desenvolvimento, expansão e retração das diversas matrizes religiosas presentes hoje no País. Como afirma Léa Perez, “(...) *vemo-nos na impossibilidade de falar de religião em nosso país sem falar do próprio Brasil, de sua multiplicidade de modos de organização da experiência humana em sociedade*” (PEREZ: 2000, p.40).

De acordo com Henri Bérghson, “*A religião é aquilo que deve preencher, nos seres dotados de reflexão, um déficit eventual do apego à vida*” (BERGSON, 1978, p.174). Segundo Peter Berger a religião seria um “*empreendimento humano pelo qual se estabelece um cosmos sagrado*” (BERGER: 2004, p.38).

De fato, é muito freqüente entre os brasileiros carregar consigo uma religiosidade profunda, associada a uma capacidade particular de aceitar e combinar diferentes práticas religiosas. Para compreender tal fenômeno tão característico do Brasil, é necessário voltar um pouco no tempo, direcionando o olhar para a chegada do catolicismo no País, trazido pelas naus portuguesas.

Vale pontuar que a primeira celebração religiosa católica em terras brasileiras ocorreu apenas quatro dias após o desembarque de Cabral e sua tripulação. Celebrada pelo frade Henrique de Coimbra, em 26 de abril de 1500, a missa deixava clara a imbricada relação entre o colonialismo português e o catolicismo, ou ainda, entre Estado e Igreja. Nas palavras de Antônio Flávio Pierucci,

*“Depois da recente comemoração dos quinhentos anos do  
Descobrimento da América, ninguém mais desconhece que, apenas*

*para ficar em dois exemplos, a religião politicamente referida foi fator motivador essencial tanto na colonização da América do Norte quando da Conquista da América Latina. Só que com sinal trocado. Lá como cá, desde o ato inaugural política e religião andaram juntas, misturadas, for better or for worse” (PIERUCCI: 1996, p.241).*

Esse relacionamento foi de fundamental importância para a manutenção da ordem e do vínculo social da comunidade que então se fundava. De acordo com Marina César Boaventura,

*“...é nos momentos em que a religiosidade se torna expressão da subjetividade, da memória e da cultura da comunidade e modo de experimentar e conhecer o mundo é que percebemos melhor de que maneira aflora a alteridade. Quando exerce sua função fabuladora, a religiosidade mantém o vínculo social, promove a solidariedade entre as pessoas, pois elas passam a defender seu grupo, sua cultura, sua tradição” (BOAVENTURA: 2002, p.135).*

Esta junção entre religião e política está longe de ser uma qualidade do catolicismo, conforme demonstra Alexis de Tocqueville: *“O puritanismo, como já disse antes, era uma teoria política tanto quanto uma doutrina religiosa” (TOCQUEVILLE: 1977, p.33).*

Entretanto, para a análise aqui proposta, o caso do catolicismo no Brasil tem maior importância. Sua relação com a política pode ser exemplificada pelo esforço catequizante dos jesuítas para com os grupos indígenas. Tal ação incrementava a destribalização, exercendo violência simbólica sobre os nativos, objetivando com isso sua inserção na ordem recém-estabelecida. Segundo Pierre Bourdieu (2004), haveria um elo inevitável entre os campos religioso e de poder, uma vez que atua como legitimadora de formas de estruturação do mundo social.

É importante ressaltar que o catolicismo presente no Brasil jamais foi uno. Conforme afirma Roger Bastide, o catolicismo pode ser dividido em duas vertentes: uma “oficial”, de cunho mais universalista, afeito à doutrina das ordens religiosas, e outro de caráter mais popular, familiar, doméstico. *“(...) o ‘catolicismo doméstico’ dos primeiros colonos, dos chefes de família, e o ‘catolicismo mais romano’, mais universalista, das ordens religiosas e principalmente dos jesuítas” (BASTIDE: 1971, p.555).*



É justamente este catolicismo popular que se mostrará vigoroso e mais suscetível à influência de outras matrizes religiosas que também se fariam presentes no País. De acordo com Boaventura,

*“A adesão à religião popular é um esforço feito pelos oprimidos para vencer um mundo sentido como hostil e persecutório. A religião fornece orientação para a conduta da vida, sentimento de comunidade e saber sobre o mundo, compensando a miséria por um sistema de ‘graças’”* (BOAVENTURA: 2002, p.135).

Ainda sobre o catolicismo popular, Thales de Azevedo complementa:

*“Essa religiosidade relaciona-se mais com a estrutura da comunidade local do que com a sociedade nacional e é relativamente independente da Igreja formal. Também é certo que, muitas vezes, o culto do santo da devoção do indivíduo é mais importante do que o do padroeiro da comunidade”* (AZEVEDO: 1966, p.184).

A chegada dos escravos, e com eles seus cultos e crenças, foi o ponto-chave na formulação de uma religiosidade notadamente brasileira. A coexistência nas senzalas, entre indivíduos de diferentes nações africanas, fez com que diferentes etnias se influenciassem, alterando costumes e substituindo mitos, permitindo, assim, que cultos mais definidos absorvessem os menos desenvolvidos. Ao ver de Edison Carneiro,

*“A religião dos nagôs (...) havia dado o padrão para todas as religiões dos povos vizinhos. Como reflexo do estado social que havia atingido na África e do conceito que deles se fazia no Brasil, os nagôs logo se constituíram numa espécie de elite e não tiveram dificuldade em impor à massa escrava, já preparada para recebê-la, a sua religião, com que esta podia manter fidelidade à terra de origem (...). O modelo nagô foi aceito em toda parte ‘uma vez oficializado o culto’”* (CARNEIRO: 1961, p.15).

Além disso, o convívio dos escravos com as crenças indígenas e o catolicismo ajudou a criar uma cosmologia tipicamente brasileira, representada pelos vários ritos afro-brasileiros ainda hoje praticados.

O mais importante fenômeno aqui ocorrido foi o sincretismo religioso, através do qual os africanos escravizados mantinham o culto de seus otás<sup>16</sup> dissimulando-o sob a imagem de um santo católico cujas características fossem correlatas as do orixá cultuado. Assim, por meio desse processo, os africanos identificaram suas principais

---

<sup>16</sup> Pedra-fetichê sobre a qual a força sagrada (axé) de um orixá é fixada por meio de ritos consagratórios e que constitui seu símbolo principal.

divindades a santos da Igreja Católica. Ogum se tornou São Jorge, Oxumaré se tornou São Sebastião, e assim por diante.<sup>17</sup> No dizer de Bastide,

*“Vimos que para poder subsistir durante todo o período escravista os deuses negros foram obrigados a dissimular-se por trás da figura de um santo ou de uma virgem católica. Esse foi o ponto de partida do casamento entre o cristianismo e a religião africana”* (BASTIDE: 1971, p.359).

A importância do sincretismo para a formação da sociedade brasileira é descrita por Gilberto Freyre:

*“Verificou-se entre nós uma profunda confraternização de valores e de sentimentos. Predominantemente coletivistas, os vindos das senzalas; puxando para o individualismo e para o privatismo, os das casas-grandes. Confraternização que dificilmente se teria realizado se outro tipo de cristianismo tivesse dominado a formação social do Brasil; um tipo mais clerical, mais ascético, mais ortodoxo; calvinista ou rigidamente católico; diverso da religião doce, doméstica, de relações quase de família entre os santos e os homens, que das capelas patriarcais das casas-grandes, das igrejas sempre em festas – batizados, casamentos, ‘festas de bandeira’ de santos, crismas, novenas – presidiu o desenvolvimento social brasileiro”* (FREYRE: 1984, p.22).

Wilson Martins argumenta de maneira semelhante, afirmando que *“o sincretismo é estruturalmente a tradução ou a correspondência religiosa do fenômeno mais geral da civilização brasileira, que é, ela mesma, sincrética”* (MARTINS: 1977, p.433).

O variado conjunto de religiões africanas que passa a existir no Brasil vai desde um máximo de fidelidade às raízes tradicionais até um máximo de adequação e combinação, esta podendo envolver o espiritismo kardecista, o cristianismo e até elementos da cosmologia indígena. De tamanha mistura surgiria ainda a Umbanda, na qual se fundem elementos africanos, espíritas, indígenas e católicos.

A separação entre Estado e Igreja, bem como o advento da Modernidade, que acelerou o processo de secularização brasileira a partir da década de 1930 do século passado, começa a ocorrer a perda da influência da religião na sociedade e, de modo exponencial, a substituição progressiva do pensamento mítico pelo pensamento científico e positivo, uma substituição correlativa do processo de desenvolvimento histórico e cultural do Ocidente. Resumindo, segundo Pierucci (1997), tal mudança fez com que a religião

---

<sup>17</sup> Tais correspondências variam conforme a região.

perdesse poder de coesão sobre a vida cultural e social dos indivíduos.<sup>18</sup> O indivíduo passa a compor o seu mundo, criando uma totalização a partir dos fragmentos que a sociedade lhe oferece, totalização já não mais ofertada pela religião.

Os indivíduos que seguem buscando o conforto religioso passam a fazê-lo de modo difuso, borrando as fronteiras já não tão nítidas existentes entre as experiências religiosas. Conforme Danièle Hervieu-Léger, os indivíduos tomam “*por empréstimo elementos das tradições religiosas já existentes, numa seletiva escolha daquilo que funciona e faz sentido*” (HERVIEU-LÉGER: 1997, p. 44).

Assim sendo, o processo de secularização não elimina a religião, apenas confere a ela novas formas. Como afirma Marcelo Camurça, “*Há uma recomposição da religião sob novas formas, mas com a perda de controle dos grandes sistemas religiosos que abarcavam o todo social*” (CAMURÇA: 2003, p.63).

Este caráter fragmentado da experiência religiosa reflete a ausência de totalização de sentido. Segundo Berger,

*“Essa situação representa uma severa ruptura com a função tradicional da religião, que era precisamente estabelecer um conjunto integrado de definições de realidade que pudesse servir como um universo de significado comum aos membros de uma sociedade. Restringe-se assim o poder que a religião tinha de construir o mundo ao da construção de mundos parciais, universos fragmentários, cuja estrutura de plausibilidade, em alguns casos, pode não ir além do núcleo familiar”* (BERGER: 2004, p.146).

A já referida multiplicidade de movimentos religiosos, ao mesmo tempo em que demonstra que a secularização não é um processo de eliminação da religião, apresenta um quadro de fraqueza das religiões antes dominantes, como o catolicismo no Brasil. Conforme assinala Clifford Geertz,

*“Ainda que muitas vezes tenha sido, historicamente a estrutura cultural mais enraizada na localidade de origem e a mais marcada, em sua expressão, pelas condições locais, a religião tornou-se, cada vez mais – torna-se cada vez mais – um objeto flutuante, desprovido de toda ancoragem social em uma tradição pregnante ou em instituições estabelecidas. Em lugar e no lugar da comunidade*

---

<sup>18</sup> Wanderley (1998) considera que no caso latino-americano esta secularização deu-se de maneira truncada, uma vez que as circunstâncias históricas do modo como se deu a integração do religioso nas estruturas e processos sociais desde a colonização permitem, ainda hoje, a existência da religião e do secular interligados.

*solidária agregada por representações coletivas (o sonho de Durkheim), apareceu a rede simmeliana, difusa e privada de centro, conectada por afiliações genéricas, multidirecional e abstrata. A religião não se enfraqueceu enquanto força social, pelo contrário. Parece ter-se reforçado no período recente, só que mudou – e muda cada vez mais – de forma” (GEERTZ apud PIERUCCI: 2006, p.126).*

Ao longo das décadas, o cancionário nacional registrou a relação do brasileiro com as práticas religiosas e a sua religiosidade. Na amostra selecionada para este trabalho, as primeiras menções à religião surgem em 1964, com as canções “Esse Mundo é Meu” e “Naná”.

Composição de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra, “Esse Mundo é Meu” (081), traz em sua letra o seguinte trecho:

*“Saravá Ogum  
Mandinga da gente continua  
Cadê o despacho pra acabar  
Santo guerreiro da floresta  
Se você não vem eu mesmo vou brigar”*

A letra faz menção explícita ao orixá Ogum. De acordo com o Candomblé, Ogum é o orixá do ferro e dos caminhos, aparecendo também como o Senhor das guerras e das demandas. Segundo a Umbanda, Ogum é o guerreiro, general destemido e estrategista, é aquele que veio para ser o vencedor das grandes batalhas. Por esse motivo o narrador o conclama o orixá a auxiliá-lo, mas avisa que se tal ajuda não vier, mesmo assim irá brigar.

Em “Naná” (107), composta por Mário Telles e Moacyr Santos, o narrador começa prestando uma homenagem a Nanã, a quem ele trata por deusa.

*“Esta noite quando eu vi Nanã  
Vi a minha deusa ao luar  
Toda noite eu olhei Nanã  
A coisa mais linda de se olhar  
Que felicidade achar enfim  
Essa deusa vinda só pra mim  
E agora eu só sei dizer  
Toda minha vida é Nanã”*

Em um primeiro momento, fica a dúvida se a personagem descrita refere-se a uma mulher ou ao orixá Nanã. A dúvida é sanada quando se verifica que um dos compositores da canção é Moacyr Santos, um dos responsáveis pela criação dos afro-

sambas, juntamente com Vinícius de Moraes e Baden Powell. Tratava-se mesmo do orixá Nanã, que no Candomblé é o orixá da chuva, e na Umbanda é a mãe primeira de toda humanidade.

O culto ao orixá fica mais explícito na estrofe seguinte:

*“Adorar Nanã é ser feliz  
Tenho a paz no amor  
E tudo o que eu quis  
E agora eu só sei dizer  
Toda a minha vida é Nanã”*

Além da menção aos orixás Nanã e Ogum, o que teriam tais composições de tão importante? O simples fato de estas músicas existirem e terem sido executadas com considerável constância nas rádios já é um dado de enorme relevância. Pode ser interessante iniciar tal comentário com a afirmação de Reginaldo Prandi:

*“Para se viver no Brasil, mesmo sendo escravo, e principalmente depois, sendo negro livre, era indispensável, antes de mais nada, ser católico” Por isso, os negros que recriaram no Brasil as religiões africanas dos orixás, voduns e inquices se diziam católicos e se comportavam como tais. Além dos rituais de seu ancestrais, freqüentavam também os ritos católicos. Continuaram sendo e se dizendo católicos, mesmo com o advento da República, no fim do século XIX, quando o catolicismo perdeu a condição de religião oficial e deixou de ser a única religião tolerada no país.” (PRANDI: 2004, p.3)*

É importante lembrar ainda que, vinte e poucos anos antes, durante o Estado Novo, tanto o Candomblé quanto a Umbanda foram formas de experiência religiosa perseguidas pelo Estado e estigmatizadas por grande parte da sociedade. Nesse período, eram comuns práticas como as invasões a casas e tendas e a detenção de babalorixás e iyálorixás.

O governador de São Paulo no período 1947-1951, Ademar de Barros, é considerado um dos primeiros líderes políticos a interferir em favor da Umbanda. O próprio Getúlio, já em seu governo pós-Estado Novo, passou a tomar medidas menos radicais, principalmente, em relação à Umbanda.

Assim, já na década de 1950, a Umbanda deixava de ser uma prática criminalizada, mas seguia sofrendo o preconceito de setores da sociedade e da Igreja Católica. Como o processo de “legalização” do Candomblé não se deu em compasso com o da Umbanda,

restou a ele uma tática semelhante à acima citada que seria, seguir o caminho da clandestinidade ou do disfarce sob a forma de Umbanda.

A abertura à prática, principalmente da Umbanda, ganhou novo fôlego com o Golpe de 1964. A partir da proibição de atuação dos sindicatos e partidos políticos, e também o início do afastamento da Igreja das grandes massas, governantes e políticos passam a procurar apoio popular nos grupos religiosos emergentes, entre os quais os umbandistas.<sup>19</sup> Voltando às duas canções já apresentadas e frisando o dado de que ambas são do ano de 1964, torna-se mais clara a aceitação ao tema nelas exposto. Uma canção com tal temática contava agora com um espaço de divulgação que não teria apenas alguns anos antes.

No ano seguinte (1965), a canção “Arrastão” (108), composta por Vinícius de Moraes e Edu Lobo, trazia o mencionado sincretismo religioso para o cancionário popular.

*“Eh! tem jangada no mar  
Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão  
Eh! Todo mundo pescar  
Chega de sombra e João Jô viu*

*Olha o arrastão entrando no mar sem fim  
É meu irmão me traz Iemanjá pra mim*

*Minha Santa Bárbara me abençoi  
Quero me casar com Janaína  
Eh! Puxa bem devagar  
Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão  
Eh! É a rainha do mar  
Vem, vem na rede João pra mim*

*Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim  
Nunca, jamais se viu tanto peixe assim”*

A canção sugere a narração de um pescador, que espera pela ajuda de Iemanjá para obter sucesso na atividade. Iemanjá, ou Janaína como também aparece na canção, é

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar que nem toda a Igreja Católica se afastou das massas. Neste período surge a chamada Teologia da Libertação, doutrina que interpretava a pobreza e a exclusão social como produto de estruturas econômicas e sociais injustas, defendendo o engajamento político dos cristãos na construção de uma sociedade mais justa e solidária, cujo projeto identificava-se com ideais da esquerda. Assim, seus teólogos propunham uma pastoral baseada nas Comunidades Eclesiais de Base, congregando vivência comunitária, solidária e participativa, reunindo os cristãos das classes populares para articular fé e vida, e juntos se organizarem em busca de melhorias de suas condições sociais, através da militância no movimento social ou através da política, tornando-se protagonistas do próprio processo de libertação. Outra característica da Teologia da Libertação foi o enfrentamento dos regimes militares, quer através das conferências episcopais nacionais, quer por bispos isolados, como Dom Hélder Câmara, Dom Pedro Casaldáliga, Dom Paulo Evaristo Arns, entre outros.

tanto para o Candomblé como para a Umbanda a divindade do mar. O dado sincrético da canção surge quando o narrador evoca também Santa Bárbara e Nosso Senhor do Bonfim, ambos objetos de sincretismo, representando respectivamente Iansã e Oxalá. A respeito de “Arrastão”, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello afirmam:

*“(...) surgindo no momento em que o pessoal da bossa nova começava a tomar outros rumos, Edu Lobo escolheu um caminho realista, que misturava protesto social e regionalismo. Era uma linha de certa forma influenciada pelo trabalho de Carlos Lyra no CPC da UNE, e que introduzia na moderna canção brasileira asperezas da música nordestina. A letra temperada pelo misticismo, focaliza uma cena de pescaria, finalizada com uma puxada de rede repleta de peixes.”* (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.83)

Cinco anos antes (1960), Dias Gomes demonstrara com sua peça “O Pagador de Promessas” que, para parte da população, o sincretismo aparecia como uma espécie de dado natural. Na célebre peça, o personagem principal (Zé do Burro) faz uma promessa para Iansã e trata de pagá-la em uma igreja dedicada a Santa Bárbara. Para o ele, ambas eram a mesma entidade. Não havia contradição uma vez que os papéis religiosos eram perfeitamente ajustáveis, intercambiáveis. Ainda hoje na Bahia, a conhecida festa de Nosso Senhor do Bonfim reúne adeptos do Candomblé que buscam homenagear Oxalá em torno de um templo católico. A respeito disso é interessante o comentário de João José Reis:

*“Não há dúvida sobre o compromisso dos baianos com o catolicismo, não o de Roma certamente, mas aquele feitiço mágico, impregnado de paganismo e sensualismo, adotado pelo povo e mesmo membros da elite. Um catolicismo ligado de maneira especial aos santos de devoção.”* (REIS: 1991: 60-1)

O mesmo sincretismo reapareceria em “Casa de Bamba” (109), composta por Martinho da Vila em 1968.

*“Macumba lá na minha casa  
Tem galinha preta, azeite de dendê  
Mas ladainha lá na minha casa  
Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer”*

Em 1968 a canção “Só o Ôme” (110), composta por Edenal Rodrigues, seguia com o tema das religiões afro-descendentes, mas desta vez ressaltando o chamado “trabalho”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Trata-se de uma oferenda, dedicada a algum orixá. No Candomblé é chamado de ebó.

A interpretação de Noriel Vilela é de suma importância, uma vez que ele canta como se estivesse mesmo incorporado pela entidade do Preto-Velho.

*“Ah mô fio do jeito que suncê tá  
Só o ôme é que pode ti ajudá*

*Suncê compra um garrafa de marafo  
Marafo que eu vai dizê o nome  
Meia noite suncê na incruziada  
Distampa a garrafa e chama o ôme  
O galo vai cantá suncê escuta  
Rêia tudo no chão que tá na hora  
E se guáda noturno vem chegando  
Suncê óia pa ele que ele vai andando”*

O segundo trecho da canção revela que o propósito de tal prática é livrar o praticante dos efeitos de um feitiço colocado nele por um alguém.

*“Ah mô fio do jeito que suncê tá  
Só o ôme é que pode ti ajudá*

*Eu estou ensinando isso a suncê  
Mas suncê num tem sido muito bão  
Tem sido mau fio mau marido  
Inda puxa saco di patrão  
Fez candonga di cumpanheiro seu  
Ele botou feitiço em suncê  
Agora só o ôme à meia noite  
É que seu caso pode resolvê”*

Se em 1965, em “Arrastão”, o catolicismo aparece sob a forma de divindades sincretizadas, em 1970 não só ele, mas o cristianismo, de forma geral, é abertamente contemplado por Roberto Carlos na canção “Jesus Cristo” (111).

O primeiro trecho da canção apresenta o narrador contemplando uma multidão de pessoas que buscam uma direção, um caminho, que somente poderia ser apontado pelo “Pai”.

*“Olho pro céu e vejo  
Uma nuvem branca que vai passando  
Olho na terra e vejo  
Uma multidão que vai caminhando  
Como essa nuvem branca  
Essa gente não sabe aonde vai  
Quem poderá dizer o caminho certo  
É Você meu Pai”*



O trecho seguinte segue a mesma lógica, demonstrando a fé, não apenas do narrador, mas de todos na figura do “Salvador”.

*“Toda essa multidão  
Tem no peito amor e procura a paz  
E apesar de tudo  
A esperança não se desfaz  
Olhando a flor que nasce  
No chão daquele que tem amor  
Olho pro céu e sinto  
Crescer a fé no meu Salvador”*

O trecho final reafirma o desejo do narrador de ver crescer o culto ao “Pai” ou “Salvador”, descrito nas estrofes anteriores e que se refere, obviamente, a Jesus Cristo, referência clara desde o título da canção.

*“Em cada esquina eu vejo  
O olhar perdido de um irmão  
Em busca do mesmo bem  
Nessa direção caminhando vem  
É meu desejo ver  
Aumentando sempre essa procissão  
Para que todos cantem  
Na mesma voz essa oração”*

Detalhe interessante é que na última linha o compositor confere à canção a alcunha de oração. O que de certa forma ela se tornou, sendo entoada em celebrações, sobretudo católicas, desde então. Até mesmo a visita do pontífice João Paulo II ao país foi embalada pelos acordes de “Jesus Cristo”.

No início, entre as estrofes e no final um pequeno trecho se repete, quase como um mantra, ou ladainha, para usar um termo da prática religiosa cristã católica. Um pequeno chamado, que pode representar tanto um pedido de ajuda, como uma “lembrança” à divindade de que ali se encontra um fiel.

*“Jesus Cristo, Jesus Cristo  
Jesus Cristo, eu estou aqui”*

Talvez uma forma de cobrar veladamente reciprocidade diante de tamanha devoção, como faz o hoje comum dizer “Deus é Fiel”.

Em 1971, a composição “Festa Para Um Rei Negro” (112), de autoria de Zuzuca, trazia a seguinte narrativa:

*“Hoje tem festa na aldeia  
 Quem quiser pode chegar  
 Tem reisado a noite inteira  
 E fogueira pra queimar  
 Nosso rei veio de longe  
 Pra poder nos visitar  
 Que beleza  
 A nobreza que visita o gongá.”*

A canção traz condensada nesta pequena estrofe uma série de elementos de caráter religioso. Em primeiro lugar, temos a menção ao reisado<sup>21</sup>, celebração de caráter popular, de origem portuguesa, onde músicos, cantores e dançarinos percorrem cidades, indo de residência em residência, anunciando o nascimento de Jesus, em clara referência a passagem bíblica da chegada dos reis magos à Belém.

O “rei negro” aludido no título da canção e em uma frase nos remete ao congado, ou reinado. Tal celebração refere-se às festas de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e outros santos de devoção dos negros. Também de caráter popular, envolve procissões, missas, músicos, cantores e dançarinos. Parte importante do festejo é a coroação de um casal real negro, em alusão ao reino do Congo, local de origem de inúmeros africanos trazidos ao Brasil como escravos.

Por fim tem-se a menção a uma visita ao “gongá”. Tanto no Candomblé como na Umbanda, gongá é o altar onde ficam as imagens dos santos e orixás.

No mesmo ano de 1971, Tim Maia compõe “A Festa do Santo Reis” (113). A canção traz em sua narrativa outra menção à celebração do reisado.

*“Hoje é o dia de Santo Reis  
 Anda meio esquecido  
 Mas é o dia da festa  
 De Santo Reis  
 Hoje é o dia de Santo Reis  
 Anda meio esquisito  
 Mas é o dia da festa  
 De Santo Reis...  
  
 Eles chegam tocando  
 Sanfona e violão  
 Os pandeiros de fita  
 Carregam sempre na mão”*

---

<sup>21</sup> Também chamado de Folia de Reis ou Terno de Reis.

A composição de Tim Maia apresenta características do reisado que não foram contempladas na canção de Zuzuca. São mencionados alguns dos instrumentos que tradicionalmente acompanham os cantos, como a sanfona o violão e o pandeiro. Além destes também é comum a presença de ganzá, zabumba e triângulo.

Há também na canção uma alusão à ornamentação, no caso específico, do pandeiro. Uma das características marcantes do reisado é o uso de muitos adereços, trajes coloridos e enfeites com fitas coloridas e espelhos.

As religiões afro-brasileiras reaparecem em 1972 com a canção “Cavaleiro de Aruanda” (114), composta por Tony Osanah.

*“Quem é o Cavaleiro  
Que vem lá de Aruanda  
É Oxóssi em seu cavalo  
Com seu chapéu de banda”*

A canção revela traços da Umbanda. Para ela Aruanda seria um dos nomes do plano astral superior. A canção relata então a chegada de Oxóssi, orixá das florestas e matas, simbolizado pela cor verde, conforme o trecho seguinte.

*“Ele é filho do verde  
Ele é filho da mata  
Saravá Nossa Senhora  
A sua flecha mata”*

Além das menções ao verde e às matas, a flecha também ajuda a caracterizar Oxóssi, que era, segundo o rito iorubá, um caçador de extrema habilidade.

Por fim, mas não menos importante, a saudação “*Saravá Nossa Senhora*” traz novamente, de maneira breve, a questão do sincretismo. Saravá é uma saudação nos terreiros de cultos afro-brasileiros, que tem o significado de “salve”. Uma saudação de culto afro-brasileiro a uma divindade, pelo menos aparentemente, católica.

A temática segue no mesmo ano de 1972 com Dorival Caymmi que compõe “Oração de Mãe Menininha” (115).

*“Ai! Minha mãe  
Minha mãe Menininha  
Ai! Minha mãe  
Menininha do Gantois*

*A estrela mais linda, hein  
 Tá no Gantois  
 E o sol mais brilhante, hein  
 Tá no Gantois  
 A beleza do mundo, hein  
 Tá no Gantois  
 E a mão da doçura, hein  
 Tá no Gantois  
 O consolo da gente, ai  
 Tá no Gantois  
 E a Oxum mais bonita hein  
 Tá no Gantois*

*Olorum quem mandou essa filha de Oxum  
 Tomar conta da gente e de tudo cuidar  
 Olorum quem mandou eô ora iê iê ô”*

A canção homenageia a figura de Mãe Menininha, iyalorixá do Terreiro do Gantois, dedicado ao Candomblé. Severiano e Mello complementam:

*“(...) composta para o cinquentenário de mãe-de-santo da venerável Mãe Menininha do Gantois. Gantois foi um francês que fez fortuna na Bahia no século XIX. Com a abolição, ele permitiu que ex-escravos seus, entre os quais os ancestrais de Menininha, habitassem uma de suas terras em Salvador, lugar que acabou sendo chamado de Alto do Gantois.” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.177)*

O Terreiro do Gantois, também chamado Ilê Iyá Omi Axé Yamassê, localiza-se no Alto do Gantois, no bairro da Federação em Salvador. Fundado em 1849, o Gantois, pertencente à tradição Jejê-Nagô, é um dos mais tradicionais terreiros de Salvador. Tem como iyalorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Mãe Menininha que, como a própria canção diz, era filha de Oxum, orixá das águas doces, amor e beleza.

No mesmo ano (1972) Alberto Luiz compõe “Oração de Um Jovem Triste” (116).

*“Eu tanto ouvia falar em ti  
 Por isso hoje estou aqui  
 Eu sempre tive tudo que eu quis  
 Mas te confesso não sou feliz  
 Calça apertada de cinturão  
 Toco guitarra faço canção  
 Mas quando eu tento me procurar  
 Eu não consigo me encontrar”*

O primeiro momento da canção traz o narrador em uma conversa direta com Deus, explicando-lhe que, apesar de suas conquistas materiais, ele segue infeliz, à procura de

um caminho. A sequência da canção mostra que o narrador se realiza ao encontrar-se com seu Deus, que para sua surpresa se mostra tão próximo dele.

*“Por isso venho buscar em ti  
O que não tenho o que perdi  
Vestido em ouro te imaginei  
E tão humilde te encontrei  
Cabelos longos iguais aos meus  
Tú és o Cristo, filho de Deus  
Tanta ternura em teu olhar  
Tua presença me faz chorar  
Eu ergo os olhos para o céu  
E a luz do teu amor me deixa tão feliz  
Se, se jamais acreditei  
Perdoa-me Senhor pois hoje te encontrei...”*

“Oração de Um Jovem Triste”, bem como “Jesus Cristo”, de 1970, resgatam a idéia de Cristo como sendo o caminho. Na canção de 1972 temos a presença de um narrador perdido, procurando um rumo:

*“Mas quando eu tento me procurar  
Eu não consigo me encontrar”*

Já na canção de 1970 tem-se a definição de quem apontará o caminho:

*“Quem poderá dizer o caminho certo  
É Você meu Pai”*

Tais frases derivam diretamente da concepção cristã de que Jesus é o caminho a ser seguido. No livro do Novo Testamento, encontra-se em João 14:6 a célebre passagem na qual o próprio Jesus decretaria: *“Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim.”* O que se tem, então, é a reprodução da mensagem encontrada na Bíblia, transmutada em canção popular. Condição semelhante se verificaria no ano seguinte (1973) em “O Homem de Nazaré” (117), outra canção dedicada a falar de Jesus Cristo e de seus ensinamentos, sua condução, composta por Cláudio Fontana.

*“Ei! está chegando o ano dois mil  
Tanto tempo faz que ele morreu  
O mundo se modificou  
Mas ninguém jamais o esqueceu  
E eu sou ligado no que ele falou  
Sou parado no que ele deixou  
O mundo só será feliz  
Se a gente cultivar o amor*

*Ei, irmão, vamos seguir com fé  
Tudo o que ensinou  
O homem de Nazaré”*

Se Jesus é verdadeiramente o caminho, como se prega, ao fiel cabe seguir os seus ensinamentos. O Novo Testamento, em João 8:31, diz: *“Se vós permanecerdes na minha palavra, sois verdadeiramente meus discípulos.”* Voltando à canção:

*“E eu sou ligado no que ele falou  
Sou parado no que ele deixou”*

Ainda em 1973, a composição “Meu Pai Oxalá” (118), de Toquinho e Vinícius de Moraes, traria um narrador às voltas com um amor não correspondido.

*“Vem das águas de Oxalá  
Essa mágoa que me dá  
Ela parecia o dia  
A romper da escuridão  
Linda no seu manto todo branco  
Em meio à procissão  
E eu, que ela nem via  
Ao Deus pedia amor e proteção”*

As “Águas de Oxalá” da primeira frase é uma festa anual em homenagem ao orixá Oxalá. Diante da indiferença da pessoa amada o narrador pede auxílio à Oxalá, orixá associado à criação do mundo e a Omolu/Obaluaiyê<sup>22</sup>.

*“Meu pai Oxalá é o rei  
Venha me valer  
O velho Omolu  
Atotô Obaluaiyê”*

A estrofe final da canção mostra a relação existente entre os praticantes do Candomblé e seus respectivos orixás. É importante ressaltar que os orixás, apesar de possuírem domínios na terra, não são considerados deuses, tendo inclusive vivido uma vida terrena pregressa. Sendo assim, são portadores de características comuns a nós, seres humanos, como amor, inveja, raiva, compaixão, força, fraqueza e etc.

*“Que vontade de chorar  
No terreiro de Oxalá  
Quando eu dei com a minha ingrata*

---

<sup>22</sup> Omolu e Obaluaiyê são orixás com identidades próprias. O primeiro é o responsável pela passagem dos espíritos do plano material para o espiritual. O segundo seria simbolicamente ligado ao mundo dos mortos. Tal semelhança faz com que haja uma certa confusão, tanto que em muitas casas de santo Obaluaiyê e Omolu são cultuados como um só orixá

*Que era filha de Iansã  
Com a sua espada cor-de-prata  
Em meio à multidão  
Cercando Xangô num balanceio  
Cheio de paixão”*

Cada pessoa possui um orixá de ascendência. Tal ligação faz com que uma parte do Orixá individual esteja presente na pessoa em si. A tristeza do narrador quando observa a dança de sua amada, filha de Iansã, com Xangô é justificada justamente por essa ligação entre a pessoa e o orixá. Segundo a mitologia ioruba, Xangô travou guerra com todos os outros orixás para ter consigo o amor de Iansã, união que se concretiza e da qual nascem os gêmeos Ibeji. Assim, a amada do narrador e o Xangô estariam fadados à união, enquanto a ele, Ogum, restaria chorar a perda.

Em 1975, Luís Américo e Braguinha compõem “Fio da Véia” (119). A canção traz o relato do narrador que se denomina “filho da véia”, em referência a alguma mãe-de-santo.

*“Sou fio da Véia ô  
E eu não pego nada  
A véia tem força, ô  
Na encruzilhada”*

A referência à encruzilhada denota o pertencimento à Umbanda pois, segundo esta religião, encruzilhada é um lugar onde são feitas oferendas a Exu. Tal prática concederia ao narrador uma proteção contra tudo o que de ruim pudesse vir a lhe acontecer. Um tema que volta à baila após aparecer em “Só o Ôme”, gravada sete anos antes.

*“Não bati mais meu carro  
Tem sempre uma grana e mulher de montão  
Tô sempre coberto dos pés à cabeça  
Nego me encosta cai duro no chão  
Com sete pitada da sua cacimba  
Marafa e dendê  
Um banho de arruda todinho cruzado  
Na minha horta só tem que chover*

*Quem quiser que acredite  
Ou então deixe de acreditar  
A força que ela me deu  
Só ela é quem pode tirar*

*Venço e não sou vencido  
Aqui neste reino e em qualquer lugar*

*Os zóio de inveja de boi mandigueiro  
A véia levou pro fundo do mar.”*

Em 1976, “Nem Ouro Nem Prata”, composta por José Jorge e Ruy Mauritti, traz novamente a figura do orixá Oxóssi, explorada na canção “Cavaleiro de Aruanda”, de 1972.

A música contém em sua letra um trecho que nada mais é do que um tradicional ponto de Umbanda dedicado a Oxossi.

*“Eu vi chover, eu vi relampejar  
Mas mesmo assim o céu estava azul  
Samborê, pemba, folha de Jurema  
Oxossi reina de norte a sul”*

*Pontos* são cânticos entoados nos templos umbandistas e que têm a finalidade de expressar a fé, a mística, as origens das Entidades e Orixás, sua história e toda a magia da ritualística de Umbanda. Além disso, quando acompanhados dos toques específicos de cada entidade, tais pontos têm a propriedade de fazer “baixar” as forças da natureza e permitir aos iniciados entrar em contato com estas mesmas forças.

“Nem Ouro Nem Prata” (092), de 1976, é a última canção presente na amostra a tratar das religiões afro-brasileiras. Curiosamente, isso acontece em um período no qual o Candomblé e, principalmente, a Umbanda registram um importante crescimento e reconhecimento.

Canções contendo referências às religiões afro-brasileiras seguiram sendo compostas e interpretadas, mas sem alcançar relevantes colocações nas paradas de sucesso.

No ano de 1977 Renato Teixeira compõe “Romaria” (120). A canção começa com um narrador relatando as agruras de sua vida e de seus familiares.

*“O meu pai foi peão  
Minha mãe solidão  
Meus irmãos perderam-se na vida  
A custa de aventuras  
Descasei, joguei  
Investi, desisti  
Se há sorte eu não sei nunca vi.”*



Como solução para seus problemas, é recomendado ao narrador que o mesmo procure a religião. Ele segue o conselho, mesmo demonstrando sua pouca familiaridade com tal comportamento.

*“Me disseram porém  
Que eu viesse aqui  
Pra pedir de romaria e prece  
Paz nos desaventos  
Como eu não sei rezar  
Só queria mostrar  
Meu olhar, meu olhar, meu olhar”*

Ao contrário das demais canções com temáticas cristãs, desta vez a figura de Jesus Cristo cede lugar à de Nossa Senhora de Aparecida. A esta seria designada a mesma tarefa concedida a Cristo nas outras composições: apontar um caminho a ser seguido. A denominação “Aparecida” não é gratuita, pois ela é considerada a padroeira dos peões. O próprio narrador demonstra sua origem rural ao afirmar que seu pai havia sido um peão.

*“Sou caipira Pirapora Nossa  
Senhora de Aparecida  
Ilumina a mina escura  
E funda o trem da minha vida”*

Para Severiano e Mello, “Romaria” seria “*Uma toada mística sobre um caipira, herege arrependido, que busca a paz na igreja*” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.235)

A mesma Nossa Senhora, desta vez sem a denominação “Aparecida” apareceria em outra canção ainda em 1977. “Calix Bento” (121) composta por Tavinho Moura.

*“Oh, Deus salve o oratório  
Onde Deus fez a morada, oiá, meu Deus  
Onde Deus fez a morada, oiá*

*Onde mora o cálix bento  
E a hóstia consagrada, oiá, meu Deus  
E a hóstia consagrada, oiá”*

A canção, adaptada por Tavinho Moura de cantigas populares, apresenta de forma sintética, várias expressões da fé cristã. Primeiramente o oratório onde Deus fez a morada seria a igreja. Em seguida temos o cálix (cálice) bento e a hóstia consagrada. Torna-se novamente útil uma citação do Novo Testamento. Segundo Lucas 22:19: “*E, tomando um pão, tendo dado graças, o partiu e lhes deu, dizendo: Isto é o meu corpo oferecido por vós; fazei isto em memória de mim. Semelhantemente, depois de ceiar,*

*tomou o cálice, dizendo: Este é o cálice da Nova Aliança no meu sangue derramado em favor de vós.*" Hoje a hóstia representa o pão. O trecho seguinte apresenta mais algumas características do cristianismo.

*“De Jessé nasceu a vara  
Da vara nasceu a flor, oiá, meu Deus  
Da vara nasceu a flor, oiá  
E da flor nasceu Maria  
De Maria o Salvador, oiá, meu Deus”*

Jessé aparece no Antigo Testamento em uma passagem de Isaías 11:1 que diz: *“Porque brotará um rebento do tronco de Jessé, e das suas raízes um renovo frutificará.”* Tal passagem deu origem à chamada “Árvore de Jessé”, uma árvore genealógica capaz de apontar, a partir de Jessé e de seu filho Davi, a ascendência de Jesus, o Salvador que a canção proclama.

No ano seguinte (1978) Ivan Lins compõe “Bandeira do Divino” (122) única canção da amostra que faz referência à Festa do Divino Espírito Santo.

*“Os devotos do Divino  
Vão abrir sua morada  
Pra bandeira do menino  
Ser bem-vinda,  
Ser louvada, ai, ai*

*Deus nos salve esse devoto  
Pela esmola em vosso nome  
Dando água a quem tem sede,  
Dando pão a quem tem fome, ai, ai*

*A bandeira acredita  
Que a semente seja tanta  
Que essa mesa seja farta,  
Que essa casa seja santa, ai, ai”*

A canção apresenta aspectos da Festa, como as visitas às casas, a prática da esmola e a figura da bandeira. Os festejos começam após o tempo da Quaresma, com a saída da bandeira do Divino, um pano vermelho, ornado com flores e fitas coloridas, no qual é bordada uma pomba branca. A bandeira percorre todas as casas, realizando a coleta dos donativos para a grande festa. Tradicionalmente a bandeira é acompanhada de um grupo de foliões composto de três ou quatro músicos, cantadores e acompanhantes. Ainda sobre a Festa, de acordo com Rita Amaral:

*“A Festa do Divino coloca dentro de sistema de ações de trocas e serviços, pessoas socialmente diferenciadas em posições também diversas e muitas vezes interdependentes. Pode-se mesmo dizer que é sobre estas trocas simbólicas de modos de participação que se constitui, na prática, a Festa do Divino. Ela instaura uma transformação não apenas na vida da sociedade local como também na vida pessoal dos participantes, como de resto acontece com todas as festas, mas especialmente com as festas devocionais.” (AMARAL: 2001, p.2)*

Após a canção de Ivan Lins há uma lacuna de dezenove anos até que outra canção com temática religiosa tivesse boa repercussão nas rádios. “Nossa Senhora” (123) , composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

*“Cubra-me com seu manto de amor  
Guarda-me na paz desse olhar  
Cura-me as feridas e a dor me faz suportar  
Que as pedras do meu caminho  
Meus pés suportem pisar*

*Mesmo ferido de espinhos me ajude a passar  
Se ficaram mágoas em mim  
Mãe tira do meu coração  
E aqueles que eu fiz sofrer peço perdão*

*Se eu curvar meu corpo na dor  
Me alivia o peso da cruz  
Interceda por mim minha mãe junto a Jesus*

*Nossa Senhora me dê a mão  
Cuida do meu coração  
Da minha vida do meu destino  
Do meu caminho  
Cuida de mim*

*Sempre que o meu pranto rolar  
Ponha sobre mim suas mãos  
Aumenta minha fé e acalma o meu coração  
Grande é a procissão a pedir  
A misericórdia o perdão  
A cura do corpo e pra alma a salvação*

*Pobres pecadores oh mãe  
Tão necessitados de vós  
Santa Mãe de Deus tem piedade de nós  
De joelhos aos vossos pés  
Estendei a nós vossas mãos  
Rogai por todos nós vossos filhos meus irmãos”*

Diante da temática e a maneira como a mesma é expressa, “Nossa Senhora”, assim como acontece em “Jesus Cristo” de 1970 (não por acaso, ambas compostas por

Roberto Carlos), converte-se em uma quase oração. Tanto que, também como “Jesus Cristo”, “Nossa Senhora” foi interpretada diante do pontífice João Paulo II em visita ao Brasil.

À guisa de conclusão parcial, nesta seção foram analisadas dezoito músicas. Destas, a metade trazia alguma referência às religiões afro-brasileiras. Um dado interessante. Talvez um pequeno indício de que a maioria dos brasileiros aceita, com uma naturalidade maior do que se imagina, a existência das referidas práticas religiosas, tão marginalizadas em um passado ainda recente. Quem sabe seja este mais um sinal da já proclamada capacidade de aceitar e combinar diferentes crenças e práticas religiosas.

As outras nove dividem-se igualmente entre canções de temática expressamente católica, caracterização do catolicismo popular e temáticas cristãs em geral.

Como já foi mencionado, “Nem Ouro Nem Prata”, de 1976, foi a última canção da amostra a trazer conteúdo relacionado às religiões afro-brasileiras. Também já foi dito que entre as demais músicas de conteúdo religioso, há uma lacuna de dezenove anos entre “Bandeira do Divino” de 1978 e “Nossa Senhora” de 1997.

A pouca, ou quase inexistente, aparição de músicas com conteúdo vinculado à temáticas religiosas desde o final da década de 1970, somando quase trinta e cinco anos com apenas uma canção, pode ser explicada pela segmentação religiosa ocorrida nos últimos anos.

O fenômeno da renovação carismática católica, com seus padres cantores (Padre Marcelo Rossi é o melhor exemplo), e a profusão de artistas evangélicos, sem dúvida, movimentou o mercado fonográfico. Tais artistas são responsáveis por grandes vendas, entretanto, limitando-se a um público específico, consumidor de músicas religiosas. Para atingir as primeiras colocações em divulgação nas rádios, uma canção necessita de repetidas veiculações em todo o país. A veiculação apenas em rádios de caráter religioso impede que tais artistas e suas canções apareçam em nossa amostra.

Talvez pelo mesmo motivo apareçam na amostra tantas canções relacionadas à temática religiosa afro-brasileira e do catolicismo popular. Em sua maioria são canções que não objetivam se transformar em temas ritualizáveis. Ainda que no caso das músicas de religiões afro-brasileiras da amostra encontre-se alguns “pontos” como já descrito

acima, são basicamente canções que objetivam o entretenimento, tendo nelas inseridas informações sobre as referidas práticas religiosas.

## 9. TEMÁTICA GÊNERO E SEXUALIDADE

*“Mil sonhos serão urdidos na cidade  
 Na escuridão do vazio a amizade, a velha amizade  
 Esboça um país mais real  
 Um país mais que divino  
 Masculino, feminino e plural.”*  
 (Caetano Veloso – “Falou Amizade”)

Esta seção procura identificar no cancionário nacional peças que contemplem o comportamento do brasileiro no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade, direcionando o foco para a processualidade, objetivando determinar possíveis continuidades ou rupturas.

A ideia de somar gênero e sexualidade parte da premissa de que, embora distintas, integram as identidades de cada indivíduo. Formadas por artefatos disponibilizados pela sociedade, auxiliam a organização da vida nas esferas individual e coletiva.

O emprego do gênero e da sexualidade como categorias analíticas amplia e ao mesmo tempo aprofunda a perspectiva sobre o social, uma vez que possibilita a compreensão das diferentes formas de relação entre o feminino e o masculino, seja no âmbito das relações sociais seja da linguagem. Para dar prosseguimento ao texto faz-se já necessária a delimitação do conceito de gênero.

Gênero refere-se as representações estabelecidas a partir da diferença dos sexos, enquanto este o sexo diz respeito a características biológicas.

A relação entre gêneros no contexto brasileiro alicerçou-se tendo como base o patriarcalismo, herdado no processo de colonização do Brasil. Max Weber definiu a dominação patriarcal como

*“A submissão pessoal ao senhor que garante, como legítimas, as normas procedentes do mesmo, as quais, ainda que não tenham sido escritas, são consagradas pela tradição. Isso pressupõe sempre o fato de que esse senhor concreto é, na consciência dos submetidos [mulheres, crianças e escravos], ‘o senhor’ por excelência, a ponto de seu poder não estar limitado pela tradição ou por poderes opostos.”*  
 (WEBER: 1991, p.753)

Heidi Hartmann definiu patriarcado como *“un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material, y aunque son jerárquicas, crean o establecen interdependencia y solidaridad entre ellos que los capacitan para dominar a las mujeres”*. (HARTMANN: 1980, p.95)

A cultura da autoridade do pai, se impôs, sobretudo, pela força da tradição secular da instituição família. Como afirma Gilberto Freyre, *“A família, não o indivíduo, nem tão pouco o Estado, nem nenhuma companhia de comércio, é a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América”* (FREYRE: 1984, p.81).

A família constituía, ao menos naquele momento, o centro da sociedade. Na casa-grande descrita por Freyre, centro de todo esse sistema, os descendentes do patriarca já nasciam com seu destino traçado.

Enquanto aos homens caberia o papel de futuros mandatários nas mais diferentes formas de atividade, às mulheres reservava-se outro papel; o de dona-de-casa, responsável por supervisionar os serviços domésticos e a educação dos filhos, além de zelar pela satisfação do marido, nisso incluso o aspecto sexual.

Maria Matos e Mirtes Moraes definem com clareza os tipos ideais relacionados a homens e mulheres. Começando por estas, as autoras enunciam:

*“As características sociais ideais das mulheres teriam suas raízes profundas na base biológica. O útero definia a função social, as capacidades e limitações femininas, determinava seu comportamento emocional e moral, produzindo um ser incapaz de raciocínios elaborados, abstrações e atividade intelectual, mais frágil do ponto de vista físico e sedentário por natureza. A combinação entre fragilidade intelectual e física e sensibilidade emocional tornava as mulheres preparadas para a procriação e a criação dos filhos.”* (MATOS & MORAES: 2007, p.29-30)

Por sua vez, ao homem eram atribuídas características diametralmente opostas:

*“Procurava-se reforçar a identificação masculina com o trabalho, seu papel de provedor, logo, bom chefe de família, reforçava-se, nesse circuito, a necessidade de o homem ser resistente, jamais manifestar dependência, sinais de fraqueza, devendo principalmente ser metódico, atento, racional e disciplinado.”* (MATOS & MORAES: 2007, p.34)

De acordo Teresa Lauretis,

*“Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais.”* (LAURETIS: 1994, p.212)

Tal modelo deixou de ser exclusivo do universo da casa-grande, transferindo-se para os sobrados das cidades.<sup>23</sup> Além disso ele possuía também a característica de ser intergeracional, ou, segundo as palavras de Bila Sorj, *“um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações”* (SORJ: 1992, p.15). Dessa forma, pode-se dizer que a família patriarcal teve papel fundamental na construção de padrões de comportamento social, que correspondem às suas representações dominantes, de masculino e feminino, e principalmente, na sua difusão. Tal comportamento foi definido por Pierre Bourdieu (1995) como dominação masculina.

É importante destacar que à mulher não caberia o papel exclusivo de vítima, mas de sujeito desta mesma dominação, conforme Marilena Chauí (1985), mas sujeito, que se integra como parte da dominação, conferindo eficácia a esta. A esse propósito, Heleieth Saffioti reitera:

*“Eis porque o machismo não constitui privilégio de homens, sendo a maioria das mulheres também suas portadoras. Não basta que um dos gêneros conheça e pratique atribuições que lhes são conferidas pela sociedade, é imprescindível que cada gênero conheça as responsabilidades do outro gênero.”* (SAFFIOTI: 1992, p. 10).

De acordo com Bourdieu, a dominação masculina seria legitimada sem necessidade de justificação:

*“A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tenda a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça.”* (BOURDIEU: 1999, p.18)

---

<sup>23</sup> Eric Hobsbawn demonstrou que situação análoga ocorrera na Europa: *“(…) a industrialização do século XIX (em oposição à industrialização do século XX) tendeu a fazer do casamento e da família a carreira principal da mulher da classe trabalhadora que não fosse forçada pela total pobreza a assumir outra atividade”* (HOBSBAWM: 1988, p.135).



A manutenção de tal modelo tinha importância estratégica uma vez que, conforme enuncia Maria Inês Santos, *“toda relação de gênero é constituída de poder e que esse poder se encontra presente nos dois pólos da relação, de forma desigual”* (SANTOS: 2004, p.87). O poder necessariamente implica uma relação de dominação. Por sua vez, essa dominação era diretamente refletida na sexualidade, através da repressão. De acordo com Michel Foucault,

*“Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.”* (FOUCAULT: 1988, p.98)

Na visão de Adalberto Paranhos,

*“Que não se pense, contudo, que o presente sepultara de vez o passado. Este se atualizava sob diversos aspectos e se insinuava em muitos discursos, práticas e normas legais. Afinal, não se cortam de uma hora para outra os laços que nos prendem à tradição e a traços culturais marcantes partilhados por diferentes grupos e classes sociais.”* (PARANHOS: 2006, p.2)

As primeiras duas canções a serem analisadas nesta seção, a saber “Fia de Chico Brito” e “Acorda Maria Bonita” ilustram bem tal fato.

A canção de 1956, “Fia de Chico Brito” (124), de autoria de Chico Anysio, traz o seguinte contexto:

*“Sou fia de Chico Brito  
Pai de oito fio maió  
Nascido em Baturité  
Criado a carne de só  
Sete home e eu muié”*

A música fala de um homem (o Chico Brito do título) pai de oito filhos: sete homens e uma mulher, moradores do município de Baturité, interior do Ceará. A narrativa prossegue:

*“Oito fio pra criá  
Sete homens pra peixeira  
E a muié pra se casá  
Dos oito fio do véio  
Tem sete que se casou  
Os home fez casamento  
E cinco já procriou  
Só eu é que tou sobrando  
Na certa Deus se enganou”*

A letra segue explicitando os papéis destinados a cada gênero, com os homens voltados ao trabalho com pescados e a mulher com a função primordial do matrimônio. Entretanto, dos oito filhos de Chico Brito apenas ela ainda não se casou. Tal situação a faz questionar se Deus não teria se enganado, afinal sua função nesta vida seria casar. A mesma preocupação segue na estrofe seguinte. Sua procura incessante pelo matrimônio representa a aceitação do papel a ela atribuído.

*“Acabo me abilolando  
 Porque meu caso é casa  
 E caso de qualquer jeito  
 Caso intê no militar  
 De tanto piscá os oio  
 Já tou ficando zaroia  
 De tanto chamar com as mãos  
 Nas mãos já tenho intê boia  
 Já fiz duzentas novena  
 Já me cansei de rezá  
 Meus cotovelo tá inchado  
 De no portão debruçá  
 E caso de qualquer jeito  
 Caso intê no militar”*

A despeito de ter sido interpretada por uma cantora, é importante ressaltar que a letra foi composta por um homem.

Em 1957 a composição “Acorda Maria Bonita” (079), de autoria de Antônio dos Santos, apresenta as figuras de Lampião e Maria Bonita, famosos representantes do cangaço, em meio a mais um amanhecer cotidiano.

*“Acorda Maria Bonita  
 Acorda vai fazer o café  
 O dia já vem raiando  
 E a policia já tá de pé”*

Percebe-se que, mesmo em meio ao contexto do banditismo social, o papel da mulher é reafirmado, voltado para os afazeres domésticos. Maria Bonita foi companheira de Virgulino Ferreira, o Lampião, não apenas no aspecto matrimonial, mas também no cangaço.

Entretanto, mesmo imersa no universo do banditismo, combatendo “macacos” como qualquer outro pistoleiro do bando, era de Maria Bonita a obrigação culinária. Uma

pequena demonstração de que, ainda que em meio à caatinga, em acampamentos improvisados, o lugar da mulher seria na cozinha.

Apesar de tais reificações, o advento da modernidade trouxe consigo consideráveis redefinições do ser homem e do ser mulher em uma sociedade. Movimento compreensível uma vez que as relações construídas entre homens e mulheres frequentemente se modificam em resposta às mudanças sociais.

Em 1960 a canção “Brotinho Sem Juízo” (125), composta por Roberto Carlos, já fazia menção a uma maior liberdade feminina. O primeiro trecho faz alusão às roupas usadas pela garota em questão.

*“Brotinho toma juízo  
Ouve o meu conselho  
Abotoa esse decote  
Vê se cobre esse joelho  
Pára de me chamar”*

O segundo trecho menciona os gestos que a garota faz.

*“Brotinho não me aperte  
Quando comigo dançar  
Tira a mão de meu pescoço  
Não tente seu rosto colar  
Pára de beliscar a minha orelha  
Porque se o sangue subir  
Eu faço o que me dá na telha”*

Ao mesmo tempo em que apresenta a nova postura da mulher, na forma de um conselho final, o narrador busca reproduzir o modelo dominante, reafirmando a relação matrimônio e mulher.

*“Brotinho não custa nada  
Um pouquinho esperar  
Um dia com véu e grinalda  
Certinha você vai casar  
Então você vai me agradecer  
Porque eu fui tão bobinho com você”*

Em 1961, Fred Jorge cria a versão em português para a música “Hey Mama” (126), composta por Paul Anka, trazendo um breve relato de uma garota que é repreendida pela mãe por flertar com um garoto.

*“Mamãe me repreendeu  
E quase me bateu  
Porque me viu flertar*

*Com meu brotinho na esquina.”*

Para impedir que a filha se relacione com o “brotinho”, a mãe a mantém em casa.

*“Em casa me prendeu  
A noite a estudar  
E o pobre do brotinho na esquina a me esperar.”*

A estrofe final traz quase que um apelo da garota à sua mãe.

*“Hey mama,  
Precisa compreender que  
Tenho idade para amar e pra sonhar.”*

Apesar de transpor para a canção a dominação sofrida pelas mulheres, ela pode ser encarada como uma forma de transgressão. Antes cabia à mulher aceitar seu papel, colaborando para a manutenção do modelo patriarcal vigente. Nesta canção já vemos uma contestação, mesmo que simplória, a tal condição.

As mudanças de comportamento processadas na época seguem sendo retratadas pelas canções populares. “Garota de Saint-Tropez” (127), composta por João de Barro e Jota Júnior, deixa claro o que era considerado ousadia para o público feminino nos idos de 1962. A simples revelação do umbigo provocava suspiros do público masculino.

*“Você é mais você  
Com umbiguinho de fora  
Garota de Saint-Tropez  
Laranja da Bahia  
Tem umbiguinho de fora  
Por que é que você Maria  
Não mostrou o seu até agora?  
Uh lá lá...”*

Entretanto, apesar de tais mudanças, mantinham-se as representações do que seria masculino e feminino, com suas características e padrões de conduta. Em 1963, Paulo Vanzolini compõe “Volta Por Cima” (128). A canção apresenta uma desventura do narrador, ressaltando sua capacidade de superar a adversidade. A canção traz em seu interior características do desejado comportamento masculino.

*“Chorei, não procurei esconder  
Todos viram, fingiram  
Pena de mim, não precisava  
Ali onde eu chorei  
Qualquer um chorava  
Dar a volta por cima que eu dei  
Quero ver quem dava”*

Apesar dos problemas enfrentados pelo narrador, ele faz questão de reafirmar sua força. Até mesmo o choro, historicamente relacionado à fraqueza, é reinterpretado. O narrador assume que chorou e que não escondeu porque na situação em que estava qualquer um choraria.

No trecho seguinte outra faceta deste comportamento se apresenta, no momento em que o narrador, um homem de moral, rejeita o auxílio de uma mulher. Afinal, a mulher era o sexo frágil. Receber seu auxílio denotaria a fraqueza que ele tentava afastar.

*“Um homem de moral não fica no chão  
Nem quer que mulher  
Venha lhe dar a mão  
Reconhece a queda e não desanima  
Levanta, sacode a poeira  
E dá a volta por cima”*

Um homem de moral, moral esta relacionada à reputação. Situação semelhante é percebida no mesmo ano (1963) através da canção “Na Cadência do Samba” (129), de autoria de Luís Bandeira.

*“Mas o meu nome  
Ninguém vai jogar na lama  
Diz o dito popular:  
‘Morre o homem e fica a fama’.”*

O ano de 1964 apresenta duas composições que mostram uma nova conduta frente ao universo feminino “Deixa Isso Pra Lá”(130) e “Mulher Governanta” (131).

Jair Rodrigues compõe “Deixa Isso Pra Lá”. Assim como em “Brotinho Sem Juízo” (1960), o narrador também dá conselhos à garota. Entretanto o teor de tais conselhos muda substancialmente entre as canções.

*“Deixa que digam  
Que pensem  
Que falem  
Deixa isso pra lá  
Vem pra cá  
O que é que tem  
Eu não estou fazendo nada  
Você também  
Faz mal bater um papo  
Assim gostoso com alguém?”*

O prosseguimento da canção mostra que não se tratava apenas de conversa.

*“Vai, vai, por mim  
 Balanço de amor, é assim  
 Mãozinhas com mãozinhas pra lá  
 Beijinhos com beijinhos pra cá”*

Enquanto o narrador de “Brotinho Sem Juízo” preocupava-se em manter a “reputação” da mulher, o narrador de “Deixa Isso Pra lá” recomenda à garota que não se importe com os comentários que surgirão a respeito de sua conduta, e que esta deveria ser encarada como normal.

No mesmo ano (1964), surge “Mulher Governanta”, canção de Getúlio Macedo.

*“Não queiras você comparar  
 A mulher do teu lado  
 Com uma mulher arruaceira  
 Amigo, se o meu conselho adianta ela a sua esposa  
 Não é a sua governanta  
 Como pode se esquecer que um dia  
 Ela foi a namorada a sua noivinha  
 E você a queria  
 E hoje, ela ainda lhe ama  
 Sendo a mãe dos seus filhos  
 Uma ótima esposa e você reclama  
 Amigo, essa mulher mal amada  
 Ela é a sua esposa  
 Não é a sua empregada”*

Se por um lado a canção reproduz a idéia do universo feminino relacionado ao âmbito doméstico, por outro traz um alerta a um marido (podendo ser estendido a todos), estabelecendo uma diferença entre as figuras da esposa e da empregada doméstica.

Ainda em 1964, João Roberto Kelly e Roberto Faissal compõem “Cabeleira do Zezé” (132). A canção fala de Zezé, cujos cabelos eram mais longos do que o habitual. Vale ressaltar que diante do padrão adotado nos idos de 1964, os cabelos de artistas como os Beatles ou mesmo de Roberto Carlos eram considerados longos. Assim, a tal cabeleira do Zezé poderia hoje ser considerada uma leve franja. Como afirmam Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “O uso masculino da cabelo cumprido ainda não era de todo aceito no Brasil em 1964. Daí o surgimento da composição, colocando em dúvida a masculinidade do usuário da nova moda.” (SEVERIANO e MELLO: 1998, p.74)

*“Olha a cabeleira do Zezé  
 Será que ele é  
 Será que ele é*

*Será que ele é bossa nova  
Será que ele é Maomé  
Parece que é transviado  
Mas isso eu não sei se ele é*

Não se resolve a dúvida, mas encontra-se outra “solução” para Zezé.

*“Corta o cabelo dele!  
Corta o cabelo dele!”*

Tal passagem demonstra que a alusão ao homossexualismo (apenas presumido) de Zezé é feita em termos jocosos, sem deixar de lado, porém, o aspecto da condenação e da opressão. Afinal, homem era homem e mulher era mulher. Havia clareza nas imagens do que seria masculino e do que seria feminino. Não havia espaço para uma terceira opção.

O ano de 1965 apresenta mais duas canções da Jovem Guarda relacionadas ao gênero e à reprodução dos papéis atribuídos a homens e mulheres.

Erasmus Carlos e Roberto Carlos compõem “Minha Fama de Mau” (133). A música reafirma a questão da reputação masculina como motivação para adoção de determinadas condutas em relação às mulheres.

*“Meu bem às vezes diz que deseja ir ao cinema  
Eu olho e vejo bem que não há nenhum problema  
Eu digo não, por favor, não insista e faça pista  
Não quero torturar meu coração  
Garota ir ao cinema é uma coisa normal  
Mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau  
Meu bem chora, chora e diz que vai embora  
Exige que eu lhe peça desculpas sem demora  
Eu digo não, por favor, não insista e faça pista  
Não quero torturar meu coração  
Perdão a namorada é uma coisa normal  
Mas é que eu tenho que manter a minha fama de mau”*

No mesmo ano Hamilton di Giorio compõe “Lobo Mau” (134).

*“Eu sou do tipo que não gosta de casamento  
E tudo que eu faço ou falo é fingimento  
Eu pego o meu carro e começo a rodar  
E tenho mil garotas uma em cada lugar  
Me chamam lobo mau,  
eu sou o tal, tal, tal, tal, tal  
Eu rodo, rodo, rodo e nunca penso em parar  
Se vejo um broto lindo logo vou conquistar  
Todos os rapazes têm inveja de mim*

*Mas eu não dou bola porque sou mesmo assim  
 Me chamam lobo mau,  
 eu sou o tal, tal, tal, tal, tal  
 Eu estou sempre por aí a rodar  
 Eu jogo a rede em qualquer lugar  
 Garotas vivem a brigar por mim  
 Mas nem mesmo sei porque sou mau assim”*

Ambas as canções apresentam os narradores como sujeitos “maus”, que reproduzem uma conduta deles esperada. Entretanto, duas passagens em especial chamam a atenção. Em “Minha Fama de Mau”, o narrador afirma entender que uma garota ir ao cinema sozinha ou o pedido de perdão a uma namorada são condutas normais, embora não fossem aceitáveis. E assim, mesmo a contragosto, esforça-se para manter sua “fama”. O mesmo ocorre em “Lobo Mau”. Após desfilarem uma série de características ditas masculinas, causadoras inclusive de inveja por parte de outros rapazes, o narrador revela que nem mesmo ele sabe a razão de seu comportamento. Tal razão poderia ser identificada na afirmação de Bourdieu:

*“O sistema mítico-ritual está inscrito nas relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os sexos, sob a forma de princípios de divisão que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre masculino e feminino, sendo continuamente confirmado e legitimado pelas próprias práticas que ele determina e legitima.”*  
 (BOURDIEU, 1995, p.138)

No ano seguinte (1966) Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves compõem “É Papo Firme” (135). A canção apresenta mudanças no comportamento feminino durante os anos 60.

*“Essa garota é papo firme, é papo firme, é papo firme  
 Ela é mesmo avançada  
 E só dirige em disparada  
 Gosta de tudo que eu falo  
 Gosta de gíria e muito embalo*

*Ela adora uma praia  
 E só anda de minissaia  
 Está por dentro de tudo  
 Só namora se o cara é cabeludo*

*Essa garota é papo firme, é papo firme, é papo firme  
 Se alguém diz que ela está errada  
 Ela dá bronca, fica zangada  
 Manda tudo pro inferno  
 E diz que hoje isso é moderno”*



A “garota papo firme” seria a representação da jovem da época, uma garota “avançada”, como afirma o narrador. É interessante observar-se certas condutas destacadas, como a afeição por gírias, “embalos”, o uso de palavrões, condutas condizentes, segundo o narrador, com a modernidade.

A menção à minissaia é interessante. A peça criada por Mary Quant e André Courrèges, transformou-se em um verdadeiro símbolo, uma vez que se podem considerar as roupas como formas pelas quais pessoas se identificam como parte de determinados grupos. Elas têm a potencialidade de conceder visibilidade a práticas que produzem ou reproduzem os grupos sociais e ao mesmo tempo às posições de poder que eles exercem na sociedade. Para Malcolm Barnard, *“É a interação social, por meio da indumentária, que constitui o indivíduo como um membro do grupo, e não vice-versa, ser um membro do grupo e então interagir socialmente”*. (BARNARD: 2003, p.55)

Apesar da ocorrência de tantas mudanças sociais propiciadas pela consolidação de nossa modernidade, conservava-se ainda o sistema de oposições fundamentais entre os sexos. Ainda em 1966, Herivelto Martins, David Nasser e Washington Harline compuseram “Mamãe” (136), canção que trazia de volta a figura feminina atrelada ao o universo materno e domiciliar.

*“Ela é a dona de tudo,  
Ela é a rainha do lar”*

Será que a “mamãe” era realmente a dona de tudo sendo a “rainha do lar”? Em outro trecho temos a determinação da figura de uma mãe como cozinheira e governanta.

*“Ai, ai, mamãe,  
Eu te lembro chinelo na mão,  
O avental todo sujo de ovo”*

Assim a década de 1960, marcada pela busca feminina por maior igualdade de direitos e oportunidades, conviveu coma reafirmação da diferença entre gêneros, corroborando os papéis a eles atribuídos de longa data.

Com tal assertiva não se pretende afirmar que a resistência feminina à dominação masculina tenha se iniciado apenas na referida década. Como bem lembra Marlene Strey,

*“(...) esse movimento teve suas origens em vários acontecimentos: na revolução norte-americana, quando John Stuart Mill reivindica para as mulheres as promessas da Declaração de Independência; na Revolução Francesa, com a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã redigida por Olímpia de Gouges em 1791 e ‘A Reinvidicação dos Direitos da Mulher’ de Mary Wollstonecraft de 1792, um dos seus documentos fundacionais, que, sem outorgar direitos às mulheres, proporcionaram as bases conceituais e teóricas que permitiram a luta pela igualdade de direitos políticos e educativos. Abriu-se um espaço público às mulheres no qual puderam manifestar-se, ainda que o discurso e as práticas feministas se mantivessem calados durante um longo tempo.” (STREY: 1998, p.181)*

Se não se quiser recuar tanto no tempo, vale lembrar que ainda em 1949, de Simone Beauvoir publicava “Le deuxième sexe” (O Segundo Sexo), uma consistente análise sobre o papel das mulheres na sociedade.

O que ocorreu de diferente nos anos 60 foram as transformações políticas e sociais que concederam maior abertura a reivindicações de caráter feminista e dos movimentos civis em favor dos negros e homossexuais. Conforme relata Guacira Louro,

*“Algumas obras hoje clássicas – como por exemplo, (...) The feminine mystique, de Betty Friedman (1963), Sexual politics, de Kate Millet (1969) – marcaram esse novo momento. Militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e “contaminando” o seu fazer intelectual – como estudiosas, docentes, pesquisadoras – com a paixão política. Surgem os estudos da mulher.” (LOURO: 1997, p.16)*

Entretanto, somente seis anos após a última canção analisada (1972) é que apareceria “Casa e Comida” (137), de Rossini Pinto.

*“É triste confessar, mas é preciso,  
Você não teve juízo em dizer que não me quis,  
Perdoa, meu amor, não sou fingida,  
Não é só casa e comida, que faz a mulher feliz”*

Um grito contra a aceitação passiva da condição submissa da mulher. Ela agora poderia desejar mais do que um marido que proporcionasse seu sustento e lhe concedesse moradia. Se retomar-se a temática de “Fia de Chico Brito” (1956), é possível perceber como os horizontes do universo feminino se expandiram no cancionário popular. Isso em breves dezesseis anos!

Já foi dito aqui, citando Foucault, que o controle da sexualidade era um importante instrumento de efetivação da dominação masculina. A situação começa a mudar substancialmente, com a maior liberação sexual feminina, apoiada, principalmente, pelo surgimento da pílula anticoncepcional. De acordo com Matos e Moraes (2007) o controle da sexualidade feminina traduzia-se na defesa da virgindade como lastro de moralidade e tradição familiar.

Em 1973, “Uma Vida Só” (138), composta por Odair José fazia campanha aberta contra o uso da pílula anticoncepcional.

*“Você diz que me adora  
Que tudo nessa vida sou eu  
Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu*

*Pare de tomar a pílula  
Porque ela não deixa o nosso filho nascer”*

Enquanto para o homem havia uma maior tolerância ao exercício de sua sexualidade, a sexualidade feminina era condicionada pelo instinto materno. Representava-se a mulher grávida como símbolo não só da maternidade, mas também como da virilidade do marido.

Em 1975, César Sampaio compõe “Secretária da Beira do Cais” (139). A canção expõe a temática da prostituição feminina.

*“Ela espera e não desespera na beira do cais  
Ela quer quem vier, quem trazer, quem der mais  
Ela sabe que os homens de branco estão pra chegar  
E em câmara lenta ela tenta a vida ganhar”*

O que a canção revela a seguir é que tal ocupação da personagem central é ocultada de toda a família. Para esta a personagem se torna a mocinha do interior, pura e inocente.

*“Fim de mês é a hora e a vez de rever os parentes  
Ela vai levando nas mãos milhões em presentes  
Num instante se torna a mocinha do interior  
Num alguém com a pureza de quem nunca teve um amor*

*Como vai pergunta o pai à filha querida  
Ele quer saber como é que está sua vida  
Ela diz que é muito feliz na vida que traz  
Que trabalha como secretária da beira do cais”*

O que se observa é a manutenção de termos como *pureza* para designar mulheres virgens. Uma forma de condenação do exercício da sexualidade feminina, culminando na figura símbolo de tal conduta, que seria a prostituta. “*Reforçavam-se as representações estereotipadas da natureza da mulher; a passiva e sexualmente inocente e a mulher perigosa sexualmente, identificada com a prostituta*” (MATOS e MORAES: 2007, p.33).

No mesmo ano (1975), Martinho da Vila compõe “Você Não Passa de Uma Mulher” (140). A canção traz a opinião de um narrador sobre as mulheres e sua nova condição social.

*“Olha a moça inteligente,  
Que tem no batente o trabalho mental  
QI elevado e pós-graduada  
Se canalizar, intelectual  
Vive à procura de um mito,  
Pois não se adapta a um tipo qualquer  
Já fez seu retrato, apesar do estudo,  
Você não passa de uma mulher (viu, mulher?)”*

Apesar de reconhecer o acesso feminino ao mercado de trabalho, sua inserção bem sucedida aos estudos de maior graduação, e a independência sexual, o narrador afirma que elas continuam a ser mulheres. O que isso representa? O trecho a seguir revela.

*“Pra ficar comigo tem que ser mulher (tem, mulher)  
Fazer meu almoço e também meu café (só mulher)”*

Ou seja, era permitido à mulher efetivar todas as suas recentes conquistas, sem deixar de lado a submissão no ambiente familiar. Uma reafirmação da antiga visão binária dos gêneros e da divisão sexual do trabalho.

Entretanto, nem todos os compositores homens compactuavam com tal olhar, como pode-se observar na canção “Olhos nos Olhos” (141), composta por Chico Buarque em 1976.

*“Quando você me quiser rever  
Já vai me encontrar refeita, pode crer  
Olhos nos olhos  
Quero ver o que você faz  
Ao sentir que sem você eu passo bem demais*

*E que venho até remoçando  
Me pego cantando, sem mais, nem por quê*

*Tantas águas rolaram  
Quantos homens me amaram  
Bem mais e melhor que você*

*Quando talvez precisar de mim  
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim  
Olhos nos olhos  
Quero ver o que você diz  
Quero ver como suporta me ver tão feliz”*

A canção mostra uma mulher que, após ser abandonada pelo companheiro, em vez de se entregar ao pranto e à depressão, supera o baque e retoma sua vida, inclusive obtendo um ganho de qualidade. A era da mulher que vivia deprimida em virtude de desilusões amorosas chegava ao fim.

Enfoque semelhante é apresentado em 1978 com “Maria Maria” (142), de Milton Nascimento e Fernando Brant.

*“Maria, Maria  
É um dom, uma certa magia,  
Uma força que nos alerta  
Uma mulher que merece viver e amar  
Como outra qualquer do planeta”*

Assim como a personagem de Chico Buarque, a “Maria” genérica de Milton e Brant, que representa todas as mulheres do planeta, também merece um destino melhor e, pela sua força, consegue alcançá-lo.

Em 1978, Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta se juntam para compor “Perigosa” (143). A canção começa com um alerta da narradora.

*“Sei que eu sou  
Bonita e gostosa  
E sei que você  
Me olha e me quer  
Eu sou uma fera  
De pele macia  
Cuidado garoto!  
Eu sou perigosa”*

A canção segue com a narradora expondo suas qualidades.

*“Eu posso te dar  
Um pouco de fogo  
Eu posso prender  
Você meu escravo  
Eu faço você*

*Feliz e sem medo  
Eu vou fazer  
Você ficar louco  
Muito louco  
Dentro de mim”*

Se em “Olhos nos Olhos” a narradora podia mostrar o caráter múltiplo de sua vida sexual ao dizer “quantos homens me amaram bem mais e melhor que você”, apenas dois anos depois o sexo aparecia escancarado na expressão “louco dentro de mim.” Uma mudança de comportamento que a cada nova aparição mostrava-se mais acentuada. Como afirma Rodrigo Faour: “*Agressiva, divertida e muito dançante. ‘Perigosa’ mostrava ao que vinha a nova mulher brasileira*” (FAOUR: 2006, p.225).

Maior, entretanto, foi o impacto de “Super-Homem – a canção” (144), composta em 1979 por Gilberto Gil. Um tiro de canhão na forma binária masculino-feminino. O “Super-Homem” de Gil era formado por ambos os gêneros.

*“Um dia  
Vivi a ilusão de que ser homem bastaria  
Que o mundo masculino tudo me daria  
Do que eu quisesse ter*

*Que nada  
Minha porção mulher, que até então se resguardara  
É a porção melhor que trago em mim agora  
É que me faz viver”*

Interpretada por muitos como uma canção em defesa do homossexualismo, o certo é que “Super-Homem - a canção” transgrediu ao apresentar um homem que confessa ter uma porção feminina e ainda mais, esta seria sua maior qualidade. Se for levado em conta que o pobre do “Zezé” sofria com o preconceito (fundamentado em um corte de cabelo!) apenas quinze anos antes, a canção de Gil é um avanço e tanto.

No ano seguinte (1979) Wando vai ainda mais longe ao compor “Emoções” (145), o explícito relato de uma experiência homossexual.

*“Nós fizemos tão meninos livres tão vadios de tanto querer  
Nós fizemos poesia pra chorar do riso pra sorrir da dor  
Me entregastes teus segredos  
Eu falei do medo do meu coração*

*Tudo então se fez ternura que nas nossas juras prometemos ser  
Até que a morte nos separe ou até o dia amanhecer  
Nós faremos nosso mundo nós seremos tudo que devemos ser*

*A lua iluminou teu corpo  
 Moreno, bonito, pra me provocar  
 No teu rosto um riso lento  
 Misturado ao pranto vi desabrochar  
 Te agasalhei nos braços, pele, mãos, espaços, acariciei  
 Te amei suavemente, e tão docemente, eu me fiz teu rei”*

Se é possível considerar que Gil e Wando estavam transpondo barreiras ao cantar a homossexualidade de diferentes maneiras, pode-se considerar os mesmo com relação a Leci Brandão que em 1980 compôs “Essa Tal Criatura” (146) que não só transpôs as mesmas barreiras com como as dinamitou.

*“Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito  
 Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito  
 Tire essa fruta  
 Lamba essa terra  
 Pisa as paredes  
 Sinta esse tombo  
 Rala esse rosto  
 Transa com a lua  
 Morda essa cara  
 Linda, tão nua...  
 Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade  
 E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”*

Enquanto a conduta homossexual masculina era constante vítima do preconceito, o homossexualismo feminino era algo inconcebível. Por isso a importância de Leci e de sua canção. Vale lembrar que Leci Brandão foi a primeira artista a assumir publicamente sua orientação sexual. Se considerarmos ainda que se tratava de uma mulher, e negra, a postura adotada por ela só pode ser caracterizada por uma extrema coragem.

Diante dessa progressão alcançada na abordagem da temática do homossexualismo que teve início (mesmo sem intenção) com Gilberto Gil, passou por Wando e chegou a Leci Brandão, a canção “Homem com H” (147) de 1981, composta por Antônio Barros, a princípio não se mostrava tão representativa. E talvez realmente não o fosse, senão pelo intérprete escolhido: Ney Matogrosso.

*“Nunca vi rastro de cobra  
 Nem couro de lobisomem  
 Se correr o bicho pega  
 Se ficar o bicho come  
 Porque eu sou é home  
 Menino eu sou é home*

*E como sou!...*

*Quando eu estava pra nascer  
De vez em quando eu ouvia  
Eu ouvia a mãe dizer:  
'Ai meu Deus como eu queria  
Que essa cabra fosse home  
Cabra macho pra danar'  
Ah! Mamãe aqui estou eu  
Mamãe aqui estou eu  
Sou homem com H  
E como sou!..."*

Uma canção debochada, interpretada por um cantor que é considerado um dos principais precursores brasileiros da androginia enquanto manifestação estética. Sua declarada opção sexual, aliada às suas performances erotizantes, faziam de Ney um artista único no País. Conforme relato do próprio cantor,

*"Aquilo era uma brincadeira e quem me tirou o grilo de gravá-la foi Gonzaguinha. Disse a ele: 'Eu gosto, mas acho que não tem nada a ver com o disco.' Eu já tinha gravado, mas o resto do meu disco não tinha nada a ver com aquele forró. Foi quando ele me disse: 'É a sua cara. Se você não gravar, quem vai gravar isso?' "* (FAOUR: 2006, p.402)

Em 1982, Rita Lee compôs "Cor-de-rosa Choque" (148) em que declarava:

*"Sexo frágil  
Não foge à luta  
E nem só de cama  
Vive a mulher..."*

Era a temática da força feminina voltando à baila. É interessante mencionar que tal canção foi tema do programa televisivo "TV Mulher", produzido e transmitido pela Rede Globo. O que mais o diferenciava dos programas femininos da época era a presença de Marta Suplicy, até então apenas sexóloga, que inovava ao falar de temas como orgasmo feminino e ao pronunciar palavras consideradas imorais, como "vagina".

O ano de 1983 traz duas composições que a abordam as questões de gênero e sexualidade de maneira interessante. A começar com "Masculino e Feminino" (149), composta por Baby Consuelo, Didi Gomes e Pepeu Gomes.

*"Ser um homem feminino  
Não fere o meu lado masculino  
Se Deus é menina e menino  
Sou masculino e feminino"*



Assim como aconteceu com "Super-Homem – a canção", "Masculino e Feminino" foi interpretada por muitos como uma canção de cunho homossexual. Diante dessa interpretação, a canção acabou provocando um grande impacto.

A segunda canção de 1983 se notabilizou por realizar um movimento no sentido contrário ao das composições que procuravam ressaltar a força feminina. "Guerreiro Menino" (150), composta por Fagner.

*“Um homem também chora  
Menina morena  
Também deseja colo  
Palavras amenas  
Precisa de carinho  
Precisa de ternura  
Precisa de um abraço  
Da própria candura  
Guerreiros são pessoas  
São fortes, são frágeis  
Guerreiros são meninos  
No fundo do peito  
Precisam de um descanso  
Precisam de um remanso  
Precisam de um sonho  
Que os tornem refeitos”*

Palavras simples, mas que colocam por terra a representação do homem associado à força, ao poder e à invulnerabilidade, apresentando-o como frágil e carente. Imagem diametralmente oposta, por exemplo, a apresentada pelo narrador de "Volta Por Cima" (1963), que faz de tudo para reafirmar sua força, mesmo em um momento de fraqueza.

Em 1984 Yann e Vicente França compõem "Beat Acelerado" (151). A canção apresenta, em uma única narrativa, as duas visões conflitantes que existiam sobre o papel feminino.

*“Minha mãe me falou  
Que eu preciso casar  
Pois eu já fiquei  
Mocinha.”*

A mãe em questão reproduz a ideia da jovem que deve ter como objetivo o casamento, como a filha do Chico Brito, da composição de 1956, portanto, vinte e oito anos antes. Entretanto, a postura da narradora de 1984 é bem diferente, adaptada ao contexto social de sua época.

*“Procurei um alguém  
E lhe disse:  
Meu bem!  
Você quer entrar  
Na minha?...”*

*Acontece porém  
Que eu não sei me entregar  
A um amor somente  
Quando ando nas ruas  
Fico só namorando  
E olhando pra toda gente.”*

Se, antes, a mulher sofria obstáculos imensos na busca pela vivência de um amor, a narradora da canção de 1984 não deixa dúvidas de que sua dificuldade é viver ou ter um amor somente.

Essa nova mulher, fruto das transformações que foram se processando ao longo das décadas, e que agora se mostra autônoma, independente e livre para exercer sua sexualidade, aparece também no ano seguinte (1985), em “Vitoriosa” (152) composição de Vitor Martins e Ivan Lins.

*“Quero sua alegria escandalosa  
Vitoriosa por não ter  
Vergonha de aprender como se goza...”*

*Quero toda sua boca castidade  
Quero toda sua louca liberdade  
Quero toda essa vontade  
De passar dos seus limites  
E ir além, e ir além...”*

A mulher não tinha mais “vergonha de aprender como se goza”. Sua “louca liberdade” a levava a querer “passar dos limites”. E tem-se a certeza de que extrapolar neste caso não é algo ruim.

Nos anos de 1985 e 1986 o rock nacional apresentou duas canções que abordavam temáticas que até então não haviam aparecido nesta amostra. A primeira é “Amante Profissional” (153), composta por Roberto Lly.

*“Moreno alto, bonito e sensual  
Talvez eu seja a solução do seu problema  
Carinhoso, bom nível social*

*Inteligente e à disposição*

*Pra um relacionamento íntimo e discreto  
Realize seu sonho sexual*

*Pra qualquer tipo de transação  
Sem compromisso emocional só financeiro  
E o endereço pra comunicação  
Pra caixa postal do amante profissional*

*Amor sem preconceito  
Sigilo total, sex total  
Amante profissional”*

A canção abordava, pela primeira vez, a prostituição masculina. Diferentemente da personagem central de “Secretária da Beira do Cais” (1975), que omite de todos sua ocupação, o narrador aqui aparece quase que em um comercial, fazendo propaganda de suas qualidades, chamando a atenção para os serviços que oferece, suas garantias e postura profissional.

A outra temática que ainda não havia sido abordada era a da masturbação. Leoni e Fabiana Kerlakian compõem uma canção que, com bastante sutileza, trata do assunto. “Só Pro Meu Prazer” (154), de 1986.

*“Noite e dia se completam no nosso amor e ódio eterno  
Eu te imagino, eu te concerto eu faço a cena que eu quiser  
Eu tiro a roupa pra você minha maior ficção de amor  
Eu te recriei, só pro meu prazer”*

Em 1987 Roger Moreira compõe “Eu Gosto é de Mulher” (155).

*“Nem quero que você me leve a mal  
Eu sei que hoje em dia isso nem é normal  
Eu sou assim meio atrasadão  
Conservador, reacionário e caretão*

*Desculpe esse meu defeito  
Eu juro que não é bem preconceito  
Eu tenho amigo homem, eu tenho amigo gay  
Olha eu sei lá, eu sei que eu não sei,  
Eu gosto é de mulher Eu gosto é de mulher”*

Com bom humor, a canção expõe o acréscimo na aceitação da homossexualidade por parte da sociedade brasileira, chegando ao ponto de o narrador se considerar uma exceção e até mesmo pedir desculpas por sua orientação sexual.

Em 1990 Renato Russo compõe “Meninos e Meninas” (156). Versando sobre tal temática do bi-sexualismo, Renato Russo produz um relato sobre as dúvidas existenciais do narrador. Tal narrativa é desenvolvida apoiando-se em trechos como:

*“Quero me encontrar, mas não sei onde estou  
Vem comigo procurar algum lugar mais calmo  
Longe dessa confusão e dessa gente que não se respeita  
Tenho quase certeza que eu não sou daqui”*

Ou ainda:

*“Vai ver que é assim mesmo e vai ser assim pra sempre  
Vai ficando complicado e ao mesmo tempo diferente”*

Enfim o narrador chega à sua definição:

*“E eu gosto de meninos e meninas”*

Na mesma linha de “Eu Gosto é de Mulher” (1987), Roger Moreira compõe em 1993 “Ah Se Eu Fosse Homem” (157). Se em 1987 a canção mostrava o homossexualismo como uma condição cada vez mais natural, a canção de 1993 tem como natural a sexualidade feminina e a desconstrução da imagem do homem como sinônimo de força e invulnerabilidade.

*“Ah, se eu fosse homem de agüentar que uma mulher é como um homem  
E também pensa como um homem e quer sair com outros homens  
E, apesar de todas as explicações antropológicas,  
Na prática não tem explicação para o tesão”*

Neste novo contexto é necessário que o homem seja reinventado.

*“Ah, se eu fosse homem de parar de me portar feito um rochedo  
Indestrutível e infalível, inabalável e imutável  
Previsível e impossível, um computador com músculos,  
Um chefe, um pai, um homem com H maiúsculo  
Eu seria o homem certo pra você”*

No ano de 1995 Dinho e Júlio Rasec compõem “Robocop Gay” (158). Caracterizada pelo bom humor, a composição tem como narrador o cinematográfico ciborgue policial que, diferentemente dos filmes, apresenta uma opção pelo homossexualismo.

*“Abra sua mente  
Gay também é gente*

*Você pode ser gótico  
Ser punk ou skinhead  
Tem gay que é Muhamed*

*Tentando camuflar  
(Allah meu bom Allah)*

*Faça bem a barba  
Arranque seu bigode  
Gaúcho também pode  
Não tem que disfarçar”*

Apesar do caráter cômico, a canção soa como um chamado pela igualdade dos homossexuais (“abra sua mente, gay também é gente”), demonstrando que tal escolha seria apenas mais uma entre as múltiplas possibilidades que a diversidade do mundo atual nos oferta, mundo onde podem existir gays, punks, mulçumanos, até mesmo gays mulçumanos e etc. Por fim, o lembrete que soa como um conselho: “não tem que disfarçar”.

Assim como não disfarça a personagem central de “A Namorada” (159), composição de Carlinhos Brown, no ano de 1996.

*“Ei Bicho  
O broto do seu lado  
Já teve namorado  
E teme um compromisso*

*A namorada tem namorada”*

Após namorar um homem, ela opta por namorar uma mulher. Era o homossexualismo feminino, ausente desde “Essa Tal Criatura”, sendo revisitado dezesseis anos depois.

A partir de meados da década de 1990, e perdurando até os dias atuais, o cancionário popular nacional passa a conviver com uma maior exposição da sexualidade, tendo a *axé music* e o *funk* como seus principais veículos.

Em 1997 tem-se, por exemplo, a canção “Ralando o Tchan” (160), composta por Dito, Beto Jamaica, Ranger e Paulinho Levi.

*“O califa tá de olho no decote dela  
Tá de olho no biquinho do peitinho dela  
Tá de olho na marquinha da calcinha dela  
Tá de olho na quebração das cadeiras dela  
Ela faz a cobra subir,a cobra subir,a cobra subir”*

Já em 2001 é a vez de “Cerol na Mão” (161), composta por DJ Da Pipo, Tigrão, Antônio Carlos e Rita Marques.

*Agora, vem com o Tigrão  
Na nova dança, a do entra e sai  
Entra e sai, entra e sai  
Na porta da frente e na porta de trás*

As duas letras trazem, sem dúvida, um conteúdo de forte conotação sexual. Entretanto, fazem das metáforas uma forma de aliviar a mensagem. Nada de excepcional, sobretudo quando se lembra que já foram tocadas por todo este país canções que falam da butique da Severina Xique-Xique ou de Julieta e suas rimas.

Já em 2002 Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes compõem “Já Sei Namorar” (162).

*“Eu sou de ninguém  
Eu sou de todo mundo e  
Todo mundo me quer bem  
Eu sou de ninguém  
Eu sou de todo mundo e  
Todo mundo é meu também”*

A letra é tão franca que dispensa maiores explicações.

O mesmo ano apresentou ainda “Cachorrinho” (163), composição de Kelly Key.

*“Você gosta de mandar  
Você só me faz sofrer  
Você só sabe gritar  
E grita sem saber”*

A canção parece trazer de volta a figura do homem dominador, violento, tão presente em outras épocas. Entretanto, a situação dele se inverte no decorrer da canção.

*“Mas sei que você não vive  
Sem meus cuidados amor  
Fala baixinho comigo  
A sua dona chegou*

*Vem aqui que agora eu tô mandando  
Vem meu cachorrinho a sua dona tá chamando*

*Sit, junto, sentado, calado”*

O homem tratado como um cachorro, inclusive com direito a comandos de adestramento. Parece que o dominado mudou de lado.

Chega-se, enfim, ao ano de 2005 com as duas últimas canções desta seção. Primeiramente, tem-se “Mulheres São de Vênus e Homens São de Marte” (164), canção composta por Egypcio, Baía, Léo, P.G., Román e Jonny.

O título da canção faz referência ao livro “Homens São de Marte, Mulheres São de Vênus”, de John Gray que traz uma análise do comportamento e dos relacionamentos entre homens e mulheres. A canção em si retorna ao tema do homossexualismo feminino, dessa vez sob o olhar de um narrador que, pelo menos a princípio, estaria inserido no contexto.

*“E eu aqui querendo então entender a equação  
E as duas professoras me mostrando a solução  
Só então me deu um start mas agora é tarde  
Montou quebra-cabeça e não usou a minha parte*

*As duas juntas e eu aqui sozinho  
As duas juntas e eu olhando escondido*

*Eu e ela, ela e a outra,  
As duas juntas e eu aqui com água na boca  
As mulheres são de Vênus, os homens são de Marte  
O mundo é tão pequeno ainda levaram a minha parte”*

O trecho seguinte parece repetir o anterior, mas uma pequena mudança em uma das frases faz toda a diferença.

*“Eu sem ela, ela e a outra,  
As duas juntas e eu aqui com água na boca  
As mulheres são de Vênus, os homens são de Marte  
O mundo é tão pequeno ainda levaram a minha parte*

No final as duas personagens femininas ficam juntas e o narrador se torna mero espectador. Parece que assim como Gray os compositores brasileiros fizeram, à sua maneira, uma análise dos relacionamentos entre homens e mulheres.

Nesse ano ainda seria lançada “Poligamia” (165), canção de George Israel e Paula Toller.

*“Meus amores me querem inteira  
Em qualquer posição  
Meus amores não marcam bobeira  
E eu não fico na mão*

*Abaixo o enguiço dos neurônios  
Abaixo o desperdício de hormônios  
Prazeres já temos de menos,*

*Produtos já temos demais”*

A narradora logo de início afirma possuir mais de um amor, situação tratada com naturalidade. Talvez seja esta a solução para aplacar o “desperdício de hormônios” acima citado.

*“Vamos ficar, vamos fazer  
Vocês e eu, eus e você  
Vamos gozar, vamos viver  
Vocês e eu, eus e você”*

A utilização de pronomes no plural serve como artifício para demonstrar a pluralidade das relações vividas pela personagem, esta também plural. Um canto contra as formas rígidas. Segue-se uma explicação de como é possível conduzir tal situação.

*“O amor o sorriso e as flores  
Paraíso de Dante  
Meus amores não são implicantes  
Com meus outros amantes”*

E por fim a justificativa para tal conduta.

*“Todo homem merece um harém  
Toda mulher também”*

Terminar com este trecho é especialmente interessante, sobretudo se relembrar-se que a primeira canção aqui exposta falava da agonia de uma personagem em busca de realizar o “sonho” (objetivo) do matrimônio.

Nos últimos anos, talvez o fenômeno que mais tenha chamado atenção neste segmento temático seja a composição de canções com conteúdo cada vez mais explícito, principalmente no funk. Artistas como Deise Tigrona, Tati Quebra-Barraco e MC Serginho, entre tantos outros, tornaram-se célebres por narrar, sem nenhum tipo de censura, todo um universo sexual. Entretanto a difusão em rádios segmentadas dificulta sua colocação entre as mais tocadas em todo o país, razão pela qual estão ausentes deste trabalho.

Mesmo assim foi possível perceber, através das narrativas das 43 canções contidas na amostra selecionada, os papéis de gêneros encenados por homens e mulheres ao longo de cinco décadas. Tais composições soam como relatos de transformações que ocorreram e que ainda ocorrem; um caminho por onde soam vozes diversas, cada qual proclamando um discurso alinhado com suas perspectivas.



Observou-se a transição entre um discurso fundado na lógica patriarcalista, com os papéis de homem (forte e trabalhador) e mulher (frágil e doméstica) bem-definidos, para um discurso no qual feminino e masculino se igualam, em alguns momentos até mesmo fundindo-se.

Além disso, nota-se o registro da emancipação sexual feminina. A mulher se torna forte, decidida, realizável. Ao homem resta a adaptação, o reconhecimento à nova ordem, bem como à suas fraquezas e limitações. Para ambos os sexos, a aceitação de novas formas de sexualidade se faz, inicialmente, sob o olhar do preconceito, mas aos poucos passa a ser dada como natural.

Homens, mulheres, heterossexuais, homossexuais, bi-sexuais, e tudo o mais que se relacione às questões de gênero e sexualidade fora decantado. Assim, as canções aqui abordadas acabam funcionando como uma memória coletiva permanente, proporcionando a representação do vivido, no contexto do presente.

## CONCLUSÃO

*“O Brasil não é só verde, anil e amarelo  
O Brasil é também cor-de-rosa e carvão”  
(Carlinhos Brown – “Seo Zé”)*

Depois de toda esta jornada é chegado o momento de concluir o texto. Para tanto, retorna-se ao seu início, reexaminando o problema, os objetivos propostos e as perguntas levantadas.

Em primeiro lugar, através das letras das músicas, objetivou-se a identificação de um certo número de temas que se fazem constantes no cancioneiro popular nacional. Diante do exposto, parte-se para a primeira pergunta que orientou este trabalho: É possível, através da análise do campo da música popular, a coleta de elementos suficientes e necessários para traçar um “retrato do Brasil”? Para respondê-la, serão retomadas cada uma das cinco temáticas trabalhadas.

O Brasil representado no cancioneiro popular é um país de cidades cujo tecido urbano se encontra fragmentado. A face mais visível de tal fragmentação é expressa no binômio “morro-asfalto”. Dois mundos que se completam, ao mesmo tempo em que se opõem. *“A vida do asfalto que acaba onde o morro principia”*.

Em princípio a cidade é una. No cotidiano o que se observa é a existência de uma cidade que sobe o morro, que, segregada, enfrenta os problemas relacionados à pobreza e à exclusão social, e de uma cidade que se estabelece no asfalto, formada por indivíduos com mais poder econômico, receptores de toda a estrutura proporcionada pelos órgãos públicos e que segrega os demais, erguendo enclaves fortificados, evitando ao máximo o contato direto.

De acordo com as canções analisadas, duas seriam as pontes estabelecidas entre estes mundos. Uma, seria o samba, gênero musical que, apesar de nascido no asfalto, subiu o morro, lá se desenvolveu e acabou recebendo o reconhecimento de todo o restante da cidade. Ao mesmo tempo em que o samba se tornou sinônimo de morro, tornou-se também sinônimo de Brasil. Foi por meio do samba que o morro adquiriu voz, vez e mostrou que tinha valor.

A outra ponte seria a violência urbana. Aos que acreditam que o morro seja o *locus* produtor da violência por excelência, e que o asfalto seria sua vítima, cabe uma ressalva. O morro é também vítima da violência, se não for a maior delas. A violência policial não deixa de ser violência. A violência simbólica também não.

É preciso reafirmar que a vinculação favela-criminalidade foi estabelecida por indivíduos externos a tal realidade, desde o surgimento da favela, vista como o local de barbárie e do atraso cultural, doente e miserável. Tratada como um problema social, responsável maior pela deterioração dos grandes centros urbanos. A favela como uma categoria única, homogênea.

O que as letras das canções revelam é que, a despeito deste arquétipo de favela, o morro seria formado por uma realidade plural e multifacetada. A presença das organizações criminosas no interior das favelas é um fato incontestável. Se tais organizações espalham o medo no restante da cidade, obrigando cidadãos a modificar seu modo de vida, procurando adequar-se à violência reinante, da mesma forma atingem os morros, com toques de recolher, trocas de tiro e execuções. Exemplar disso é que, entre as canções que mais abertamente expõem a situação da violência urbana, está um rap, composto por moradores de uma favela. É importante ressaltar que a situação não sofreu mudança ao longo de todo o período analisado. Seja na década de 1950, seja nos anos 2000, o morro segue tentando desvincular-se da imagem a ele imputada. Antes, pelos versos do samba, hoje, pelas rimas do rap.

O que tais canções revelaram ainda foi que morro e asfalto são apenas duas das inúmeras faces das grandes cidades brasileiras. O crescimento urbano, incluindo suas benesses e prejuízos, também fora decantado. Assim, pode-se acompanhar pelos textos das canções o surgimento das cidades múltiplas, cidades de muitos, de todos, para o todo, para poucos. Constituídas nas e pelas práticas sociais, capazes de ultrapassar os limites da espacialidade geográfica, elas se tornam o lugar tanto da convivência harmônica quanto da desarmônica, o espaço da ruptura e de partes que se complementam. Verdadeiras “Babilônias” espalhadas pelo País.

Variados são os elementos que compõem tais cidades. Um dos principais é a presença dos imigrantes. Entre as canções apreciadas, a história se repetiu por diversas vezes, desde a década de 1950. Indivíduos oriundos do Nordeste que se deslocam para os

grandes centros da Região Sudeste em busca de melhores condições de vida e que, invariavelmente, acabam se arrependendo da opção feita. Entretanto, tal fenômeno desaparece das canções ainda na década de 1970. Os problemas econômicos surgidos desde o fim do chamado “milagre”, ainda no governo militar, desestimularam a imigração. Não que tal fenômeno tenha deixado de existir. Apenas se enfraqueceu, dando espaço, inclusive, para o fenômeno da migração de retorno.

Em suma, o cancionário mostra que o Brasil é um país formado por cidades que atravessaram a segunda metade do século XX registrando um crescimento significativo, mas que viram crescer, também, e até mesmo se multiplicar, seus inúmeros problemas e desafios. Assim, a cidade surge como o *locus* da diversidade, da inventividade e da pluralidade, ao mesmo tempo em que se configura como o palco de profundas desigualdades, da segregação sócio-espacial, da violência urbana generalizada, da degradação ambiental, da exclusão social.

Por meio das canções é possível observar também o cerne da questão étnico-racial no País, sobretudo através do mito da democracia racial, com a coexistência pacífica das declamadas três raças: brancos, negros e índios. Enquanto os dois primeiros tornam-se protagonistas dos discursos proferidos em todo tipo de canção, aos últimos restam meras citações, levando a uma paradoxal situação em que, embora sejam vistos como as raízes da nação, quase nunca apareçam como seus cidadãos, sendo tratados como um mero coletivo homogeneizado, enterrado em um mito fundador.

Tal perspectiva das combinações de raças perdura não só nas canções como no inconsciente, bem como a ideia de Brasil como um país misturado, onde o mestiço seria a expressão máxima da brasilidade e a mulata, que “*é luxo só*”, converte-se em um objeto de desejo sexual indefectível. Ao negro restaram canções de protesto via reafirmação valorativa. Lembranças do tempo da escravidão, ícones do movimento negro, a África como mãe. Todos estes são artifícios utilizados na tentativa de criação de uma identidade negra concisa e consciente. Ao manifestar-se, o negro busca visibilidade. Além disso, ocorre também a reafirmação do “negro”, em detrimento ao uso de expressões diferenciadas para denominá-lo. “*Negro é lindo*” e, por isso, passa a ser decantado, revelado e exaltado.

Se, antes, eram os navios negreiros, hoje são os camburões. Se, antes, eram os capitães-do-mato, hoje são os policiais. Se, antes, eram os traficantes de escravos, hoje são os traficantes de drogas. Se, antes, eram os quilombos, hoje são as favelas. Uma reatualização de um discurso que segue sendo pautado pela realidade, ainda hoje caracterizada pelo preconceito e discriminação.

Preconceito que ocorre também quando o assunto é gênero. O cancionista expõe a sociedade patriarcal brasileira, reinante ainda após meados do século XX. Uma sociedade centrada na figura masculina, responsável por impor ao contingente feminino toda sorte de proibições e regras.

Com o andar do século, no entanto, as mulheres passaram a buscar seus direitos. Se ainda hoje alguns de seus direitos seguem sendo desrespeitados, percebe-se o quanto de avanço se conseguiu. As mulheres deixaram de ser exclusivas do âmbito doméstico, adentrando praticamente todas as esferas da vida pública. Ao mesmo tempo em que a mulher se redefine socialmente, a categoria homem também passa por uma readaptação. O arquétipo do homem, forte, robusto, provedor, desfigura-se, fragiliza-se. Além disso, tal fragilidade é aceita, por vezes considerada mesmo uma virtude. Algo impensado há algumas gerações. Afinal de contas, *“um homem também chora”*.

Houve também a dilatação das categorias de gênero até então aceitas. Se, antes, se concebia a sociedade como dividida entre homens e mulheres heterossexuais, ao longo dos anos entrou em cena a categoria homossexual, tanto masculina quanto feminina. Diante da discriminação ainda hoje enfrentada por indivíduos com tal opção, percebe-se que a aceitação deles se dá de uma forma mais efetiva nas canções do que na vida social propriamente dita. Vale lembrar que, no final da década de 1970, surge a primeira canção de caráter explicitamente homossexual. Pode-se dizer que, apesar de estar ciente da nova realidade (talvez não tão nova, mas mais explícita), o Brasil tenta encobri-la ao máximo. *“Corta o cabelo dele!”*

Diante do quadro exposto, percebe-se que os problemas do País vão muito além de pouca saúde e muita saúde. O Brasil apresenta-se como uma sociedade marcada por uma persistente estrutura hierárquica do espaço social, criadora de uma verticalidade responsável pelo desenvolvimento de assimetrias entre os diferentes indivíduos,

assimetrias que acabam por se configurar como desigualdades, sendo estas, por vezes, naturalizadas.

A canção popular propõe justamente o contrário, ao colocar o dedo nas feridas abertas, deslocando para frente do palco questões que muitos fazem questão de ignorar, mas que continuam a fazer parte da realidade social do País. Desenha-se, assim, uma imagem nacional cantada na música popular, que mostra um confronto entre sujeitos que ocupam lugares diferentes na sociedade. Dessa forma, responde-se à primeira das questões, com a certeza de que “*isso aqui é um pouquinho de Brasil*”.

No decorrer da segunda parte deste texto, a imagem construída através dos elementos fornecidos pelas canções foi confrontada com a perspectiva sociológica. Ao mesmo tempo em que tal confronto serviu como embasamento para a justificativa das mudanças de rumo encontradas nas categorias temáticas, serviu também como forma de contrapor estas mesmas perspectivas, de um lado o senso comum, de outro o conhecimento científico. O que pode ser observado através de tal contraposição foi a convergência das diferentes perspectivas.

Essa percepção reforça a validade das canções como fontes para pesquisas que objetivam desvendar o todo social. Enraizadas na sociedade, as canções constituem uma entidade histórica que se estende temporalmente, além de qualquer vivência individual. A experiência social antecede qualquer canção e, em sua marcha pelo tempo, supera todas elas. Entretanto, elas todas podem ser tratadas como episódios desta jornada. A sociedade não é uma coisa que existe apenas externamente ao indivíduo, mas também existe em seu íntimo. É essa sociedade que as canções, nascidas de composições de indivíduos nela imersos, buscam retratar. Uma vez que as estruturas sociais são interiorizadas pelo indivíduo, tal retrato passa a ser pertinente para análises dos mais variados tipos, dentre as quais a análise sociológica.

Em seguida têm-se as outras duas questões levantadas para este trabalho que, por se complementarem, serão tratadas em conjunto. Seriam, a saber; Até que ponto a narrativa presente na música popular proporciona uma representação genuinamente livre e criativa da autoimagem nacional e, conseqüentemente, se esta representação pode ser considerada como expressão de uma *imagem* partilhada com os demais indivíduos?

As narrativas contidas nas canções mostraram-se capazes não só de retratar o cotidiano, mas de despertar o imaginário do ouvinte, uma vez que elas não são dotadas de sentido pleno. É necessário que cada ouvinte reconstrua o significado das mensagens através de suas interpretações e apropriações, de acordo com suas experiências e histórias de vida. O compositor produz uma imagem inicial, e quem aprecia a canção interpreta à sua maneira aquela imagem.

Um ouvinte que escuta a canção e não simplesmente a ouve. Roland Barthes (1990) já dizia que ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico. Ou, como afirma Carlos Kater, “*escutar é, acima de tudo, ouvir o ouvir, observando-o, explorando-o de maneira decisiva e sincera*”<sup>24</sup>. Sendo assim, possíveis desencontros entre compositores e ouvintes das canções não devem ser vistos como descompasso, mas sim uma diferença de interpretação. Diante de tamanho espaço concedido à interpretação, como poderiam tais canções estabelecer uma imagem nacional com o mínimo de consenso?

A imagem da nação (ou as imagens da nação) é algo que não se pode inferir de apenas uma canção. É necessário vê-las em conjunto para perceber seus diferentes ângulos. Observá-las em conjunto não significa, entretanto, concebê-las como uma mera reprodução do país. Pode-se dizer que cada uma, ao seu modo, delineia traços distintos, fazendo com que o todo seja percebido não através de um amontoado, mas de fragmentos, como num mosaico.

Abarcando, simultaneamente, tradição e modernidade, seja reafirmando estereótipos seja desvendando o novo, o inter-relacionamento desses diferentes ângulos de visão sobre um mesmo objeto contribui para a (re) construção de uma imagem da nação capaz de abranger a pluralidade, tornando presente o espectro das diversidades existentes no País.

O que se encontrou, ao final deste trabalho, foi a reafirmação de que as canções populares atuam como um instrumento de construção de valores e relações. A despeito de surgirem de uma experiência particular da realidade figurada no compositor, ultrapassam as barreiras do individual, transformando-se em mensageiros da experiência

---

<sup>24</sup> KATER *apud* SANTOS, Fátima. *Por uma Escuta Nômade: A Música dos Sons da Rua*. São Paulo, Educ, 2002, p.11.

alheia. Neste ponto, o reconhecimento do ouvinte diante do que se diz na canção se mostra essencial.

Uma composição que fuja por demais à realidade social do ouvinte poderá ser compreendida por ele, mas não reconhecida enquanto narrativa de uma realidade semelhante à sua. Agindo como um repertório de memória coletiva, a canção popular acaba por manter viva a consciência que uma dada sociedade tem do próprio passado, do seu presente, ou ainda, de si mesma. Roberto DaMatta, buscando descobrir o que faz o Brasil Brasil, chegou à seguinte conclusão:

*“Quando defini o ‘brasileiro’ como sendo amante do futebol, da música popular, da comida misturada, dos amigos e parentes, dos santos e orixás etc., usei a fórmula que me foi fornecida pelo Brasil. O que faz um ser humano realizar-se concretamente como brasileiro é a sua disponibilidade de ser assim.” (DAMATTA: 1986, p.18).*

Da mesma forma, através da poesia, as canções populares também disponibilizam esta fórmula para a interpretação do país. Seja pelo inicial culto às belezas da terra e aceitação de estereótipos de construção externa, seja pela observação das relações desiguais entre indivíduos, o que a canção popular faz é apresentar uma imagem de país decantada *por* brasileiros, *com* brasileiros e *para* brasileiros.

Tal imagem envolve uma dimensão dupla, externa e interna. A externa diria respeito à reafirmação da nação como diferença, uma recusa à identificação com outros que não nós mesmos, o que leva essencialmente à segunda, a interna, que, por sua vez, refere-se à necessidade de nos tornarmos fiéis a nós mesmos, a estabelecer uma identificação que torne o País ao mesmo tempo uma unidade e uma singularidade.

O grande diferencial da canção popular é a possibilidade da criação de elementos legítimos necessários que se estabeleça que esta identificação nacional possa partir de uma parcela dos indivíduos costumeiramente alijados dos discursos da nação. Indivíduos oriundos das classes médias e baixas que, ao utilizarem o espaço proporcionado pela canção popular para a expressão de seus pontos de vista sobre o país, acabam por retomar seu lugar de agentes, apresentando uma perspectiva alternativa, interferindo, assim, de maneira direta no processo de identificação nacional. Chegar-se-ia assim à categoria nação como descrita por Weber (1984).



O narrador que surge nas canções não se apresenta como o próprio país, mas como indivíduo que o compõe e, portanto, ciente de suas qualidades e defeitos, os quais compartilha com seus concidadãos. Esse compartilhamento identifica não só os indivíduos entre si, como estes em relação à nação.

É evidente que a composição de uma canção não se limita a uma mera transposição da sociedade brasileira. Canções são obras de arte, com suas narrativas compostas por um lado ficcional baseado no real e não uma mimese pura e simples. Entretanto, o ficcional pode pressupor o real. Observar um no outro e perceber o real através das narrativas foi o que se tentou, aqui, realizar. A observação das letras das canções em um conjunto organizado cronologicamente, definido pela repercussão radiofônica que tiveram, permitiu compreender que, por mais que os velhos padrões possam reaparecer no correr da vida social, mudanças ocorrem. Em alguns casos, são profundas e, em outros tantos, superficiais. Não obstante, há mudanças.

A canção popular, obviamente, não é o único elemento capaz de produzir e reproduzir mudanças na sociedade. Contudo, qualquer processo de mudança social está ligado a novas definições da realidade, o que significa que alguém em algum momento contestou a ordem vigente, agindo de forma distinta das expectativas fundadas na referida ordem.

Não se pressupõe aqui igualdade entre o comportamento individual e a reorganização de todo um sistema social. São claras as diferenças entre ambos, como claras também são suas relações. Ato exterior contra uma ordem estabelecida são invariavelmente precedidos pela ação desintegradora de indivíduos em seu interior. Como disse Chico Science: *“comecei a pensar que eu me organizando posso desorganizar, que eu desorganizando posso me organizar.”*

Procurar imagens do Brasil em canções que apresentam a nação sob as mais diversas formas narrativas, decantando a vida de homens, mulheres, negros, brancos, trabalhadores, mandatários, religiosos e ateus em cidades múltiplas e desiguais. Esta foi a escolha feita para este trabalho. Escolher é ter que optar por uma dentre algumas possibilidades, pressupondo assim a preferência por um caminho a ser seguido e a consequente recusa à tantos outros.

Lembrando a genialidade irreverente do poeta. Dizia Baudelaire: *“Este livro essencialmente inútil e absolutamente inocente não foi feito com outro propósito a não ser o de divertir-me e exercitar minha apaixonada afeição ao obstáculo.”*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB, a história de um século*. Rio de Janeiro: Atração Produção Ilimitada/MEC/Funarte, 1997.

ALMOND, G e POWELL, B. *Uma Teoria de Política Comparada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972

AMARAL, Rita. *Festa à Brasileira: sentidos do festejar no país que "não é sério"*. 2001. Disponível em <http://www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/festa.html>. Acesso em 11 de fevereiro de 2009.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensino sobre a música brasileira*. São Paulo. Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. "O movimento modernista (1942)". In: *Temas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1968.

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ARRUDA, Ângela. "O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro". In: ARRUDA, Ângela (org). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

AZEVEDO, Thales de. *Cultura e situação racial no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

AZZI, Rolando. *O Catolicismo Popular no Brasil: Aspectos Históricos*. São Paulo: Vozes, 1978.

BAIROCH, Paul. *De Jericó a México: historia de la urbanización*. México: Ed Trillas, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic imagination: four essays by M.M. Bakhtin*. Tradução Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: Texas University Press, 1981.

BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971.

BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. Belo Horizonte: FCH Fumec, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. "Videoesfera y sujeto fractal". In *Videoculturas de fin de siglo*. Madri: Catedra, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001.

BENDIX, Reinhard. “A sociedade moderna” in *A sociologia americana: perspectivas, problemas, métodos*. PARSONS, Talcott (org.) São Paulo. Editora Cultrix, 1993.

\_\_\_\_\_. *Construção nacional e cidadania*. São Paulo. Edusp, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.” In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter L. *Perspectivas Sociológicas: uma visão humanística*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *O dossel sagrado. Elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 2004.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro. Zahar, 1978.

BERMEO, Nancy. “Democracy and the Lessons of Dictatorship”. *Comparative Politics*, v. 24, n. 3, April, 1992, p. 273-292.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. *Minority culture and creative anxiety*. 2000. Disponível em [http://www.britishcouncil.org/studies/reinventing\\_britain/bhabha\\_2.htm](http://www.britishcouncil.org/studies/reinventing_britain/bhabha_2.htm). Acesso em 23 de junho de 2008.

BILAC, Olavo. “Tarde” In: *Antologia: Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poesias: antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BIRRER, Frans. "Definitions and research orientation: do we need a definition of popular music?" in HORN, D. (org.), *Popular Music Perspectives*, Ottawa, 1985.

BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música*, Madrid: Real Musical, 1988.

BOAVENTURA, Marina César. “Redescobrimo o Sertão.” In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BONDUKI, Nabil. *Origens da Habitação Social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998

BOURDIEU, Pierre. “A dominação masculina”. *Educação e Realidade*. Jul/Dez, 1995, p.133-84.

\_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. “Gênese e Estrutura do Campo Religioso”. In: MICELLI, Sérgio (org.) *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BRUGGER, Silvia Maria Jardim. “O Brasil na Obra de Clara Nunes”. In: *VI Congreso IASPM-AL, 2006, Buenos Aires. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL*. Buenos Aires: IASPM-AL/Casa de Las Américas, 2006 disponível em: <http://hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/jardimbrugger.pdf>. Acesso em 12 de outubro de 2007.

BRUNNER, José Joaquín. *Cartografias de la modernidad*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1994.

BURGOS, Marcelo Baumann. “Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro” in ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “Enclaves fortificados: a nova segregação urbana” in *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, nº 47, março, 1997. p.155-178.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. “Secularização e reencantamento: a emergência dos novos movimentos religiosos”. *BIB*, São Paulo, número 56, 2003. p.55-69.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro. UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDÉ, Roland. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994

CÂNDIDO, Antônio. “The Brazilian family”. In SMITH, T. L. MARCHANT, A. (org) *Brazil: portrait of hal a continent*. New York: The Druden, 1951

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Caminhos da identidade: Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

CARVALHO, José Murilo de. “O Brasil de Noel a Gabriel“ IN: CAVALCANTE, B., STARLING, H. e EISENBERG, J. (Org.) *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CÁURIO, Rita. *Brasil Musical: Viagem a jato pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1989.

CHAMBERS, Ian. *Border dialogues: journeys in postmodernism*. Londres: Routledge, 1990.

CHAUÍ, Marilena. “Participando do debate sobre mulheres e violência” In: CHAUÍ, Marilena; CARDOSO, Ruth; PAOLI, Maria Célia (orgs.). *Perspectivas antropológicas da mulher*. Volume 4. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Brasil mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CORREIA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista: Edusf, 1998

DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DEÁK, Csaba & SCHIFFER, Sueli Ramos (org.). *O processo de Urbanização no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal. 1988.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

DURKHEIM, Émile. *A divisão do trabalho social*. Lisboa: Editora Presença. 1984.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1979.

ECO, Humberto. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1997.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAPESP. “Taxa de analfabetismo na população de 15 anos ou mais e do atendimento escolar da população de 7 a 14 anos – Brasil 1960-1996” In *Indicadores de C&T em São Paulo*. 2001. Disponível em [http://www.fapesp.br/indct/cap02/tb\\_gr/gr0202.html](http://www.fapesp.br/indct/cap02/tb_gr/gr0202.html), acesso em 31 de julho de 2008.

FARACO, Carlos A. *Linguagem e Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945*. Tese (Doutorado em História Econômica, 2002) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003160547/](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003160547/)>. Acesso em 12 de janeiro 2009.

FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Cortez, 1989.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. V. 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. *O Objeto da comunicação/a comunicação como objeto*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984

\_\_\_\_\_. *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.

FUBINI, Enrico (1988). “La Estética y la Sociología de la Música” in Fubini, Enrico; *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Cap. XV, Alianza Editorial.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GIANNETTI, Eduardo. *O Livro das Citações: Um breviário de idéias replicantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo. Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991

\_\_\_\_\_. *Mundo em Descontrole: o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira.” *Ciências Sociais Hoje*, nº2. Brasília: ANPOCS, 1983. p.155-180

GOTTDIENER, Mark. *A produção social do espaço urbano*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GUIMARÃES, César G. “A Imagem e o Mundo Singular da Comunidade” in FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade: um projeto inacabado” in ARANTES, O. e ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HARTMANN, Heidi. "Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo". *Zona Abierta*. Nº24. Trad. Pilar López. Madri: Editora Pablo Iglesias, 1980. pp.85-114.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HEGEL, G.W. Friederich. *Estética: Pintura e Música*. Lisboa: Guimaráes Editores, 1962

HERVIEU-LÉGER, Danièle. "Representam os surtos emocionais contemporâneos o fim da secularização ou o fim da religião?". *Religião e Sociedade*. 18/1, 1997. p. 31-48.

HOBBSAWM, Eric J. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre História Operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1998.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOUTART, François. *Sociologia da Religião*. São Paulo: Ática, 1994.

HUNTINGTON, Samuel P. *A Ordem Política nas Sociedades em Mudança*. Rio de Janeiro: Forense, 1975

IANNI, Octávio. "A Questão Racial no Brasil" In: LOVELL, Peggy A.(ed.) *Desigualdade Racial no Brasil Contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 1991.

IAZZETTA, Fernando H. *Sons de Silício: corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: PUC-SP, 1996.

IGNATIEFF, Michael. *Blood and belonging: journeys into the new nationalism*. New York: Farrar, Straus e Giroux, 1995.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2001.

KENDE, Pierre. "O advento da Sociedade Moderna" in *Enciclopédia Sociológica Contemporânea*. São Paulo: Rés, 1986.

KINZO, Maria D'Alva Gil. "Partidos Políticos y Proceso Decisorio Democrático: El Caso Brasileño", in M. Cavarozzi (org.) *Hacia una Matriz de Gobierno en América Latina. Instituciones del Estado, la Sociedad Civil y el Mercado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín/BID, 1999.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Estudos), 1980.

LARRAÍN, Jorge. *Identity and Modernity in Latin America*. Cambridge: Polity Press, 2000.



\_\_\_\_\_. *A Trajetória Latino-Americana para a Modernidade* disponível em <[http://www.imaginario.com.br/artigo/a0031\\_a0060/a0055.shtml](http://www.imaginario.com.br/artigo/a0031_a0060/a0055.shtml)> Acesso em 2 de julho de 2008.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

\_\_\_\_\_. "Not the Question". In *Anthropology Newsletter*, n.37 p.1-5, 1996.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

LINARES, María Teresa. "La materia prima de la creación musical" in ARETZ, Isabel (org) *América Latina en su música*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1987.

LOPES, Antônio Herculano. "Um forrobodó da raça e da cultura" In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol.21 Nº.62 São Paulo Oct. 2006. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092006000300004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092006000300004&script=sci_arttext)> Acessado em 07 de janeiro de 2009.

LOPES, Nei. *Sambeabá - o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Folha Seca, 2003.

LOURO, Guacira. Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUKÁCS, Georg. *Estética*, v. I, Barcelona: Ed. Grijalbo, 1974

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MAINWARING, Scott. "Presidentialism, Multipartism, and Democracy: The Difficult Combination". *Comparative Political Studies*, vol. 26, nº 2, 1993.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MARTELLI Stefano. *A religião na sociedade pós-moderna*. São Paulo: Paulinas, 1995.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. vol. VII. (1933-1960). São Paulo: EDUSP. 1997

MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATOS, Maria Izilda Santos de e MORAES, Mirtes. "Imagens e Ações: gênero e família nas campanhas médicas (São Paulo: 1980-1940)." *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.9, n.14. Universidade Federal de Uberlândia, 2007. pp.23-39.

MATTOS, Rômulo Costa . "Aldeias do Mal". *Revista de História*. Rio de Janeiro, v. 25, 2007. p.28-33.

MAUSS, Marcel. "Sociología política. La nación y el internacionalismo" In *Sociedad y Ciencias Sociales*. Barcelona: Barral Editores. 1972.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press. 1990.

MILAN, Betty. "Abertura". Conferência proferida no II Congresso Brasileiro de Psicanálise da Causa Freudiana do Brasil, Brasília, 4 a 6 de outubro de 1985. Disponível em <http://www2.uol.com.br/bettymilan/conferencia/04causa.htm> . Acessado em: 18 de setembro de 2008.

MINTZ, Sidney. "Poverty and creativity in the Caribbean". In: VELOU, S. (org.), *Pauvreté et Développement*. Bordeaux: Éditions CEGET. Pp. 389-395, 1989.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2008.

MOORE, Barrington. *Origens Sociais da Ditadura e Democracia*. São Paulo: Zahar Editores, 1976.

MORAES, J. J. de. *O que É Música*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MORLINO, Leonardo. 1992. "Consolidações democráticas na Europa Meridional. Indicações teóricas para análise empírica". *Dados*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 2, p. 145-172.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis: Vozes. 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Abdias do. *Mixture or massacre?: genocide of a black people*. Nova York: Afrodiaspora, 1979.

O'DONNELL, Guilherme. *Modernização e Autoritarismo Burocrático*. São Paulo: 1976.

\_\_\_\_\_. *Análise do Estado Burocrático-Autoritário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo. *De Geisel a Collor: Forças Armadas, transição e democracia*. Campinas: Papyrus, 1994

OLIVEIRA, Jane Souto e MARCIER, Maria Hortense. "A palavra é: favela." In ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTRIWANO, Gisele Swetlana. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus Editorial, 1985.

PAIVA, Vanessa. “Uma comunidade de ouvintes: a sociabilidade proporcionada pelo rádio.” *Geraes. Revista de Comunicação Social*. UFMG; Departamento de Comunicação Social, Belo Horizonte, n.47, p.18-23, jun. 1995.

PALERMO, Vicente. "Como se Governa o Brasil? O Debate sobre Instituições Políticas e Gestão de Governo" *Dados*, vol.43, nº3, Rio de Janeiro, 2000.

PALMER, Richar E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1969.

PARANHOS, Adalberto . “Além das amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial”. In: *VII Congreso IASPM-AL, 2006, La Habana. Actas del VII Congreso de la IASPM-AL*. Habana: IASPM-AL/Casa de Las Américas. v. 1. p. 1-10, 2006. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/lahabana/articulosPDF/AdalbertoParanhos.pdf>> Acesso em 22 de outubro de 2008.

\_\_\_\_\_. *A transformação do samba em símbolo nacional a partir da análise da produção musical das décadas de 20 a 40 no século XX*. Disponível em: [www.samba-choro.com.br/debates/1055709497](http://www.samba-choro.com.br/debates/1055709497). Acesso em: janeiro 2009.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEREZ, Léa Freitas. *Brasil 500 anos*. Junho de 2000. Belo Horizonte, Imprensa Oficial dos Poderes do Estado, pp. 40-58

PIERUCCI, Antônio Flávio. “Reencantamento e dessecularização. A propósito do autoengano em sociologia da religião”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 49, nov., 1997. p. 99-117.

\_\_\_\_\_. “Religião como solvente – uma aula” *Novos Estudos CEBRAP*, nº75, São Paulo. Julho de 2006. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000200008&script=sci_arttext)> Acessado em 05 de fevereiro de 2009.

\_\_\_\_\_. “Religião e liberdade, religiões e liberdades” In PIERUCCI, Antônio Flávio; PRANDI, Reginaldo. *A Realidade Social das Religiões no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do axé: Sociologia das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. “O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso” in *Dossiê Religiões no Brasil*. 2004. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000300015&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000300015&script=sci_arttext&tlng=pt)> Acesso em 09 de fevereiro de 2009

PRATT, Marie Louise. *Os olhos do império*. Bauru: EDUSC, 1999.

PROUST, Marcel. *Em busca do Tempo Perdido - Vol 2: A sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

PRZEWORSKI, Adam. *Democracia e mercado: reformas políticas e econômicas no Leste Europeu e na América Latina*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “Uma nova interpretação do Brasil: a contribuição de Roger Bastide à sociologia brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº20, São Paulo, 1978, p. 102-3.

RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1947

RANCIÈRE, Jacques. “Interview: The image of brotherhood”. Edimburg: *77 Magazine*, 2:26-31, 1977.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

REIS, Taís Wohlmuth. “As falas cotidianas da pobreza: identidade, alteridade e representações.” In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

ROLNIK, Raquel. “Cidade brasileira: uma ou muitas?” in *Ciência e Cultura*. São Paulo, vol 56, abr/jun. 2004. p.21-54.

ROMERO, Sílvio. *Uma esperteza: Os Cantos e Contos Populares do Brasil e o Sr. Teófilo Braga*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola, de Serafim José Alves, 1887

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. “Rearticulando gênero e classe social”. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. “O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção”. Parte I. in *Mana*, v.3, n.1, p.74-73, 1997.

SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTANA, Gisane Souza. “Em busca da identidade nacional em Iracema, Memórias de um Sargento de Milícias, O Cortiço e Macunaíma.” *Revista Urutágua*, Nº 9 – abr/jul. Maringá, 2006. p.14-18.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência*. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma Escuta Nômade: A Música dos Sons da Rua*. São Paulo: EDUC, 2002.

SANTOS, Joel Rufino dos. “Para que serve o negro?” *Padê*. Salvador, n.1, jul. 1989. p.59-70

SANTOS, Maria Inês Detsi de Andrade. *Gênero e Comunicação: O Masculino e o Feminino em Programas Populares de Rádio*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTOS, Milton. *Ensaio sobre a urbanização latino-americana*. São Paulo: Hucitec, 1982.

\_\_\_\_\_. *A Urbanização Brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993

\_\_\_\_\_. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro: Simões, 1958

SCHUMPETER, Joseph. *Capitalismo, Socialismo e Democracia*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1953.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: Cientistas, Instituições e a Questão Racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Leticia V. de Sousa (org). *Negras imagens*. São Paulo, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. “Introdução”. In: ALENCASTRE, Luis Felipe. *A História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEYFERTH, Giralda. “Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização” In MAIO, Marcos Chor & SANTOS, Ricardo Ventura (Org). *Raça, Ciência e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

SILVA, Regina H. A. da; SOUZA, Cirlene C. “Múltiplas Cidades: Entre Morros e Asfaltos.” In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (org). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SKIDMORE, Thomas. “Raça e Classe no Brasil: Perspectiva Histórica” In: LOVELL, Peggy A.(ed.) *Desigualdade Racial no Brasil Contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 1991.

SORJ, Bila. “O feminismo na encruzilhada da modernidade e da pós modernidade.” In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SOUZA, Octávio. *Fantasia de Brasil. As identificações em busca da identidade nacional*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

STREY, Marlene Neves. "Gênero". In: STREY, Marlene Neves (Org.). *Psicologia Social Contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SUDA, Joyce Rumi; SOUZA, Lídio de. "Identidade social em movimento: a comunidade japonesa na Grande Vitória (ES)" In: *Psicologia & Sociedade*; vol. 18: mai./ago. 2006. p. 72-80.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo. EDUSP, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo. Editora 34. 1998.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977

TOURAINÉ, Alain. *Palavra e Sangue*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1989.

TRAMONTE, Cristina. *O samba conquista passagem*. Petrópolis: Vozes, 2001.

VESENTINI, José Willian. *Sociedade e espaço: geografia geral e do Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

VIANNA, Oliveira. *Raça e Assimilação*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1934.

\_\_\_\_\_. *Evolução do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

VICENTE, Eduardo. "Os dados do nopen e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999." In: VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2007, Habana: *ACTAS DEL VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM - AL*, 2006.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço Intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

WANDERLEY Luiz Eduardo W. "Estudos de religião no Brasil: buscando o equilíbrio entre adaptação e criatividade." in SOUZA, Beatriz Muniz de; GOUVEIA, Eliane Hojaij; JARDILINO, José Rubens Lima. (org) *Sociologia da Religião no Brasil*. São Paulo. Educ, 1999.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Volume 1. Brasília: EdUnb. 1991

\_\_\_\_\_. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo. Martin Claret, 2001.

WELLMAN, Barry. *Physical Place and CyberPlace: The Rise of Personalized Networking*. 2001. Disponível em:

<http://www.chass.utoronto.ca/wellman/publications/individualism/ijurr3a1.htm>. Acesso em 18 de junho de 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOD, Charles. “Categorias Censitárias e Classificações Subjetivas de Raça no Brasil” In: LOVELL, Peggy A.(ed.) *Desigualdade Racial no Brasil Contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 1991.

ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

#### SITES CONSULTADOS:

[www.abpd.org.br](http://www.abpd.org.br)

[www.cifraclub.terra.com.br](http://www.cifraclub.terra.com.br)

[www.crowley.com.br](http://www.crowley.com.br)

[www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br)

[www.hot100brasil.com/timemachinemain.html](http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html)

[www.letras.terra.com.br](http://www.letras.terra.com.br)

[www.letrasdemusicas.com.br](http://www.letrasdemusicas.com.br)

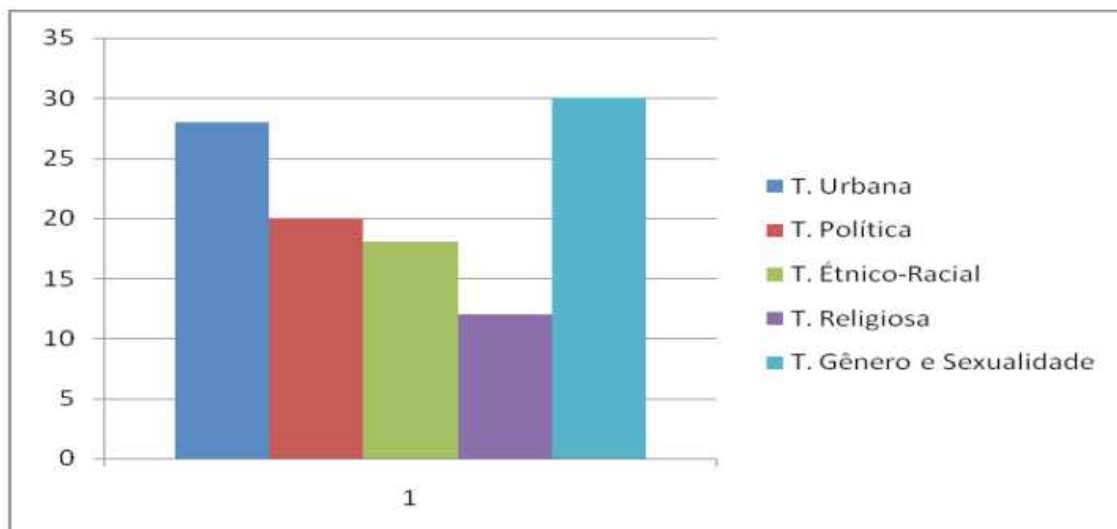
[www.musicas.mus.br](http://www.musicas.mus.br)

[www.vagalume.uol.com.br](http://www.vagalume.uol.com.br)

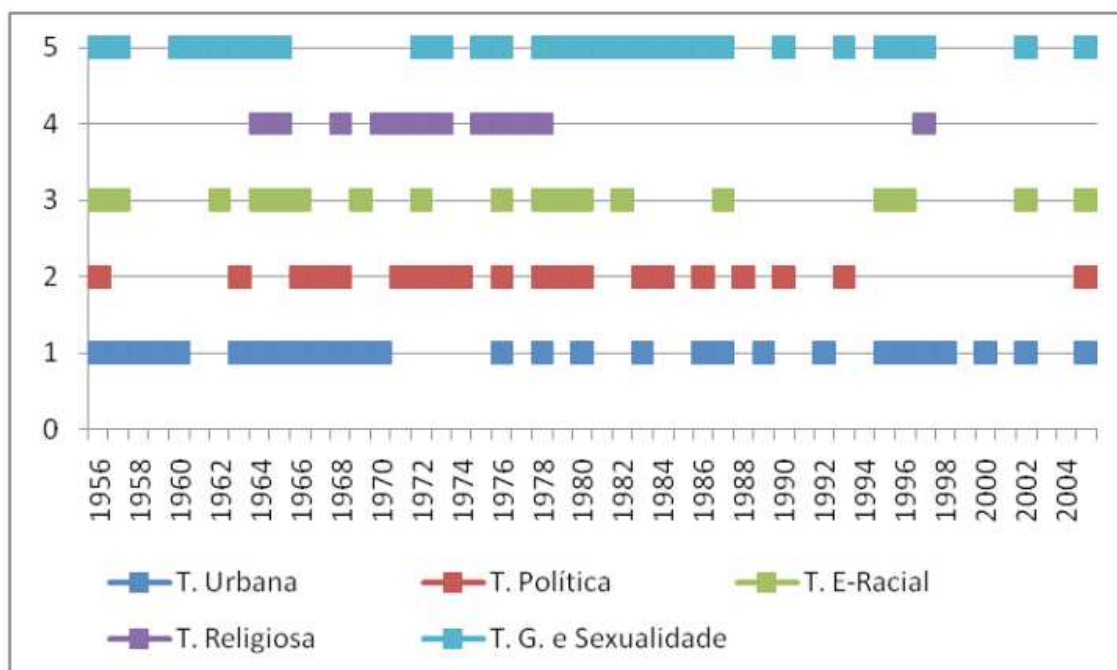
[www.webletras.com.br](http://www.webletras.com.br)

## ANEXO I - GRÁFICOS

### TEMÁTICAS

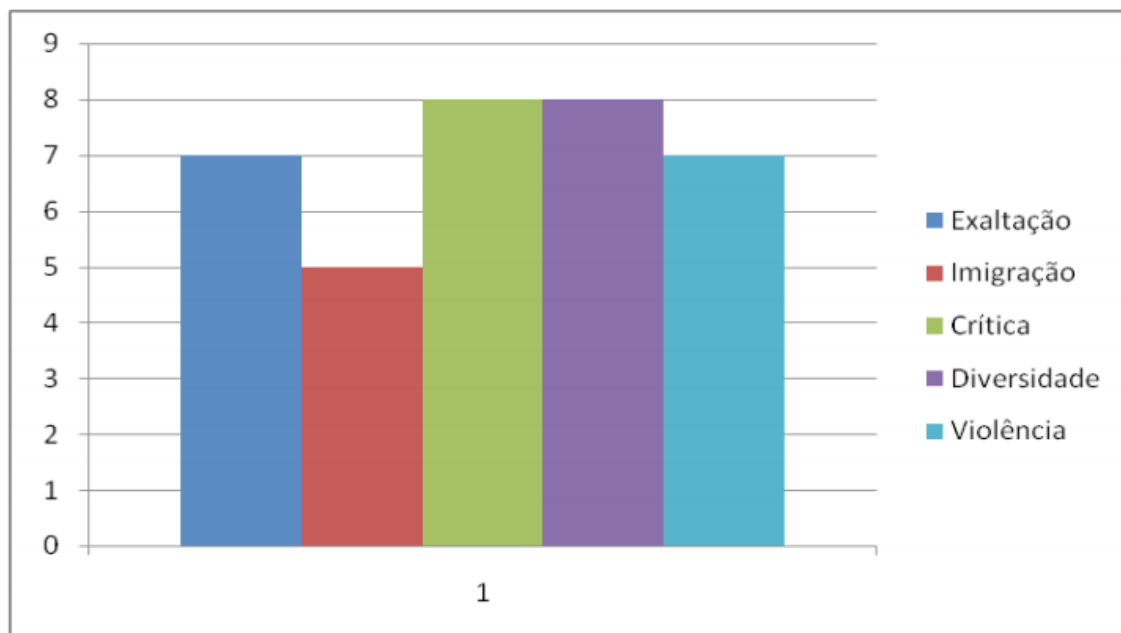


### TEMÁTICAS - DISTRIBUIÇÃO TEMPORAL

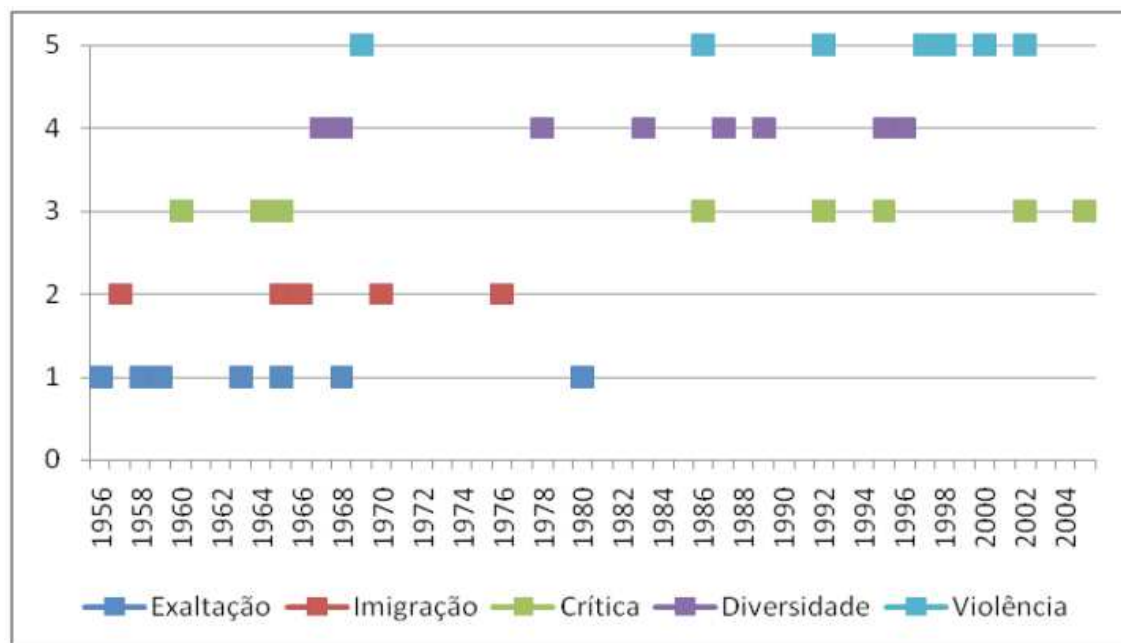




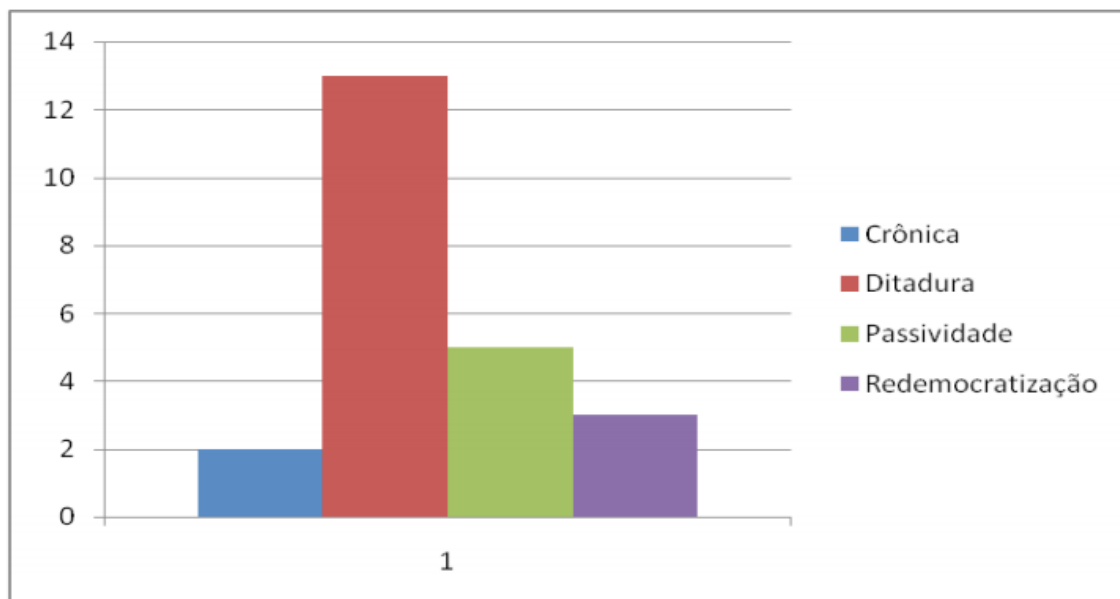
## TEMÁTICA URBANA



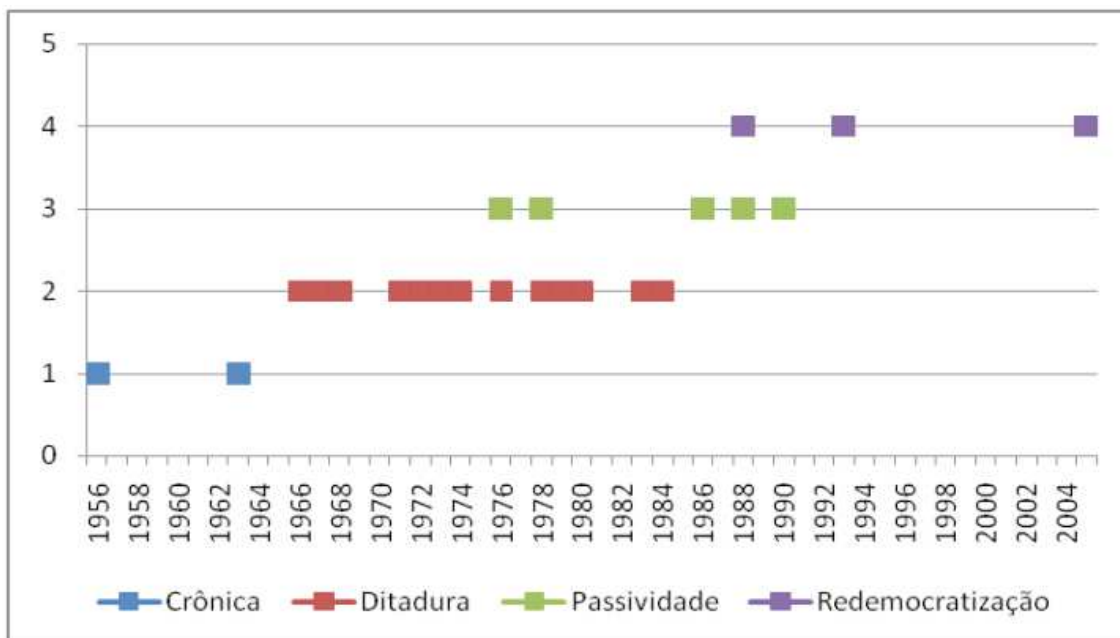
## TEMÁTICA URBANA – DISTRIBUIÇÃO TEMPORAL



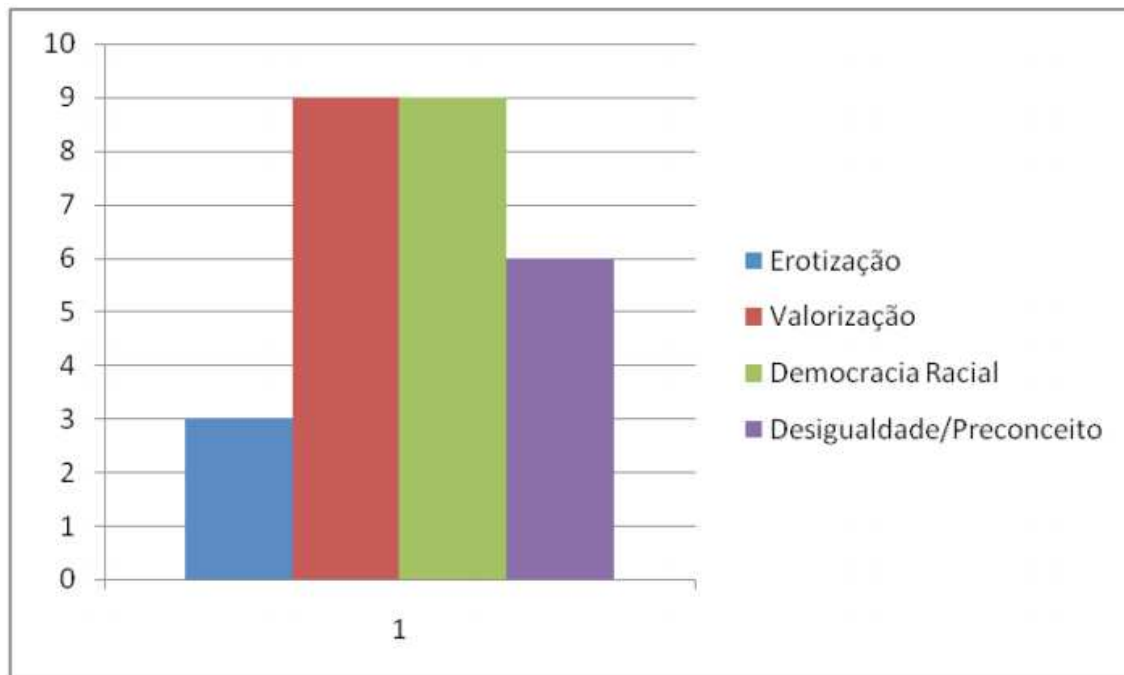
## TEMÁTICA POLÍTICA



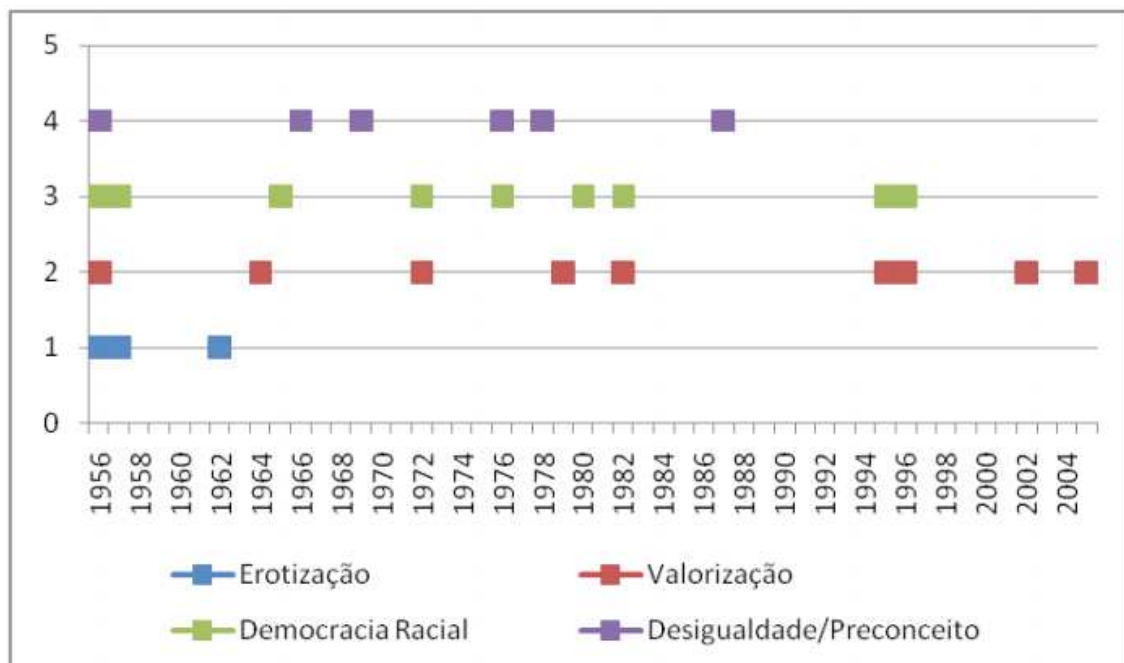
## TEMÁTICA POLÍTICA – DISTRIBUIÇÃO TEMPORAL



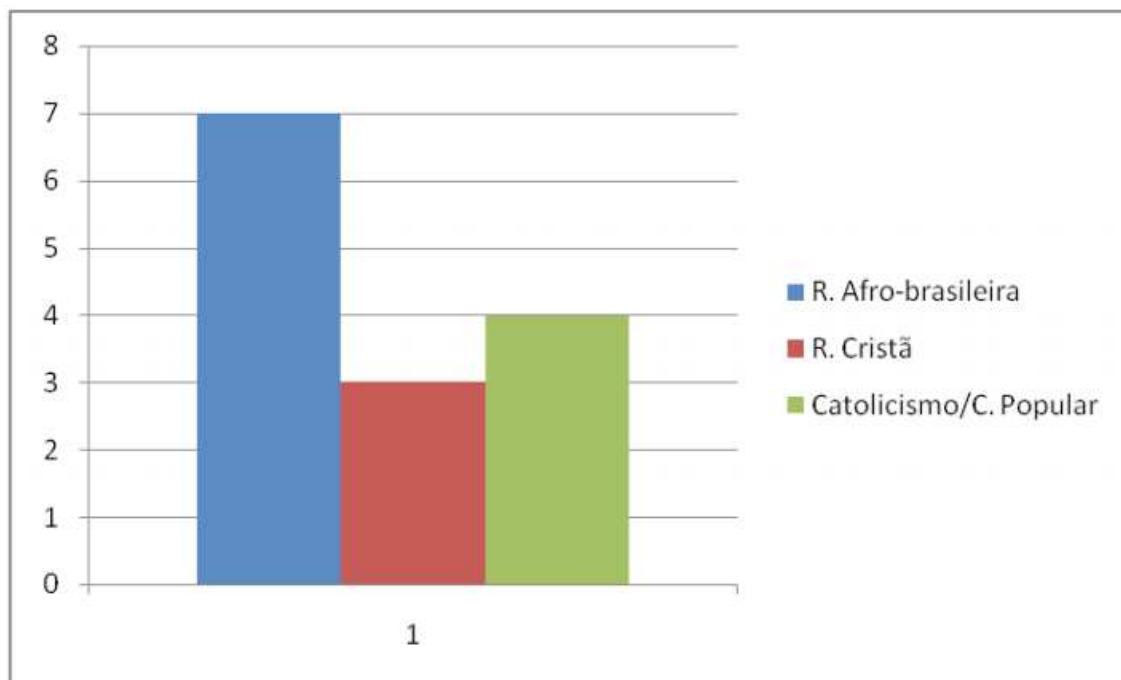
## TEMÁTICA ÉTNICO-RACIAL



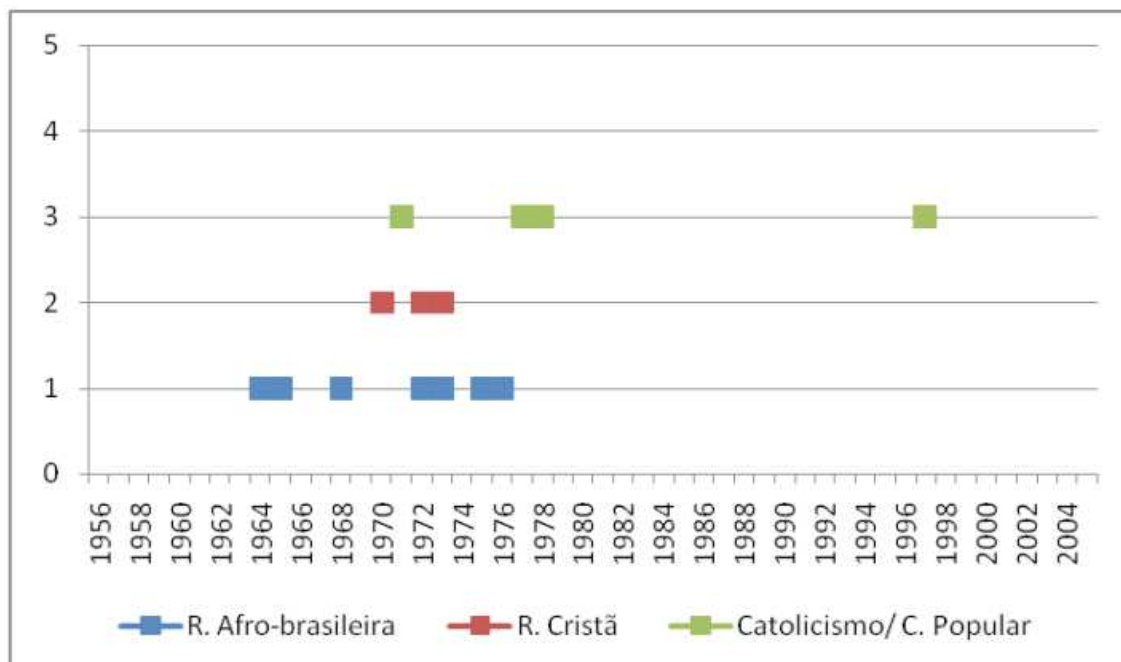
## TEMÁTICA ÉTNICO-RACIAL – DISTRIBUIÇÃO TEMPORAL



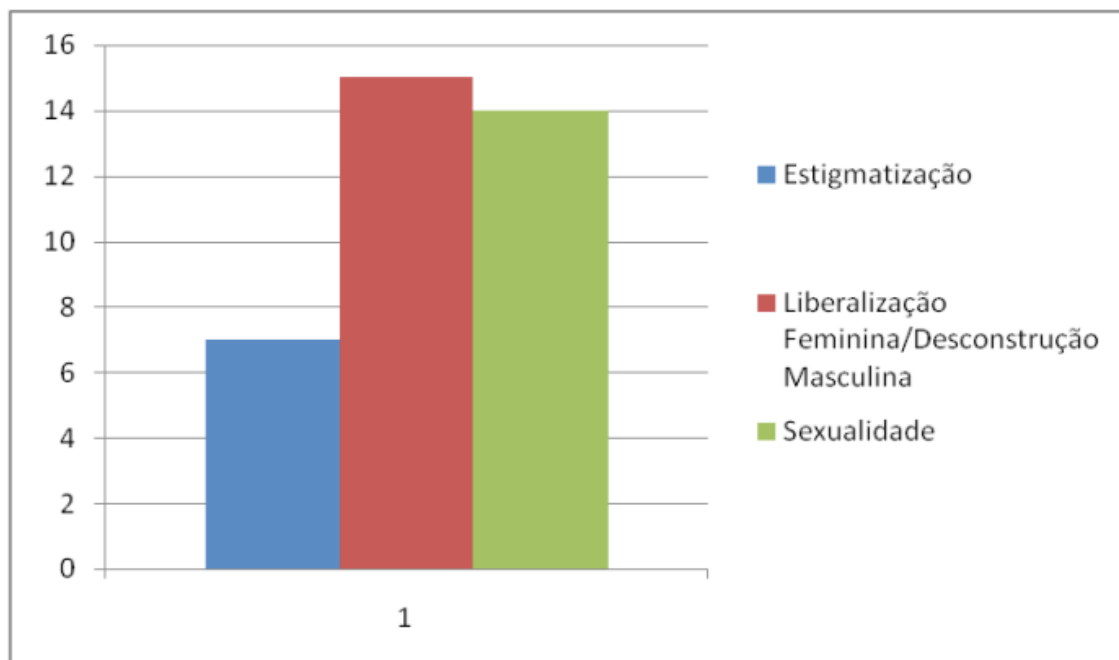
## TEMÁTICA RELIGIOSA



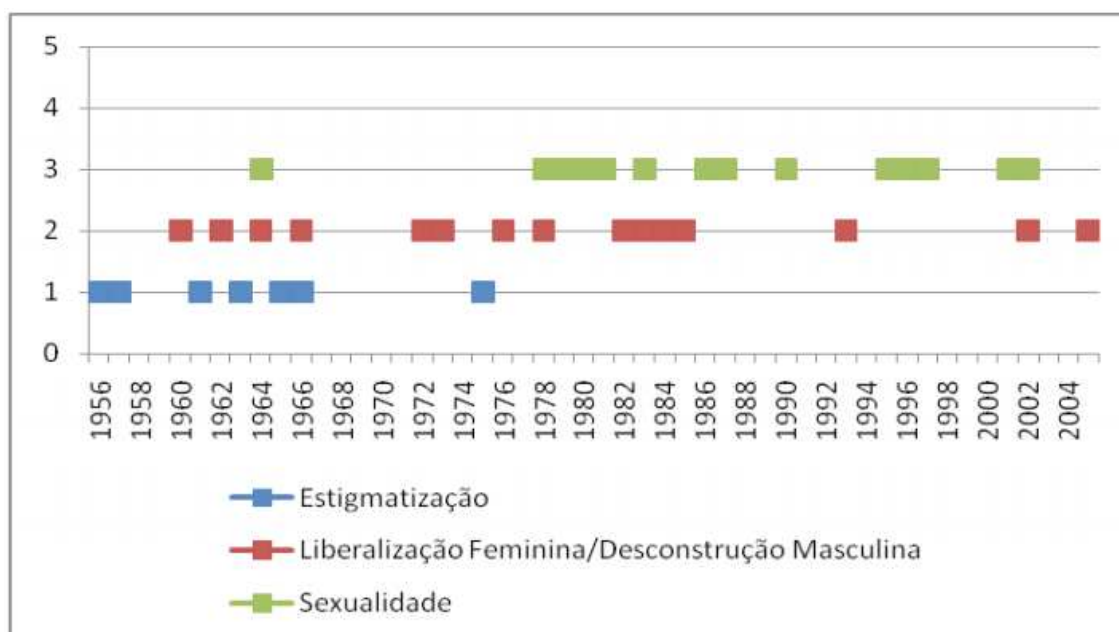
## TEMÁTICA RELIGIOSA – DISTRIBUIÇÃO TEMPORAL



## TEMÁTICA GÊNERO E SEXUALIDADE



## TEMÁTICA GÊNERO E SEXUALIDADE – DISTRIBUIÇÃO TEMPORAL



## ANEXO II – CANÇÕES ANALISADAS

### 001 - SAUDOSA MALOCA

(Adoniran Barbosa). Intérprete: Demônios da Garoa. Álbum: “Saudosa Maloca/Samba do Arnesto” – Odeon. 1955. Octogésima sexta colocação na parada musical de 1956. Sexagésima oitava colocação entre composições nacionais.

Se o senhor não tá lembrado  
Dá licença de contá  
Que aqui onde agora está  
Este edifício arto  
Era uma casa véia  
Um palacete assobradado  
Foi aqui, seu moço, que eu, Mato Grosso e  
o Joca  
Construímo nossa maloca  
Mas, um dia, nós nem pode se alembra  
Veio os home co as ferramenta  
O dono mandô derrubá  
Peguemo todas nossas coisa  
E "fomo" pro meio da rua  
Apreciá a demolição  
Que tristeza que nós sentia

Cada táuba que caía  
Doía no coração  
Mato Grosso quis gritá  
Mas em cima eu falei  
Os home tá co a razão  
Nóis arranja" outro lugá  
Só se conformemo"  
Quando o Joca falou  
Deus dá o frio conforme o cobertô  
E hoje nós pega as páia  
Na grama do jardim  
E pra isquecê nós cantemo assim  
Saudosa maloca, maloca querida  
Dim dim donde nós passemo  
Os dias feliz de nossas vida

### 002 - CONCEIÇÃO

(Jair Amorim e Dunga). Intérprete: Cauby Peixoto. Álbum: “Você, a música e Cauby” – Columbia. 1956. Primeira colocação absoluta na parada musical de 1956.

Conceição  
Eu me lembro muito bem  
Vivia no morro a sonhar  
Com coisas que o morro não tem  
Foi então  
Que lá em cima apareceu  
Alguém que lhe disse a sorrir  
Que, descendo à cidade, ela iria subir  
Se subiu

Ninguém sabe, ninguém viu  
Pois hoje o seu nome mudou  
E estranhos caminhos pisou  
Só eu sei  
Que tentando a subida, desceu  
E agora daria um milhão  
Para ser outra vez  
Conceição

### 003 - A VOZ DO MORRO

(Zé Keti). Intérprete: Jorge Goulart. Álbum: “A Voz do Morro/A Mão que Afaga” – Continental. 1955. Terceira colocação na parada musical de 1956. Mesma posição entre composições nacionais.

Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei do terreiro  
Eu sou o samba  
Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
Sou eu quem levo a alegria

Para milhões de corações brasileiros  
Salve o samba, queremos samba  
Quem está pedindo  
É a voz do povo de um país  
Salve o samba, queremos samba  
Essa melodia de um Brasil feliz.

## 004 - EXALTAÇÃO À MANGUEIRA

(Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa). Intérprete: Jamelão. Álbum: “Exaltação à Mangueira/Lá Vou Eu” – Continental. 1955. Nona colocação na parada musical de 1956. Sétima colocação entre composições nacionais.

Mangueira teu cenário é uma beleza  
Que a natureza criou  
O morro com seus barracões de zinco  
Quando amanhece que esplendor  
Todo mundo te conhece ao longe  
Pelo som de teus tamborins  
E o rufar do teu tambor

Chegou ô, ô, ô.  
A mangueira chegou, ô, ô.  
Mangueira teu passado de glória  
Está gravado na história  
É verde e rosa a cor da tua bandeira  
Prá mostrar a esta gente  
Que o samba é lá em Mangueira

## 005 - FAVELA

(Joraci Camargo e Hekel Tavares). Intérprete: Conjunto Farroupilha. Álbum: “Sonho Azul” – Odeon. 1956. Vigésima oitava colocação na parada musical de 1956. Vigésima colocação entre composições nacionais.

No carnaval  
Me lembro tanto da favela onde ela morava  
Tudo que eu tinha era uma esteira e uma  
panela, e ela gostava

Inda outro dia  
Eu fui lá cima na favela  
E ela não estava  
Onde era a casa eu encontrei uma chinela  
Que ela ôh! sambava

Por isso eu ando pelas ruas da cidade  
Vendo que a felicidade  
Foi aquilo que passou  
E a favela que era minha  
E que era dela  
Só deixou muita saudade  
Porque o resto ela levou

Por isso eu ando pelas ruas da cidade  
Vendo que a felicidade  
Foi aquilo que passou  
E a favela que era minha  
E que era dela  
Só deixou muita saudade  
Porque o resto ela levou

## 006 - SAUDADE DA BAHIA

(Dorival Caymmi). Intérprete: Dorival Caymmi. Álbum: “Eu Vou Pra Maracangalha” – Odeon. 1957. Décima colocação na parada musical de 1957. Décima primeira colocação entre composições nacionais.

Ai, ai que saudade eu tenho da Bahia  
Ai, se eu escutasse o que mamãe dizia:  
"Bem, não vá deixar a sua mãe aflita  
A gente faz o que o coração dita  
Mas esse mundo é feito de maldade e  
ilusão"  
Ai, se eu escutasse hoje não sofria  
Ai, esta saudade dentro do meu peito  
Ai, se ter saudade é ter algum defeito  
Eu, pelo menos, mereço o direito

De ter alguém com quem eu possa me  
confessar  
Ponha-se no meu lugar  
E veja como sofre um homem infeliz  
Que teve que desabafar  
Dizendo a todo mundo o que ninguém diz  
Vejam que situação  
E vejam como sofre um pobre coração  
Pobre de quem acredita  
Na glória e no dinheiro para ser feliz

## 007 - VIVA O MEU SAMBA

(Billy Blanco). Intérprete: Silvio Caldas. Álbum: “Serenata” – Columbia. 1957. Trigésima quinta colocação na parada musical de 1958. Vigésima quinta colocação entre composições nacionais.

Venho do reino do samba  
 Brilhar no asfalto  
 E na forma de samba,  
 No jeito de samba  
 Vem o morro também  
 Faço da minha tristeza  
 Um carnaval de beleza  
 Que noutras terras não tem  
 Toda riqueza do mundo  
 Não vale um terreiro  
 Onde eu faço o meu samba  
 Onde eu digo o meu samba  
 Com simplicidade  
 Com as pastoras na rua

Com um pedaço de lua  
 E a palavra saudade  
 Violão,  
 Pandeiro.  
 Tamborim na marcação  
 E reco-reco  
 Meu samba,  
 Viva meu samba verdadeiro  
 Porque tem  
 Teleco-teco  
 Violão,  
 Pandeiro  
 E tamborim  
 Meu samba

## 008 - A FELICIDADE

(Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Intérprete: Agostinho dos Santos. Álbum: “A Felicidade” – RGE. 1959. Quinta colocação na parada musical de 1959. Quarta colocação entre composições nacionais.

Tristeza não tem fim,  
 Felicidade, sim...

A felicidade é como a pluma  
 Que o vento vai levando pelo ar  
 Voa tão leve  
 Mas tem a vida breve  
 Precisa que haja vento sem parar...

A felicidade do pobre parece  
 A grande ilusão do carnaval  
 A gente trabalha o ano inteiro  
 Por um momento do sonho  
 Pra fazer a fantasia de rei, ou de pirata, ou  
 jardineira  
 E tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim,  
 Felicidade, sim...

A felicidade é como a gota de orvalho  
 Numa pétala de flor,  
 Brilha tranqüila  
 Depois de leve oscila  
 E cai como uma lágrima de amor

A minha felicidade está brilhando  
 Nos olhos da minha namorada  
 É como esta noite  
 Passando, passando  
 Em busca da madrugada  
 Falem baixo por favor  
 Pra que ela acorde alegre como o dia  
 Oferecendo beijos do amor

Tristeza não tem fim,  
 Felicidade, sim...



## 009 - ZELÃO

(Sérgio Ricardo). Intérprete: Sérgio Ricardo. Álbum: “A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo” – Odeon. 1960. Quadragésima terceira colocação na parada musical de 1960. Trigésima colocação entre composições nacionais.

Todo o morro entendeu  
Quando Zelão chorou  
Ninguém riu, ninguém brincou  
E era carnaval

No fogo de um barracão  
Só se cozinha ilusão  
Restos que a feira deixou  
E ainda é pouco só

Mas assim mesmo  
Zelão dizia sempre à sorrir  
Que um pobre ajuda outro pobre

Até melhorar

Choveu... Choveu  
A chuva jogou seu barraco no chão  
Nem foi possível salvar violão  
Que acompanhou morro abaixo a canção  
Das coisas todas que a chuva levou  
Pedacos tristes do seu coração

Todo o morro entendeu  
Quando Zelão chorou  
Ninguém riu, ninguém brincou  
E era carnaval

## 010 - O MORRO NÃO TEM VEZ

(Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Intérprete: Jair Rodrigues. Álbum: “O Samba Como Ele É” – Philips. 1963. Vigésima quarta colocação na parada musical de 1963. Décima sétima colocada entre composições nacionais.

O morro não tem vez  
E o que ele fez já foi demais  
Mas olhem bem vocês  
Quando derem vez ao morro  
Toda a cidade vai cantar  
Morro pede passagem

Morro quer se mostrar  
Abram alas pro morro  
Tamborim vai falar  
É um é dois é três é cem é mil a batucar  
O morro não tem vez  
Mas se derem vez ao morro

## 011 - O MENINO DAS LARANJAS

(Théo de Barros). Intérprete: Elis Regina. Álbum: “O Menino das Laranjas/Sou Sem Paz” – Philips. 1965. Trigésima sétima colocada na parada musical de 1964. Décima oitava colocada entre composições nacionais.

Menino que vai pra feira  
Vender sua laranja até se acabar  
Filho de mãe solteira  
Cuja ignorância tem que sustentar  
E madrugada vai sentindo frio  
Porque se o cesto não voltar vazio  
A mãe já arranja um outro pra laranja  
E esse filho vai ter que apanhar  
Compra laranja menino  
E vai pra feira  
É madrugada vai sentindo frio  
Porque se o cesto não voltar vazio  
A mãe já arranja um outro pra laranja  
E esse filho Vai ter que apanhar  
Compra laranja, laranja, laranja doutor.  
Ainda dou uma de quebra pro senhor  
Lá no morro a gente acorda cedo

E é só trabalhar  
Comida é pouca  
E muita roupa que a cidade manda pra lavar  
De madrugada ele menino acorda cedo  
Tentando encontrar  
Um pouco pra poder viver até crescer  
E a vida melhorar  
Compra laranja doutor  
Ainda dou uma de quebra pro senhor  
Compra laranja, laranja, laranja doutor  
Lá no morro a gente acorda cedo  
E é só trabalhar  
Ainda dou uma de quebra pro senhor  
Compra laranja doutor  
Que eu dou uma de quebra pro senhor  
Seu doutor.

## 012 - ACENDER AS VELAS

(Zé Keti). Intérprete: Nara Leão. Álbum: “Opinião de Nara” – Philips. 1964. Quinquagésima quinta colocada na parada musical de 1965. Trigésima terceira colocada entre composições nacionais.

Acender as velas já é profissão  
Quando não tem samba,  
Tem desilusão

Não tem telefone pra chamar  
E não tem beleza pra se ver...  
E a gente morre sem querer morrer

É mais um coração que deixa de bater  
Um anjo vai pro céu  
Deus me perdoe, mas vou dizer.  
Deus me perdoe, mas vou dizer...  
O doutor chegou tarde demais  
Porque no morro não tem automóvel pra  
subir

Acender as velas já é profissão  
Quando não tem samba, tem desilusão

E a gente morre sem querer morrer,  
E a gente morre sem querer morrer...

## 013 - OPINIÃO

(Zé Keti). Intérprete: Nara Leão. Álbum: “Opinião de Nara” – Philips. 1964. Octogésima sexta colocada na parada musical de 1965. Sexagésima colocada entre composições nacionais.

Podem me prender,  
Podem me bater  
Podem até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião.  
Daqui do morro eu não saio não,  
Daqui do morro eu não saio não.

Se eu morrer amanhã, seu doutor  
Estou pertinho do céu

Podem me prender  
Podem me bater  
Podem até deixar-me sem comer  
Que eu não mudo de opinião

Se não tem água,  
Eu furo um poço  
Se não tem carne,  
Eu compro um osso e ponho na sopa  
E deixo andar,  
Deixo andar

Daqui do morro eu não saio não,  
Daqui do morro eu não saio não...

Fale de mim quem quiser falar  
Aqui eu não pago aluguel

Podem me prender,  
Podem me bater,  
Que eu não mudo de opinião,  
Que eu não mudo de opinião...

## 014 – PAU-DE-ARARA

(Vinícius de Moraes e Carlos Lyra). Intérprete: Ary Toledo. Álbum: “Ary Toledo no Fino da Bossa” – Philips. 1966. Vigésima sexta colocada na parada musical de 1965. Décima sexta colocada entre composições nacionais.

Eu um dia cansado que tava  
Da fome que eu tinha  
Eu não tinha nada que fome que eu tinha,  
Que seca danada no meu Ceará

Eu peguei e juntei  
Um restinho de coisas que eu tinha  
Duas calças velhas e uma violinha  
E num pau de arara  
Toquei para cá.  
E de noite eu ficava na praia de Copacabana  
Zanzando na praia de Copacabana  
Dançando o xaxado pras moças olhá

Virgem Santa que a fome era tanta  
Que nem voz eu tinha  
Meu Deus quanta moça  
Que fome que eu tinha  
Mais fome que tinha no meu Ceará

Puxa vida num tinha uma vida  
Pior do que a minha  
Que vida danada, que fome que eu tinha  
Zanzando na praia pra lá e pra cá

Quando eu via toda aquela gente

No come que come  
Eu juro que eu tinha saudade da fome  
Da fome que eu tinha no meu Ceará  
E dai eu pegava e cantava  
E dançava o xaxado  
E só conseguia porque no xaxado a gente só  
pode mesmo se arrastá.

Virgem Santa que a fome era tanta  
Qu inté parecia que mesmo xaxando  
Meu corpo subia  
Igual se tivesse querendo voar.

Vou si mbora pró meu Ceará porque lá  
tenho um nome  
Aqui não sou nada  
Sou só Zé com fome  
Sou só Pau de Arara  
Nem sei mais cantá

Vou pica minha mula  
Vou antes que tudo rebente  
Porque estou achando  
Que o tempo tá quente  
Pior do que antes não pode ficar.

## 015 - CARCARÁ

(João do Vale). Intérprete: Maria Bethânia. Álbum: “Carcará/De Manhã” – RCA Victor. 1965. Décima nona colocada na parada musical de 1965. Décima segunda colocada entre composições nacionais.

(Glória a Deus Senhor nas altura  
E viva eu de amargura  
Nas terra do meu senhor)

Carcará. Pega, mata e come  
Carcará. Num vai morrer de fome  
Carcará. Mais coragem do que homem  
Carcará. Pega, mata e come

Carcará lá no sertão  
É um bicho que avoa que nem avião  
É um pássaro malvado  
Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará quando vê roça queimada

Sai voando, cantando,

Carcará vai fazer sua caçada  
Carcará come inté cobra queimada  
Mas quando chega o tempo da invernada  
No sertão não tem mais roça queimada  
Carcará mesmo assim num passa fome  
Os burrego que nasce na baixada

Carcará é malvado, é valentão  
É a águia de lá do meu sertão  
Os burrego novinho num pode andá  
Ele puxa no bico inté matá

Carcará. Pega, mata e come!

## 016 - DISPARADA

(Geraldo Vandré e Théo de Barros). Intérprete: Jair Rodrigues. Álbum: "O Sorriso do Jair" – Philips. 1966. Nona colocada na parada musical de 1966. Sexta colocada entre composições nacionais.

Prepare o seu coração  
 Pras coisas que eu vou contar  
 Eu venho lá do sertão,  
 Eu venho lá do sertão  
 Eu venho lá do sertão  
 E posso não lhe agradar  
 Aprendi a dizer não,  
 Ver a morte sem chorar  
 E a morte, o destino, tudo,  
 A morte e o destino, tudo  
 Estava fora do lugar,  
 Eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi,  
 Mas um dia me montei  
 Não por um motivo meu,  
 Ou de quem comigo houvesse  
 Que qualquer querer tivesse,  
 Porém por necessidade  
 Do dono de uma boiada  
 Cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo,  
 Laço firme e braço forte  
 Muito gado, muita gente,  
 Pela vida segurei  
 Seguia como num sonho,  
 E boiadeiro era um rei  
 Mas o mundo foi rodando  
 Nas patas do meu cavalo  
 E nos sonhos que fui sonhando,

As visões se clareando  
 As visões se clareando,  
 Até que um dia acordei

Então não pude seguir  
 Valente em lugar tenente  
 E dono de gado e gente,  
 Porque gado a gente marca  
 Tange, ferra, engorda e mata,  
 Mas com gente é diferente  
 Se você não concordar  
 Não posso me desculpar  
 Não canto prá enganar,  
 Vou pegar minha viola  
 Vou deixar você de lado,  
 Vou cantar noutra lugar

Na boiada já fui boi,  
 Boiadeiro já fui rei  
 Não por mim nem por ninguém,  
 Que junto comigo houvesse  
 Que quisesse ou que pudesse,  
 Por qualquer coisa de seu  
 Por qualquer coisa de seu  
 Querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando  
 Nas patas do meu cavalo  
 Já que um dia montei agora sou cavaleiro  
 Laço firme e braço forte  
 Num reino que não tem rei

## 017 - ALEGRIA, ALEGRIA

(Caetano Veloso). Intérprete: Caetano Veloso. Álbum: “Alegria, Alegria” – Philips. 1976. Trigésima colocada na parada musical de 1967. Décima oitava colocada entre composições nacionais.

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou...

O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou...

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot...

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia

Eu vou  
Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos

Eu vou  
Por que não, por que não...

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento,  
Eu vou...

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou...

Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil...

Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito

Eu vou  
Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou  
Por que não, por que não...  
Por que não, por que não...

## 018 - SÃO, SÃO PAULO

(Tom Zé). Intérprete: Tom Zé. Álbum: “Tom Zé” – Rozemblit. 1968. Sexagésima terceira colocada na parada musical de 1968. Vigésima nona colocada entre composições nacionais.

São, São Paulo meu amor  
 São, São Paulo quanta dor  
 São oito milhões de habitantes  
 De todo canto em ação  
 Que se agridem cortesmente  
 Morrendo a todo vapor  
 E amando com todo ódio  
 Se odeiam com todo amor  
 São oito milhões de habitantes  
 Aglomerada solidão  
 Por mil chaminés e carros  
 Caseados à prestação  
 Porém com todo defeito  
 Te carrego no meu peito  
 São, São Paulo meu amor  
 São, São Paulo quanta dor  
 Salvai-nos por caridade  
 Pecadoras invadiram  
 Todo centro da cidade  
 Armadas de rouge e batom  
 Dando vivas ao bom humor  
 Num atentado contra o pudor

A família protegida  
 Um palavrão reprimido  
 Um pregador que condena  
 Uma bomba por quinzena  
 Porém com todo defeito  
 Te carrego no meu peito  
 São, São Paulo meu amor  
 São, São Paulo quanta dor  
 Santo Antonio foi demitido  
 Dos Ministros de cupido  
 Armados da eletrônica  
 Casam pela TV  
 Crescem flores de concreto  
 Céu aberto ninguém vê  
 Em Brasília é veraneio  
 No Rio é banho de mar  
 O país todo de férias  
 E aqui é só trabalhar  
 Porém com todo defeito  
 Te carrego no meu peito  
 São, São Paulo meu amor  
 São, São Paulo

## 019 - ALVORADA NO MORRO

(Carlos Cachça, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho). Intérprete: Odete Amaral. Álbum: “Fala Mangueira!” – Odeon. 1968. Quadragésima nona colocada na parada musical de 1968. Décima nona colocada entre composições nacionais.

Alvorada  
 Lá no morro,  
 Que beleza  
 Ninguém chora,  
 Não há tristeza  
 Ninguém sente dissabor  
 O sol colorindo  
 É tão lindo,  
 É tão lindo  
 E a natureza sorrindo

Tingindo, tingindo  
 Você também me lembra a alvorada  
 Quando chega iluminando  
 Meus caminhos tão sem vida  
 Mas o que me resta  
 É bem pouco, quase nada  
 Do que ir assim vagando  
 Numa estrada perdida

## 020 - CHARLES, ANJO 45

(Jorge Benjor). Intérprete: Jorge Benjor. Álbum: “Jorge Ben” – Philips. 1969. Décima segunda colocada na parada musical de 1969. Sétima colocada entre composições nacionais.

Protetor dos fracos e dos oprimidos  
Robin Hood dos morros  
Rei da malandragem  
Um homem de verdade com muita coragem  
Só porque, porque, porque  
Charles marcou bobeira  
Foi tirar férias forçadas  
Numa colônia penal, oba

Nosso Charles vai voltar  
Para alegria geral  
Antecipando o carnaval  
Vai ter batucada  
Missa em ação de graças  
Whisky com feijoada  
E outras milongas mais  
Oba!

Oba, oba, oba Charles  
Como é my friend Charles  
Como vão as coisas, Charles?  
Charles, anjo 45

Oba, oba, oba Charles  
Como é my friend Charles  
Como vão as coisas, Charles?  
Charles, anjo 45

Mas Deus é justo e verdadeiro  
E antes de acabar as férias,

Charles, anjo 45  
Protetor dos fracos e dos oprimidos

## 021 - QUERO VOLTAR PRA BAHIA

(Odibar e Paulo Diniz). Intérprete: Paulo Diniz. Álbum: “Quero Voltar Pra Bahia” – Odeon. 1970. Décima nona colocada na parada musical de 1970. Décima primeira colocada entre composições nacionais.

Eu tenho andado tão só  
Quem me olha nem vê  
Silêncio em meu violão  
Nem eu mesmo sei porque  
De repente ficou frio  
Eu não vim aqui para ser feliz  
Cadê o meu sol dourado?  
Cadê as coisas do meu país?

I don't want to stay here  
I wanna to go back to Bahia

Via Intelsat eu mando  
Notícias minhas para "O Pasquim"  
Beijos pra minha amada  
Que tem saudades e pensa em mim  
I don't want to stay here.

## 022 - SOBRADINHO

(Sá e Guarabyra). Intérprete: Sá e Guarabyra. Álbum: “Cadernos de Viagem” – Continental. 1975. Nona colocada na parada musical de 1976. Sexta colocada entre composições nacionais.

O homem chega e já desfaz a natureza  
Tira a gente põe represa,  
Diz que tudo vai mudar  
O São Francisco lá prá cima da Bahia  
Diz que dia menos dia  
Vai subir bem devagar  
E passo a passo vai cumprindo a profecia  
Do beato que dizia que o sertão ia alagar  
O sertão vai virar mar, dá no coração  
O medo que algum dia  
O mar também vire sertão  
Vai virar mar, dá no coração  
O medo que algum dia  
O mar também vire sertão

Adeus Remanso, Casa Nova, Sento-sé  
Adeus Pilão Arcado vem o rio te engolir  
Debaixo d'água lá se vai a vida inteira  
Por cima da cachoeira o Gaiola vai sumir  
Vai ter barragem no salto do Sobradinho  
E o povo vai se embora  
Com medo de se afogar  
O sertão vai virar mar, dá no coração  
O medo que algum dia  
O mar também vire sertão  
Vai virar mar, dá no coração  
O medo que algum dia  
O mar também vire sertão

## 023 - SAMPA

(Caetano Veloso). Intérprete: Caetano Veloso. Álbum: “Muito” – Philips. 1978. Quarta colocada na parada musical de 1970. Terceira colocada entre composições nacionais.

Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruzo a Ipiranga  
É 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 cruzo a Ipiranga  
É 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 a mente apavora o que ainda não é  
mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não  
somos mutantes

E foste um difícil começo  
Afasto o que não conheço  
E quem vende outro sonho feliz de cidade  
Aprende de pressa 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  
E espaços  
Tuas oficinas de florestas,  
Teus deuses da chuva  
Panaméricas 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.

## 024 - LÁ VEM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA

(Pepeu Gomes e Moraes Moreira). Intérprete: Moraes Moreira. Álbum: “Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira” – Som Livre. 1979. Quinquagésima primeira colocada na parada musical de 1980. Vigésima sexta colocada entre composições nacionais.

Quem desce do morro não morre no asfalto  
Lá vem o Brasil descendo a ladeira  
Na bola, no samba, na sola, no salto  
Lá vem o Brasil descendo a ladeira  
Da sua escola é passista de primeira  
Lá vem o Brasil descendo a ladeira  
No equilíbrio da lata não é brincadeira  
Lá vem o Brasil descendo a ladeira

E toda a cidade que andava quieta  
Naquela madrugada acordou mais cedo  
Arriscando um verso gritou o poeta  
Respondeu o povo num samba sem medo  
E enquanto a mulata em pleno movimento  
Com tanta cadência descia a ladeira  
A todos mostrava naquele momento  
A força que tem a mulher brasileira



## 025 - RIO BABILÔNIA

(Jorge Benjor). Intérprete: Jorge Benjor. Álbum: “Dádiva” – Som Livre. 1983. Octogésima sétima colocada na parada musical de 1983. Quadragésima sexta colocada entre composições nacionais.

Rio	Salve o esplendor do Cristo Redentor
Rio babilônia,	Salve a misteriosa Pedra da Gávea e Lagoa
Babilônia Rio	Salve a beleza da igrejas de N. S. da Penha,
Rio bonito, alegre, festivo, amigo	Pena e Glória
Rio de sol, de chuva de verão	Salve as feiras livres e salve as noites
De praias bonitas e meninas também	cariocas
bonitas	Rio do mosteiro de São Bento no centro
Samba, futebol, amor e carnaval	Ilha de Paquetá, Governador, Praça Mauá,
Rio da alegria geral	Praça Onze
	Gamboa, Lapa, Glória, Cinelândia,
Tem festa na cidade	Aeroporto
Festa no morro	Largo da Carioca, Santa Luzia, Castelo,
Festa na cobertura	Praça XV
Festa no barraco	Ponte Rio-Niterói, Leopoldina, Central do
Festa no clube popular	Brasil
Festa no clube fechado	
	Rio de janeiro, eu sou mais você
Rio	Rio
Rio babilônia,	Da alegria geral
Babilônia Rio	Urbana, suburbana e rural
Rio, eu sou mais você	
Rio, onde tudo pode acontecer	São Cristóvão, Paço Imperial, Quinta da
Rio, rio babilônia, babilônia Rio	Boa Vista
	Mangueira Estação Primeira
Você é zona norte, zona sul,	Maracanã com Flamengo
Zona leste e zona oeste	E o samba em Madureira
Salve a grandeza do Pão de Açúcar	

## 026 - POLÍCIA

(Tony Belotto). Intérprete: Titãs. Álbum: “Cabeça Dinossauro” – WEA. 1986. Octogésima oitava colocada na parada musical de 1986. Trigésima terceira colocada entre composições nacionais.

Dizem que ela existe pra ajudar	Dizem pra você obedecer
Dizem que ela existe pra proteger	Dizem pra você responder
Eu sei que ela pode te parar	Dizem pra você cooperar
Eu sei que ela pode te prender	Dizem pra você respeitar
Polícia!	Polícia!
Para quem precisa	Para quem precisa
Polícia!	Polícia!
Para quem precisa de polícia	Para quem precisa de polícia

## 027 - VERANEIO VASCAÍNA

(Flávio Lemos e Renato Russo). Intérprete: Capital Inicial. Álbum: “Capital Inicial” – Polydor. 1986. Centésima colocada na parada musical de 1986. Quadragésima colocada entre composições nacionais.

(Refrão)  
Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio  
Toda pintada de preto,  
Branco, cinza e vermelho  
Com números do lado,  
Dentro dois ou três tarados  
Assassinos armados, uniformizados  
Veraneio vascaína vem dobrando esquina

Porque pobre quando nasce com instinto  
assassino  
Sabe o que vai ser quando crescer desde  
menino  
Ladrão pra roubar, marginal pra matar

Papai eu quero ser policial quando eu  
crescer

(Refrão)

Se eles tem fogo em cima,  
É melhor sair da frente  
Tanto faz, ninguém se importa  
Se você é inocente  
Com uma arma na mão  
Eu boto fogo no país  
E não vai ter problema eu sei  
Estou do lado da lei

(Refrão)

## 028 - ALAGADOS

(Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone). Intérprete: Os Paralamas do Sucesso. Álbum: “Selvagem?” – EMI/Odeon. 1986. Sétima colocada na parada musical de 1986. Quarta colocada entre composições nacionais.

Todo dia o sol da manhã  
Vem e lhes desafia  
Traz do sonho pro mundo  
Quem já não o queria  
Palafitas, trapiches, farrapos  
Filhos da mesma agonia

E a cidade que tem braços abertos  
Num cartão postal  
Com os punhos fechados na vida real

Lhes nega oportunidades  
Mostra a face dura do mal

Alagados, Trenchtown, Favela da Maré  
A esperança não vem do mar  
Vem das antenas de TV  
A arte de viver da fé  
Só não se sabe fé em quê  
A arte de viver da fé  
Só não se sabe fé em quê

## 029 - HOMEM PRIMATA

(Marcelo Fromer, Ciro Pessoa, Nando Reis e Sérgio Britto). Intérprete: Titãs. Álbum: “Cabeça Dinossauro” – WEA. 1986. Vigésima quinta colocada na parada musical de 1987. Décima segunda colocada entre composições nacionais.

Desde os primórdios até hoje em dia  
O homem ainda faz o que o macaco fazia  
Eu não trabalhava, eu não sabia  
Que o homem criava e também destruía

(Refrão)  
Homem primata! Capitalismo Selvagem!

Eu aprendi, a vida é um jogo  
Cada um por si e Deus contra todos  
Você vai morrer, e não vai pro Céu

É bom aprender, a vida é cruel

(Refrão)

Eu me perdi na selva de pedra  
Eu me perdi, eu me perdi

I'm a cave man, a young man  
I fight with my hands (with my hands)  
I am a jungle man, a monkey man  
Concrete jungle! Concrete jungle!

## 030 - BABILÔNIA MARAVILHOSA

(Evandro Mesquita e Paulo Henrique). Intérprete: Evandro Mesquita. Álbum: “Babilônia Maravilhosa” – Philips. 1989. Octogésima segunda colocada na parada musical de 1989. Trigésima sétima colocada entre composições nacionais.

Hoje acordei	Andar no fio, dessa navalha
Nem li o jornal, my brother	
Eu te liguei, pra dizer nada	Falida, ferida cidade
	Babilônia maravilhosa
Já é verão	Tumor nas esquinas
E a cidade ferve, my brother	No chique batuque kit do mar
Andar no Rio, com o sol na cara	Em câmera lenta, eu e você fazendo amor
	(Refrão)
Falida, ferida cidade	Rio caótico e arborizante
Babilônia maravilhosa	De antibiótico, anabolizante
Coco pelas praias da Princesinha do Mar	A tua piada é uma desgraça
Em câmera lenta, eu e você fazendo amor	Corre tanto perigo, quanto tua vidraça
(Refrão)	Chiclete da criança, um grito alucinado
Vem, vem dançar, a música não vai parar	Um punhal cravado na esperança
Vem, dance, dance, dance, o sonho não	Recuperar as esquinas de antes
pode acabar (não, não)	Te levarei ao céu de amantes
	(Refrão)
Rio cidade do arrepio	Chora cavaco
Essa é nossa casa, my brother	Vem, vem dançar
Tem futebol, porrada no Maraca	
Nossos heróis	
Estão em maus lençóis, my brother	

## 031 - BARRACOS (ESCOMBROS)

(Netinho). Intérprete: Banda Beijo. Álbum: “Axé Music” – Polygram. 1992. Décima sétima colocada na parada musical de 1992. Sétima colocada entre composições nacionais.

Pra quem mora lá no morro	Ai, eu não quero ver o dia
Pra quem vive nas encostas	Dessa zorra desabar
Onde o diabo faz força	
Onde Deus virou as costas	Pra quem vive nos escombros
	Sem poesia e sem paixão
Pra quem vive na surdina	Sem mel, sem céu, sem sonho
Onde a luz não ilumina	Com o coração na mão
Onde morte começa	Pra quem tá no fim da fila
Onde a vida termina	Tá num beco sem saída
	Tá perdendo a graça
Esse barraco vai cair	Tá ganhando mais ferida
Eu não me canso de avisar	
Ele não tem alvenaria	Esse barraco vai cair...
Não tem coluna pra apoiar	

## 032 - RIO 40 GRAUS

(Fernanda Abreu). Intérprete: Fernanda Abreu. Álbum: "Sla 2 – Be Sample" – EMI/Odeon. 1992. Trigésima sétima colocada na parada musical de 1992. Décima sexta colocada entre composições nacionais.

Rio 40 graus, cidade maravilha  
Purgatório da beleza e do caos

Capital do sangue quente do Brasil  
Capital do sangue quente  
Do melhor e do pior do Brasil  
Cidade sangue quente  
Maravilha mutante...

O Rio é uma cidade de cidades misturadas  
O Rio é uma cidade de cidades camufladas  
Com governos misturados  
Camuflados, paralelos, sorrateiros  
Ocultando comandos...

Comando de comando  
Submundo oficial  
Comando de comando  
Submundo bandidaço  
Comando de comando  
Submundo classe média  
Comando de comando  
Submundo camelô  
Comando de comando  
Submáfia manicure  
Comando de comando  
Submáfia de boate  
Comando de comando  
Submundo de madame  
Comando de comando  
Submundo da TV  
Submundo deputado  
Submáfia aposentado  
Submundo de papai  
Submáfia da mamãe  
Submundo da vovó  
Submáfia criancinha  
Submundo dos filhinhos...

Quem é dono desse beco?  
Quem é dono dessa rua?  
De quem é esse edifício?  
De quem é esse lugar?

É meu esse lugar, sou carioca pô!  
Eu quero meu crachá, sou carioca pô!

Canil veterinário é assaltado liberando  
Cachorrada doentia atropelando!  
Na xuxa das esquinas, de macumba violenta

Escopeta de sainha plissada  
Na xuxa das esquinas, de macumba  
gigantescas, escopeta de shortinho algodão

Cachorrada doentia do Joá, eh!  
Cachorrada doentia São Cristóvão  
É Cachorrada doentia Bonsucesso  
Cachorrada doentia Madureira  
É Cachorrada doentia da Rocinha  
É Cachorrada doentia do Estácio...

A novidade cultural da garotada, favelada,  
suburbana, classe média marginal  
É informática metralha, dub-uzi  
equipadinha, com cartucho musical de  
batucada digital

Gatinho de disket, marcação pagode, funk  
De gatinho marcação, do samba-lance  
Com batuque digital, na sub-uzi musical  
De batucada digital

Meio batuque inovação, de marcação prá  
pagodeira, cortiço de falação, de batucada  
Com cartucho sub-uzi, de batuque digital  
Metralhadora musical

De marcação invocação  
Prá gritaria de torcida da galera !Funk!  
De marcação invocação  
Prá gritaria de torcida da galera! Samba!  
De marcação invocação  
Prá gritaria de torcida da galera! Tiroteio!

De gatilho digital, de sub-uzi equipadinha  
Com cartucho musical de contrabando  
militar, da novidade cultural da garotada  
Favelada suburbana, De shortinho, de  
chinelo, dem camisa, carregando  
Sub-uzi equipadinha com cartucho musical  
De batucada digital

Capital do sangue quente do Brasil  
Capital do sangue quente  
Do melhor e do pior do Brasil...  
O Rio de Janeiro! O Rio De Janeiro!  
Soy Loco Por Ti!

Rio 40 graus, cidade maravilha  
Purgatório da beleza e do caos

## 033 - RAP DA FELICIDADE

(Julinho Rasta e Kátia). Intérprete: Cidinho e Doca. Álbum: "Rap Brasil". Som Livre. 1995. Centésima colocada na parada musical de 1995. Quinquagésima segunda colocada entre composições nacionais.

(Refrão)

Eu só quero é ser feliz. Andar tranquilamente na favela onde eu nasci. E poder me orgulhar, e ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer, com tanta violência eu sinto medo de viver. Pois moro na favela e sou muito desrespeitado. A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado. Eu faço uma oração para uma santa protetora. Mas sou interrompido a tiros de metralhadora Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela. O pobre é humilhado esculachado na favela. Já não agüento mais essa onda de violência. Só peço, autoridade, um pouco mais de competência

(Refrão)

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar, pois até lá no baile eles vêm nos humilhar. Ficar lá na praça, que era tudo tão normal. Agora virou moda a violência no local. Pessoas inocentes, que não têm nada a ver, estão perdendo hoje o seu direito de viver. Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela. Só vejo paisagem muito linda e muito bela. Quem vai pro exterior da favela sente saudade. O gringo vem aqui e não conhece a realidade. Vai pra Zona Sul pra conhecer água de coco. E pobre na favela vive passando sufoco. Trocaram a presidência, uma nova esperança. Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança. O povo tem a força, só precisa descobrir. Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.

(Refrão)

## 034 - A CIDADE

(Chico Science). Intérprete: Chico Science e Nação Zumbi. Álbum: "Da Lama ao Caos". – Chaos/Sony. 1994. Nonagésima quinta colocada na parada musical de 1995. Quadragésima oitava colocada entre composições nacionais.

O Sol nasce e ilumina as pedras evoluídas, que cresceram com a força de pedreiros suicidas. Cavaleiros circulam vigiando as pessoas, não importa se são ruins, nem importa se são boas.

E a cidade se apresenta centro das ambições, para mendigos ou ricos, e outras armações. Coletivos, automóveis, motos e metrô, trabalhadores, patrões, policiais, camelôs.

(Refrão)

A cidade não para, a cidade só cresce  
O de cima sobe e o debaixo desce.  
A cidade não para, a cidade só cresce  
O de cima sobe e o debaixo desce.

A cidade se encontra prostituída, por aqueles que a usaram em busca de saída. Ilusora de pessoas e outros lugares, a cidade e sua fama vai além dos mares.

No meio da esperteza internacional, a cidade até que não está tão mal. E a situação sempre mais ou menos. Sempre uns com mais e outros com menos.

(Refrão)

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu. Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tú. Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus. (haha)

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tú. Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus. (ê)

Num dia de Sol, Recife acordou  
Com a mesma fedentina do dia anterior.

(Refrão)

## 035 - MANGUETOWN

(Chico Science). Intérprete: Chico Science e Nação Zumbi. Álbum: “Afrociberdelia” – Chaos/Sony. 1996. Octogésima sétima colocada na parada musical de 1996. Quadragésima nona colocada entre composições nacionais.

Estou enfiado na lama.  
É um bairro sujo.  
Onde os urubus tem casas.  
E eu não tenho asas  
Mas estou aqui em minha casa  
Onde os urubus têm asas  
Vou pintando, segurando  
A parede do mangue do meu quintal  
Manguetown

(Refrão)

Andando por entre os becos  
Andando em coletivos.  
Ninguém foge a cheiro sujo  
Da lama da Manguetown  
Andando por entre os becos,

Andando em coletivos  
Ninguém foge a vida suja  
Dos dias da Manguetown

Esta noite sairei. Vou beber com meus amigos. E com asas que os urubus me derem ao dia eu voarei por toda a periferia Vou sonhando com a mulher que talvez eu possa encontrar. Ela também vai andar Na lama do meu quintal. Manguetown!

(Refrão)

Fui no mangue catar lixo,  
Pegar caranguejo,  
Conversar com urubu.

## 036 - ADOLED

(Marcelo D2 e B Negão) Intérprete: Planet Hemp. Álbum: “Os Cães Ladram Mas a Caravana Não Pára” – Chaos. 1997. Nonagésima primeira colocada na parada musical de 1995. Quadragésima terceira colocada entre composições nacionais.

Pensei, gritei, não calei  
Vi você tentando dixavar seu papo cretino,  
Mas eu escutei!  
Dizendo que a violência cresceu  
De um tempo pra cá  
Que a solução era subir no morro  
E esculachar  
Aí, nem vem com situações, operações,  
Humilhando, invadindo e destruindo  
Os lares dos cidadãos  
Que não pediram para estar ali  
Querem apenas um pouco de paz  
Depois de ralar de sol-à-sol

Diz! B. Negão, meu irmão,  
Agora eu vou falar;  
Eu subo o morro e só vejo criança gritar  
Não pode, cultuar e só vejo criança gritar  
Não pode, cultuar é o que eles tem na mão  
Poder, eles escolhem qual é a informação  
Se morrem seis por dia  
É isso que eu quero falar  
Falsa democracia eu não vou deixar  
Olho pra trás e já entro em desespero  
Eu já vi isso,  
Manipulação, eu sinto o cheiro

Intriga, intriga, vocês tão querendo é briga  
A gente não engole tudo que mastiga  
Olhe pra trás, veja quem fez e quem faz  
Sessenta e quatro já passou,  
Eu não agüento mais  
Querem me impedir de falar.  
Calar minha boca a força  
Não meu irmão,  
Não vou ficar marcando tôca  
Enquanto não resolverem  
Eu continuo a reclamar  
Eu já falei, vou repetir: legalize já

Você vem de blá, blá, blá pra cima de muá  
Será que você não vê que brincar com a vida, não dá

Você vê então vou te mostrar  
Enquanto você brinca  
Gente morre na favela  
Tric-trac toque de recolher  
Porque senão bala perdida  
Pode encontrar você  
Quer me calar mas não vai conseguir  
Se cê não sabe é por isso que eu "tô" aqui  
Na minha opinião legalizar é a solução  
Então, meu irmão, se liga na missão

## 037 - MORO NO BRASIL

(Seu Jorge, Gabriel Moura, Wallace Jefferson e Jovi Joviniano) Intérprete: Farofa Carioca.  
 Álbum: "Moro no Brasil" – Polygram. 1998. Nonagésima oitava colocada na parada musical de 1998. Sexagésima oitava colocada entre composições nacionais.

"Por isso quero deixar claro ao povo brasileiro  
 Que o governo junto ao congresso  
 Vem trabalhando num prazo a ser  
 estipulado  
 Para que possamos recuperar  
 As alíquotas do produto interno bruto  
 Sendo assim, a partir do mês que vem,  
 O salário mínimo sofrerá um aumento de  
 3,04.7"

Alô povão agora é sério!  
 Chora cavaco!  
 Vai!  
 Bam! Bam! Bam!  
 Brasil 2000.

Deixa comigo!  
 Há muito tempo venho pensando no povo brasileiro,  
 No sufoco que passamos cada ano que  
 passa  
 Promessas nos fazem  
 Mas ninguém acha graça,  
 Mas eu acredito que há uma solução  
 Alcançando o objetivo com o nosso  
 coração,  
 Então vai lá cidadão faça por você  
 Não se sinta um derrotado  
 E lute prá sobreviver.  
 Lute prá sobreviver!

(Refrão)  
 Moro no Brasil,  
 Não sei se moro muito bem ou muito mal  
 Só sei que agora faço parte do País  
 A inteligência é fundamental

Agora eu tenho aqui a causa do nosso  
 problema  
 Miséria e fome derrotam,

Derrotam nossa nação  
 Prá completar tem,  
 Tem violência ao cidadão  
 Precisamos sim fazer por nossos irmãos.  
 Com a ajuda de Deus  
 Deus!  
 E por que não?  
 Então vai lá vai lá cidadão,  
 Faça por você  
 Não se sinta um derrotado e lute prá  
 sobreviver

(Refrão)

O povo brasileiro continua rindo  
 Resistindo à violência que alguém planejou  
 Vivendo na favela,  
 Morrendo na viela,  
 Coitado do bangela,  
 Sa hora já chegou

É só Plim, Plim,  
 Dá dois, dá dois,  
 Tirim, Tirim,  
 Banguê, Banguê,  
 Papau!

Agora eu tenho aqui a causa do nosso  
 problema  
 Miséria e fome derrotam,  
 Derrotam nossa nação  
 Prá completar tem,  
 Tem violência ao cidadão  
 Precisamos sim fazer por nossos irmãos.  
 Com a ajuda de Deus (Duvida?)  
 E por que não?  
 Então vai lá vai lá cidadão,  
 Faça por você  
 Não se sinta um derrotado e lute prá  
 sobreviver

(Refrão)

## 038 - MINHA ALMA

(Marcelo Yuka) Intérprete: O Rappa. Álbum: “Lado B, Lado A” – Warner Music. 1999.  
Sexagésima primeira colocada na parada musical de 2000. Quadragésima primeira colocada entre composições nacionais.

A minha alma tá armada  
E apontada para a cara  
Do sossego  
Pois paz sem voz  
Pois paz sem voz  
Não é paz é medo

(Refrão)  
Às vezes eu falo com a vida  
Às vezes é ela quem diz  
Qual a paz  
Que eu não quero conservar  
Para tentar ser feliz

(Refrão)

As grades do condomínio  
São para trazer proteção  
Mas também trazem a dúvida  
Se é você que está nessa prisão  
Me abrace e me dê um beijo  
Faça um filho comigo  
Mas não me deixe sentar  
Na poltrona no dia de domingo,  
Procurando novas drogas  
De aluguel nesse vídeo  
Coagido é pela paz  
Que eu não quero  
Seguir admitindo

É pela paz que eu não quero seguir  
Admitindo

## 039 - O CALIBRE

(Herbert Vianna) Intérprete: Os Paralamas do Sucesso. Álbum: “Longo Caminho” – EMI. 2002.  
Octogésima oitava colocada na parada musical de 2002. Quinquagésima primeira colocada entre composições nacionais.

(Refrão)  
Eu vivo sem saber  
Até quando ainda estou vivo  
Sem saber o calibre do perigo  
Eu não sei,  
Daonde vem o tiro

Por que caminhos você vai e volta?  
Aonde você nunca vai  
E que esquinas você nunca para?  
À que horas você nunca sai?  
Há quanto tempo você sente medo?  
Quantos amigos você já perdeu?  
Entrincheirado vivendo em segredo

E ainda diz que não é problema seu

E a vida já não é mais vida  
No caos ninguém é cidadão  
As promessas foram esquecidas  
Não há estado, não há mais nação  
Perdido em números de guerra  
Rezando por dias de paz  
Não ve que a sua vida aqui se encerra  
Com uma nota curta nos jornais

(Refrão)  
Eu vivo sem saber...  
Até quando ainda estou vivo



## 040 - NEGRO DRAMA

(Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edy Rock) Intérprete: Racionais MCs. Álbum: “Nada Como Um Dia Após O Outro.” Unimar Music – 2002. Nonagésima oitava colocada na parada musical de 2002. Sexagésima colocada entre composições nacionais.

Nego drama. Entre o sucesso e a lama, dinheiro, problemas, inveja, luxo, fama. Nego drama. Cabelo crespo, e a pele escura. A ferida, a chaga, a procura da cura. Nego drama. Tenta ver e não vê nada. A não ser uma estrela, longe meio ofuscada. Sente o drama. O preço, a cobrança. No amor, no ódio, a insana vingança.

Nego drama. Eu sei quem trama, e quem tá comigo. O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido. O drama da cadeia e favela. Túmulo, sangue, sirene, choros e vela. Passageiro do Brasil, São Paulo. Agonia que sobrevive, em meia as zorras e covardias. Periferias, vielas e cortiços Você deve tá pensando, o que você tem haver com isso. Desde o início, por ouro e prata, olha quem morre, então veja você quem mata. Recebe o mérito, a farda, que pratica o mal, me vê, pobre, preso ou morto, já é cultural. Histórias, registros, escritos. Não é conto, nem fábula, lenda ou mito. Não foi sempre dito que preto não tem vez, então olha o castelo e não foi você quem fez

Eu sou irmão, dos meus truta de batalha, Eu era a carne, agora sou a própria navalha, Tim..tim. Um brinde pra mim. Sou exemplo, de vitórias, trajetos e glórias. O dinheiro tira um homem da miséria, mais não pode arrancar de dentro dele a favela, São poucos, que entram em campo pra vencer. A alma guarda, o que a mente tenta esquecer. Olho pra trás, vejo a estrada que eu trilhei. Mó cota. Quem teve lado a lado, e quem só fico na bota. Entre as frases, fases e várias etapas, do quem é quem, dos mano e das mina fraca,

Nego drama de estilo. Pra ser. E se for. Tem que ser. Se temer é milho. Entre o gatilho e a tempestade, sempre à provar, que sou homem e não covarde. Que deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro. Vigia os rico, mais ama os que vem do gueto. Eu visto preto, por dentro e por fora, Guerreiro. Poeta entre o tempo e a memória. Hora, nessa história, vejo o dólar e vários quilates. Falo pro mano, que não morra, e também não mate. O tic tac, não espera veja o ponteiro, essa estrada é venenosa, e cheia de morteiro. Pesadelo é um elogio, pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu. Num clima quente, a minha gente soa frio. Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil.

Um fuzil, Negro drama. Crime, futebol, música, carai. Eu também não consegui fugi disso aí. Eu so mais um. Forrest Gump é mato. Eu prefiro conta uma história real. Vô conta a minha... Daria um filme. Uma negra e uma criança nos braços. Solitária na floresta de concreto e aço. Veja, olha outra vez, o rosto na multidão. A multidão é um monstro, sem rosto e coração. São Paulo, terra de arranha-céu. A garoa rasga a carne, é a torre de babel, Família brasileira. Dois contra o mundo. Mãe solteira de um promissor vagabundo, Luz, câmera e ação. Gravando a cena vai. Um bastardo, mais um filho pardo, sem pai.

Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é. Sozinho, cê num guenta. Sozinho cê num guenta a pé. Cê disse que era bom e a favela ouviu. Lá também tem uísque, Red Bull, tênis Nike e fuzil. Admito, seus carro é bonito, É, eu não sei fazê, Internet, video-cassete, os carro loco, Atrasado, eu tô um pouco sim. Tô, eu acho. Só que tem que, seu jogo é sujo e eu não me encaixo. Eu sô problema de montão, de carnaval a carnaval. Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal.

Problema com escola eu tenho mil. Mil fita. Inacreditável, mas seu filho me imita, No meio de vocês, ele é o mais esperto, ginga e fala gíria, gíria não dialeto. Esse não é mais seu. Subiu. Entrei pelo seu rádio, Tomei, cê nem viu, Nós é isso ou aquilo, O quê? Cê não dizia? Seu filho quer ser preto, que irônia, Cola o pôster do Tupac ai, Que tal, que cê diz? Sente o negro drama, vai, tenta ser feliz,

Ei bacana, quem te fez tão bom assim? O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim? Eu recebi seu tic, quer dizer kit, de esgoto a céu aberto e parede madeirite, De vergonha eu não morri. To firmão. Eis me aqui, Você não. Se não passa, quando o mar vermelho abrir. Eu sou o mano, homem duro, do gueto, brow, aquele loco, que não pode errar. Aquele que você odeia, amar nesse instante, pele parda, ouço funk, E de onde vem, os diamante? Da lama. Valeu mãe. Negro drama.

Aê, na época dos barraco de pau lá na pedreira onde vocês estavam? O que ces deram por mim ? Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho. Agora tá de olho no carro que eu dirijo. Demorou, eu quero é mais. Eu quero até sua alma Aí, o rap fez eu ser o que sou. Ice Blue, Edy Rock e KL-Jay, e toda a família E toda geração que faz o rap. A geração que revolucionou. A geração que vai revolucionar. Anos 90, século 21.

É desse jeito. Aê, você saí do gueto, mas o gueto nunca saí de você, morou irmão. Você tá dirigindo um carro. O mundo todo tá de olho em você, morou. Sabe por quê? Pela sua origem, morou irmão. É desse jeito que você vive. É o negro drama. Eu não li, eu não assisti. Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama. Eu sou o fruto do negro drama. Aí dona Ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha. Mas ae, se tiver que voltar pra favela eu vou voltar de cabeça erguida. Porque assim é que é renascendo das cinzas Firme e forte, guerreiro de fé. Vagabundo nato!

#### 041 - GUETO

(Marcelo D2 e Mr. Catra) Intérprete: Marcelo D2. Álbum: “Meu Samba é Assim” – Sony/BMG. 2006. Octogésima quinta colocada na parada musical de 2006. Quinquagésima oitava colocada entre composições nacionais.

Eu to na rua e vejo a vida como um vídeo clipe. Problemas passam como um clipe  
Armas e brinquedos se confundem nas mãos de uma criança. Eu ate entendo quem não tem mais esperança. É que eu vim da zona norte, um lugar pobre de gente honesta e humilde, mas gente nobre. Você tem que andar na linha. Se manter no bolo. Não se assuste esse é só o começo do jogo.  
Primeiro flash. 12 ou 13 coisas para resolver. Não da nem tempo de pensar no que fazer E o outro flash. Fica tudo preto  
Vamos tomar o poder ou continuar no gueto

(Refrão)

Você quer sair do gueto, mas a sua mente é o gueto. Você quer fugir do gueto, mas o mundo inteiro é o gueto

O que não me derruba fortalece.  
A sua polícia não me causa estresse  
Paz e liberdade é o que todo mundo quer  
Mais o que cê ta disposto a perder quando tal paz vier. Quer falar de gueto fala Rio de Janeiro. De paraíso a mais sujo puteiro.  
Respeito a quem sobrevive a isso tudo. E

não precisa mais temer o mundo debaixo dos planos. Ta no orgulho suburbano, Um pouco de europeu um pouco de africano. Acho que fui traído.É puro blá blá blá. Ta na hora de levanta e luta. Revolução a qualquer custo. O dinheiro manda, mas a rua vai ficar é com o samba. Política do negro. Todo mundo roubando, mas nunca vão roubar a alma de um malandro

(Refrão)

G-U-E-T-O você sai do gueto mais o gueto não sai de você RE-VO-LU-ÇÃO. Tudo que eu preciso é de um mic na mão. E não preciso abaixar minha cabeça. E nem preciso falar mal de ninguém. O que eu preciso e me focar no meu trabalho, me focar na minha família que ai o meu sucesso vem. Rema rema, e não sabe o que quer. Pra quem não sabe que caminho vai pega. O qualquer me diz ai. Pra quem ta sentado no gueto. Vamos sentar com o diabo e escrever o enredo

(Refrão)

## 042 - CAIXINHA OBRIGADO

(Juca Chaves) Intérprete: Juca Chaves. Álbum: “Os Grandes Sucessos de Juca Chaves” – Fermata. 1967. Quinquagésima nona colocação na parada musical de 1960. Quadragésima segunda colocação entre composições nacionais.

A mediocridade é um fato consumado  
Na sociedade onde o ar é depravado  
Marido rico,  
Burguesão despreocupado  
Que foi casado com mulher burra mas bela  
O filho dela é político ou tarado  
Caixinha, obrigado!

A situação do Brasil vai muito mal;  
Qualquer ladrão é patente nacional;  
Um policial, quase sempre, é uma ilusão  
E a condução é artigo racionado.  
Porém, ladrão, isso tem pra todo o lado!  
Caixinha, obrigado!

O rock'n'roll, nesta terra é uma doença,  
E o futebol, é o ganha pão da imprensa  
Vença ou não vença,

O Brasil é o maioral  
E até da bola, nós já temos general  
Que hoje é nome de estádio municipal  
Caixinha, nacional!

A medicina está desacreditada  
Penicilina, já é coisa superada  
Tem curandeiro nesta terra pra chuchu  
Rio de Janeiro tá pior que Tambaú  
E de outro lado, onde está o delegado  
Caixinha, obrigado!

Dramalhão, reunião de deputado  
É palavrão que só sai pra todo lado  
Se um deputado abre a boca, é um atentado  
E a mãe de alguém é quem sofre toda vez  
No fim do mês cento e vinte de ordenado.  
Caixinha, obrigado!

## 043 - PRESIDENTE BOSSA NOVA

(Juca Chaves) Intérprete: Juca Chaves. Álbum: “Os Grandes Sucessos de Juca Chaves” – Fermata. 1967. Quadragésima segunda colocação na parada musical de 1960. Vigésima nona colocação entre composições nacionais.

Bossa nova mesmo é ser presidente  
Desta terra descoberta por Cabral  
Para tanto basta ser tão simplesmente  
Simpático, risonho, original.

Depois desfrutar da maravilha  
De ser o presidente do Brasil,  
Voar da Velhacap pra Brasília,  
Ver a alvorada e voar de volta ao Rio.

Voar, voar, voar, voar,  
Voar, voar pra bem distante,  
Até Versalhes  
Onde duas mineirinhas valsinhas

Dançam como debutante,  
Interessante!

Mandar parente a jato pro dentista,  
Almoçar com tenista campeão,  
Também poder ser  
Um bom artista exclusivista  
Tomando com Dilermando  
Umas aulinhas de violão.

Isto é viver como se aprova,  
É ser um presidente bossa nova.  
Bossa nova, muito nova,  
Nova mesmo, ultra nova!

## 044 - DONA MARIA TERESA

(Juca Chaves) Intérprete: Juca Chaves. Álbum: “Os Grandes Sucessos de Juca Chaves” – Fermata. 1967. Octogésima quarta colocação na parada musical de 1963. Sexagésima colocação entre composições nacionais.

Dona Maria Tereza,  
Diga a seu Jango Goulart,  
Que a vida está uma tristeza,  
Que a fome está de amargar,

E o povo necessitado,  
Precisa um salário novo,  
Mais baixo pro deputado,  
Mais alto pro nosso povo.

Dona Maria Tereza,  
Assim o Brasil vai pra trás,  
Quem deve falar,  
Fala pouco.  
Lacerda já fala demais.  
Enquanto feijão dá sumiço,

E o dólar se perde de vista,  
O Globo diz que tudo isso,  
É culpa de comunista.

Dona Maria Tereza,  
Diga a seu Jango porque,  
O povo vê quase tudo,  
Só o parlamento não vê

Dona Maria Tereza,  
Diga a seu Jango Goulart,  
Lugar de feijão é na mesa,  
Lacerda é noutra lugar  
Háháhá

## 045 - A BANDA

(Chico Buarque) Intérprete: Chico Buarque. Álbum: “Chico Buarque de Hollanda” – RGE. 1966. Terceira colocação na parada musical de 1966. Segunda colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

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 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

(Refrão)

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...

## 046 - RODA VIVA

(Chico Buarque) Intérprete: Chico Buarque e MPB4. Álbum: “Chico Buarque de Hollanda – Volume 3” – RGE/Som Livre. 1967. Quadragésima quinta colocação na parada musical de 1967. Vigésima sexta colocação entre composições nacionais.

Tem dias que a gente se sente  
Como quem partiu ou morreu  
A gente estancou de repente  
Ou foi o mundo então que cresceu  
A gente quer ter voz ativa  
No nosso destino mandar  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega o destino pra lá

(Refrão)

Roda mundo, roda-gigante  
Roda-moinho, roda pião  
O tempo rodou num instante  
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente  
Até não poder resistir  
Na volta do barco é que sente  
O quanto deixou de cumprir  
Faz tempo que a gente cultiva  
A mais linda roseira que há  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega a roseira pra lá

(Refrão)

A roda da saia, a mulata  
Não quer mais rodar, não senhor  
Não posso fazer serenata  
A roda de samba acabou  
A gente toma a iniciativa  
Viola na rua, a cantar  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega a viola pra lá

(Refrão)

O samba, a viola, a roseira  
Um dia a fogueira queimou  
Foi tudo ilusão passageira  
Que a brisa primeira levou  
No peito a saudade cativa  
Faz força pro tempo parar  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega a saudade pra lá

(Refrão)

## 047 - PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

(Geraldo Vandré) Intérprete: Geraldo Vandré. Álbum: “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” – Som Maior. 1968. Vigésima segunda colocação na parada musical de 1968. Décima segunda colocação entre composições nacionais.

Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Somos todos iguais, braços dados ou não  
Nas escolas nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando  
E seguindo a canção

(Refrão)

Vem, vamos embora,  
Que esperar não é saber,  
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Pelos campos há fome  
Em grandes plantações  
Pelas ruas marchando indecisos cordões  
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão  
E acreditam nas flores vencendo o canhão

(Refrão)

Há soldados armados, amados ou não  
Quase todos perdidos de armas na mão  
Nos quartéis lhes ensinam antigas lições  
De morrer pela pátria e viver sem razão

Nas escolas, nas ruas, campos, construções  
Somos todos soldados, armados ou não  
Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Somos todos iguais braços dados ou não  
Os amores na mente, as flores no chão  
A certeza na frente, a história na mão  
Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Aprendendo e ensinando uma nova lição

(Refrão 2x)

## 048 - SOY LOCO POR TI AMÉRICA

(Gilberto Gil e Capinam) Intérprete: Caetano Veloso. Álbum: “Caetano Veloso” – Philips. 1968. Quinquagésima quarta colocação na parada musical de 1968. Vigésima segunda colocação entre composições nacionais.

Soy loco por ti, América  
Yo voy traer una mujer playera  
Que su nombre sea Martí  
Soy loco por ti de amores  
Tenga como colores la espuma blanca  
de Latinoamérica  
Y el cielo como bandera

(Refrão)

Soy loco por ti, América  
Soy loco por ti de amores

Sorriso de quase nuvem  
Os rios, canções, o medo  
O corpo cheio de estrelas  
Soy loco por ti de amores  
Como se chama a amante  
Desse país sem nome, esse tango,  
esse rancho, esse povo, disse-me, arde  
O fogo de conhecê-la

(Refrão)

El nombre del hombre muerto  
Ya no se puede decirlo, quién sabe?  
Antes que o dia arrebente  
El nombre del hombre muerto  
Antes que a definitiva noite se espalhe  
em Latinoamérica  
El nome del hombre es pueblo

(Refrão)

Espero a manhã que cante  
El nombre del hombre muerto  
Não sejam palavras tristes  
Soy loco por ti de amores  
Um poema ainda existe  
Com palmeiras, com trincheiras, canções  
de guerra, quem sabe canções do mar  
Ai, hasta te comover

(Refrão)

Estou aqui de passagem  
Sei que adiante um dia vou morrer  
De susto, de bala ou vício  
Num precipício de luzes  
Entre saudades, soluços, eu vou morrer  
de braços nos braços, nos olhos  
Nos braços de uma mulher

Mais apaixonado ainda  
Dentro dos braços da camponesa,  
guerrilheira, manequim, ai de mim  
Nos braços de quem me queira

(Refrão)

## 049 - VIOLA ENLUARADA

(Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) Intérprete: Marcos Valle e Milton Nascimento. Álbum: “Viola Enluarada” – EMI/Odeon. 1968. Segunda colocação na parada musical de 1968. Primeira colocação entre composições nacionais.

A mão que toca um violão  
Se for preciso faz a guerra,  
Mata o mundo, fere a terra.  
A voz que canta uma canção  
Se for preciso canta um hino,  
Louva à morte.  
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.  
Quem tem de noite a companheira  
Sabe que a paz é passageira,

Prá defende-la se levanta e grita: Eu vou!  
Mão, violão, canção e espada  
E viola enluarada  
Pelo campo e cidade,  
Porta bandeira, capoeira,  
Desfilando vão cantando  
Liberdade.  
Quem tem de noite a companheira  
Sabe que a paz é passageira,  
Prá defende-la se levanta e grita: Eu vou!  
Porta bandeira, capoeira,  
Desfilando vão cantando  
Liberdade, liberdade, liberdade...

## 050 - DEBAIXO DOS CARACÓIS DOS SEUS CABELOS

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos) Intérprete: Roberto Carlos. Álbum: “Roberto Carlos” – Columbia. 1971. Sétima colocação na parada musical de 1971. Quarta colocação entre composições nacionais.

Um dia a areia branca seus pés irão tocar  
E vai molhar seus cabelos  
A água azul do mar  
Janelas e portas vão se abrir  
Pra ver você chegar  
E ao se sentir em casa, sorrindo vai chorar

(Refrão)

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Uma historia pra contar  
De um mundo tão distante  
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Um soluço e a vontade  
De ficar mais um instante

As luzes e o colorido que você vê agora  
Nas ruas por onde anda, na casa onde mora  
Você olha tudo e nada lhe faz ficar contente  
Você só deseja agora voltar pra sua gente

(Refrão)

Você anda pela tarde e o seu olhar tristonho  
Deixa sangrar no peito  
Uma saudade, um sonho  
Um dia vou ver você chegando num sorriso  
Pisando a areia branca que é seu paraíso.

(Refrão)

## 051 - NADA SERÁ COMO ANTES

(Milton Nascimento) Intérprete: Elis Regina. Álbum: “Elis” – Philips. 1972. Quadragésima sexta colocação na parada musical de 1972. Vigésima segunda colocação entre composições nacionais.

Eu já estou com o pé na estrada  
Qualquer dia a gente se vê  
Sei que nada será como antes, amanhã

(Refrão)

Que notícias me dão dos amigos?  
Que notícias me dão de você?  
Alvorço em meu coração  
Amanhã ou depois de amanhã  
Resistindo na boca da noite um gosto de sol

Num domingo qualquer, qualquer hora  
Ventania em qualquer direção  
Sei que nada será como antes amanhã

(Refrão)

Num domingo qualquer, qualquer hora  
Ventania em qualquer direção  
Sei que nada será como antes amanhã

(Refrão)

## 052 - SANGUE LATINO

(João Ricardo e Paulinho Mendonça) Intérprete: Secos e Molhados  
Álbum: “Secos e Molhados” – Continental. 1973. Terceira colocação absoluta na parada musical de 1973.

Jurei mentiras e sigo sozinho,  
Assumo os pecados  
Os ventos do norte não movem moinhos  
E o que me resta é só um gemido  
Minha vida, meus mortos,  
Meus caminhos tortos,  
Meu sangue latino, minha alma cativa

Rompi tratados, traí os ritos  
Quebrei a lança, lancei no espaço  
Um grito, um desabafo  
E o que me importa é não estar vencido  
Minha vida, meus mortos,  
Meus caminhos tortos,  
Meu sangue latino, minha alma cativa.

## 053 - QUE AS CRIANÇAS CANTEM LIVRES

(Taiguara) Intérprete: Taiguara. Álbum: “Fotografias” – Odeon. 1973. Nonagésima quinta colocação na parada musical de 1973. Quadragésima quarta colocação entre composições nacionais.

O tempo passa e atravessa as avenidas  
E o fruto cresce, pesa e enverga o velho pé  
E o vento forte quebra as telhas e vidraças  
E o livro sábio deixa em branco o que não é

Pode não ser essa mulher o que te falta  
Pode não ser esse calor o que faz mal  
Pode não ser essa gravata o que sufoca  
Ou essa falta de dinheiro que é fatal

Vê como um fogo brando  
Funde um ferro duro  
Vê como o asfalto é teu jardim se você crê

Que há sol nascente avermelhando  
O céu escuro  
Chamando os homens  
Pro seu tempo de viver

E que as crianças cantem livres  
Sobre os muros  
E ensinem sonho  
Ao que não pode amar sem dor  
E que o passado  
Abra os presentes pro futuro  
Que não dormiu e preparou o amanhecer...

## 054 - E LÁ VOU EU

(Paulo César Pinheiro e João Nogueira) Intérprete: João Nogueira. Álbum: “Parceria” – Velas. 1994. Octogésima colocação na parada musical de 1974. Quadragésima colocação entre composições nacionais.

E lá vou eu  
Melhor que mereço  
Pagando a bom preço  
A evolução  
Ai se não fosse o violão  
Com jeito de fazer samba  
Do tem que quem fazia  
Corria do camburão  
Hoje não corre não  
Hoje o samba é descente  
E ninguém aguenta a gente  
Com a força do samba, não

Hoje quem faz samba fala  
E quem fala, atenção  
Força nenhuma cala a voz da multidão  
E cantar ainda vai ser bom  
Quando o samba primeiro  
Não for prisioneiro desse desespero  
E designação  
E lá vai minha voz  
Espalhando então  
O meu samba guerreiro  
Fiel mensageiro da população



## 055 - MEU CARO AMIGO

(Chico Buarque e Francis Hyme) Intérprete: Chico Buarque. Álbum: “Meus Caros Amigos” – Philips. 1976. Quinta colocação na parada musical de 1976. Quarta colocação entre composições nacionais.

Meu caro amigo me perdoe, por favor  
Se eu não lhe faço uma visita  
Mas como agora apareceu um portador  
Mando notícias nessa fita

(Refrão)

Aqui na terra 'tão jogando futebol. Tem  
muito samba, muito choro e rock'n' roll.  
Uns dias chove, noutros dias bate sol.  
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa  
aqui tá preta

Muita mutreta pra levar a situação que a  
gente vai levando de teimoso e de pirraça  
E a gente vai tomando, que também, sem a  
cachaça ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu não pretendo provocar,  
nem atçar suas saudades, mas acontece que  
não posso me furtar a lhe contar as  
novidades

(Refrão)

É pirueta pra cavar o ganha-pão que a gente  
vai cavando. Só de birra, só de sarro

E a gente vai fumando, que também, sem  
um cigarro, ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu quis até telefonar, mas a  
tarifa não tem graça. Eu ando aflito pra  
fazer você ficar a par de tudo que se passa

(Refrão)

Muita careta pra engolir a transação e a  
gente tá engolindo cada sapo no caminho. E  
a gente vai se amando, que também, sem  
um carinho, ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu bem queria lhe  
escrever, mas o correio andou arisco. Se  
permitem, vou tentar lhe remeter notícias  
frescas nesse disco

(Refrão)

A Marieta manda um beijo para os seus.  
Um beijo na família, na Cecília e nas  
crianças. O Francis aproveita pra também  
mandar lembranças. A todo pessoal, adeus!

## 056 - ILEGAL, IMORAL OU ENGORDA

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos) Intérprete: Roberto Carlos. Álbum: “Roberto Carlos” – Columbia. 1976. Quadragésima sétima colocação na parada musical de 1976. Vigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Vivo condenado a fazer o que não quero  
Então bem comportado às vezes eu me  
desespero. Se faço alguma coisa sempre  
alguém vem me dizer que isso ao aquilo  
não se deve fazer. Restam meus botões...  
Já não sei mais o que é certo e como vou  
saber o que eu devo fazer?

(Refrão)

Que culpa tenho eu, me diga amigo meu  
Será que tudo o que eu gosto  
É ilegal, é imoral ou engorda

Há muito me perdi entre mil filosofias  
Virei homem calado e até desconfiado

Procurando andar direito e ter os pés no chão,  
Mas certas coisas sempre me chamam  
atenção. Cá com meus botões...  
Bolas eu não sou de ferro, paro pra pensar,  
mas eu não posso mudar

(Refrão)

Se eu conheço alguém num encontro casual  
E tudo anda bem, num bate papo informal  
Uma noite quente sugere desfrutar  
Do meu terraço, a vista de frente para o mar  
A noite é uma criança. Delícias no café da  
manhã. Então o que fazer, já não quero  
mais saber se como alguma coisa que não  
devo comer. Será que tudo que eu gosto  
É ilegal, é imoral ou engorda

## 057 - APENAS UM RAPAZ LATINO AMERICANO

(Belchior) Intérprete: Belchior. Álbum: "Alucinação" – Polygram. 1976. Septuagésima colocação na parada musical de 1976. Trigésima quarta colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

Eu sou apenas um rapaz latino-americano  
Sem dinheiro no banco  
Sem parentes importantes  
E vindo do interior

Mas trago, de cabeça, uma canção do rádio  
Em que um antigo compositor baiano me  
dizia. Tudo é divino, tudo é maravilhoso  
Tenho ouvido muitos discos,  
Conversado com pessoas,  
Caminhado meu caminho  
Papo, som dentro da noite  
E não tenho um amigo sequer  
E não acredite nisso, não,  
Tudo muda e com toda razão

(Refrão)

Mas sei que tudo é proibido aliás,  
Eu queria dizer  
Que tudo é permitido  
Até beijar você no escuro do cinema  
Quando ninguém nos vê  
Não me peça que lhe faça uma canção  
Como se deve  
Correta, branca, suave,

Muito limpa,  
Muito leve  
Sons, palavras, são navalhas  
E eu não posso cantar como convém  
Sem querer ferir ninguém  
Mas não se preocupe meu amigo  
Com os horrores que eu lhe digo  
Isso é somente uma canção,  
A vida, a vida realmente é diferente  
Quer dizer, a vida é muito pior

Eu sou apenas um rapaz latino-americano,  
Sem dinheiro no banco  
Por favor não saque a arma no "saloon"  
Eu sou apenas um cantor  
Mas se depois de cantar  
Você ainda quiser me atirar  
Mate-me logo, à tarde, às três,  
Wue à noite tenho um compromisso  
E não posso faltar por causa de você

(Refrão)

Mas sei que nada é divino,  
Nada, nada é maravilhoso  
Nada, nada é sagrado,  
Nada, nada é misterioso, não

## 058 - APESAR DE VOCÊ

(Chico Buarque) Intérprete: Chico Buarque. Álbum: “Chico Buarque” – Polygram. 1978. Trigésima oitava colocação na parada musical de 1976. Vigésima primeira colocação entre composições nacionais.

Hoje você é quem manda falou, tá falado  
 Não tem discussão  
 A minha gente hoje anda falando de lado  
 E olhando pro chão, viu  
 Você que inventou esse estado  
 E inventou de inventar  
 Toda a escuridão  
 Você que inventou o pecado  
 Esqueceu-se de inventar  
 O perdão

Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 Eu pergunto a você onde vai se esconder  
 Da enorme euforia  
 Como vai proibir  
 Quando o galo insistir em cantar  
 Água nova brotando  
 E a gente se amando sem parar

Quando chegar o momento  
 Esse meu sofrimento  
 Vou cobrar com juro, juro  
 Todo esse amor reprimido  
 Esse grito contido

Este samba no escuro  
 Você que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza de desinventar  
 Você vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada nesse meu penar

Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 Inda pago pra ver o jardim florescer  
 Qual você não queria  
 Você vai se amargar vendo o dia raiar  
 Sem lhe pedir licença  
 E eu vou morrer de rir que esse dia há de  
 vir antes do que você pensa

Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 Você vai ter que ver a manhã renascer  
 E esbanjar poesia  
 Como vai se explicar vendo o céu clarear de  
 repente, Impunemente  
 Como vai abafar, Nosso coro a cantar  
 Na sua frente

Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 Você vai se dar mal, etc. e tal

## 059 - JECA TOTAL

(Gilberto Gil) Intérprete: Gilberto Gil. Álbum: “Refazenda” – WEA. 1975. Nonagésima oitava colocação na parada musical de 1976. Quadragésima nona colocação entre composições nacionais.

Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
 Presente, passado  
 Representante da gente no Senado  
 Em plena sessão defendendo um projeto  
 Que eleva o teto salarial no sertão

Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
 Doente curado  
 Representante da gente na sala  
 De frente da televisão assistindo Gabriela  
 Viver tantas cores. Dores da emancipação

Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
 Um ente querido representante da gente  
 No Olimpo da imaginação  
 Imaginacionando o que seria  
 A criação de um ditado

Dito popular, mito da mitologia brasileira  
 Jeca Total

Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
 Um tempo perdido  
 Interessante a maneira do tempo  
 Ter perdição  
 Quer dizer, se perder no correr  
 Decorrer da história  
 Glória, decadência, memória  
 Era de Aquarius ou mera ilusão

Jeca Total deve ser Jeca Tatu  
 Jorge Salomão  
 Jeca Total Jeca Tatu  
 Jeca Tatu Jeca Total

## 060 - COMO NOSSOS PAIS

(Belchior) Intérprete: Elis Regina. Álbum: “Falso Brilhante” – Philips. 1976. Vigésima oitava colocação na parada musical de 1976. Décima oitava colocação entre composições nacionais.

Não quero lhe falar meu grande amor  
Das coisas que aprendi nos discos  
Quero lhe contar como eu vivi  
E tudo que aconteceu comigo  
Viver é melhor que sonhar,  
Eu sei que o amor é uma coisa boa  
Mas também sei que qualquer canto  
É menor do que a vida de qualquer pessoa  
Por isso cuidado meu bem,  
Há perigo na esquina  
Eles venceram e o sinal está fechado  
Prá nós que somos jovens  
Para abraçar seu irmão  
E beijar sua menina na rua  
É que se fez o seu braço,  
O seu lábio e a sua voz

Você me pergunta pela minha paixão  
Digo que estou encantada  
Com uma nova invenção  
Eu vou ficar nesta cidade,  
Não vou voltar pro sertão  
Pois vejo vir vindo no vento  
O cheiro da nova estação  
Eu sei de tudo na ferida  
Viva do meu coração

Já faz tempo eu vi você na rua,  
Cabelo ao vento, gente jovem reunida

Na parede da memória  
Essa lembrança é o quadro que dói mais  
Minha dor é perceber  
Que apesar de termos feito  
Tudo que fizemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos...  
Como nossos pais

Nossos ídolos ainda são os mesmos  
E as aparências não enganam não  
Você diz que depois deles  
Não apareceu mais ninguém  
Você pode até dizer que 'eu tô por fora,  
Ou então que eu tô inventando'  
Mas é você que ama o passado e que não vê  
É você que ama o passado e que não vê  
Que o novo sempre vem

Hoje eu sei que quem me deu a idéia  
De uma nova consciência e juventude  
Tá em casa guardado por Deus  
Contando vil metal  
Minha dor é perceber  
Que apesar de termos feito tudo que  
fizemos  
Nós ainda somos os mesmos e vivemos...  
Ainda somos os mesmos e vivemos...  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Como nossos pais!

## 061 - AMANHÃ

(Guilherme Arantes) Intérprete: Guilherme Arantes. Álbum: “A Cara e a Coragem” – WEA. 1978. Quinquagésima colocação na parada musical de 1978. Vigésima primeira colocação entre composições nacionais.

Amanhã será um lindo dia,  
Da mais louca alegria  
Que se possa imaginar,  
Amanhã redobrada a força  
Pra cima que não cessa, há de vingar

Amanhã mais nenhum mistério,  
Acima do ilusório  
O astro rei vai brilhar,  
Amanhã a luminosidade  
Alheia a qualquer vontade,  
Há de imperar, há de imperar

Amanhã está toda a esperança  
Por menor que pareça  
O que existe é pra festejar,  
Amanhã apesar de hoje  
Ser a estrada que surge,  
Pra de se trilhar

Amanhã mesmo que uns não queiram  
Será de outros que esperam  
Ver o dia raiar,  
Amanhã ódios aplacados  
Temores abrandados  
Será pleno! Será pleno!

## 062 - CÁLICE

(Gilberto Gil e Chico Buarque) Intérprete: Chico Buarque e Milton Nascimento. Álbum: “Chico Buarque” – Polygram. 1978. Décima colocação na parada musical de 1978. Sexta colocação entre composições nacionais.

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga  
 Tragar a dor, engolir a labuta  
 Mesmo calada a boca, resta o peito  
 Silêncio na cidade não se escuta  
 De que me vale ser filho da santa  
 Melhor seria ser filho da outra  
 Outra realidade menos morta  
 Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado  
 Se na calada da noite eu me dano  
 Quero lançar um grito desumano  
 Que é uma maneira de ser escutado  
 Esse silêncio todo me atordoia  
 Atordoado eu permaneço atento

Na arquibancada pra a qualquer momento  
 Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda  
 De muito usada a faca já não corta  
 Como é difícil, pai, abrir a porta  
 Essa palavra presa na garganta  
 Esse pileque homérico no mundo  
 De que adianta ter boa vontade  
 Mesmo calado o peito, resta a cuca  
 Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno  
 Nem seja a vida um fato consumado  
 Quero inventar o meu próprio pecado  
 Quero morrer do meu próprio veneno  
 Quero perder de vez tua cabeça  
 Minha cabeça perder teu juízo  
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel  
 Me embriagar até que alguém me esqueça

## 063 - O BÊBADO E A EQUILIBRISTA

(João Bosco e Aldir Blanc) Intérprete: Elis Regina. Álbum: “Essa Mulher” – WEA. 1978. Primeira colocação absoluta na parada musical de 1979.

Caía a tarde feito um viaduto  
 E um bêbado trajando luto  
 Me lembrou Carlitos  
 A lua, tal qual a dona do bordel  
 Pedia a cada estrela fria  
 Um brilho de aluguel  
 E nuvens, lá no mata-borrão do céu  
 Chupavam manchas torturadas,  
 Que sufoco louco  
 O bêbado com chapéu coco  
 Fazia irreverências mil prá noite do Brasil,  
 Meu Brasil  
 Que sonha com a volta do irmão do Henfil  
 Com tanta gente que partiu

Num rabo de foguete  
 Chora a nossa pátria mãe gentil  
 Choram marias e clarisses  
 No solo do Brasil  
 Mas sei que uma dor assim pungente  
 Não há de ser inutilmente  
 A esperança  
 Dança, na corda bamba de sombrinha  
 E em cada passo dessa linha  
 Pode se machucar  
 Azar,  
 A esperança equilibrista  
 Sabe que o show de todo artista  
 Tem que continuar

## 064 - CANÇÃO DA AMÉRICA

(Milton Nascimento) Intérprete: Fernando Brant e Milton Nascimento. Álbum: “Sentinela” – Ariola. 1980. Trigésima segunda colocação na parada musical de 1980. Décima oitava colocação entre composições nacionais.

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 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 pra 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  
Venha o que vier  
Qualquer dia, amigo,  
Qu volto a te encontrar  
Qualquer dia, amigo,  
A gente vai se encontrar

## 065 - NOVO TEMPO

(Ivan Lins) Intérprete: Ivan Lins. Álbum: “Novo Tempo” – EMI. 1980. Octogésima nona colocação na parada musical de 1980. Quadragésima sétima colocação entre composições nacionais.

No novo tempo,  
Apesar dos castigos  
Estamos crescidos,  
Estamos atentos,  
Estamos mais vivos  
Pra nos socorrer,  
Pra nos socorrer,

No novo tempo,  
Apesar dos perigos  
Da força mais bruta,  
Da noite que assusta,  
Estamos na luta  
Pra sobreviver,  
Pra sobreviver,

Pra que nossa esperança  
Seja mais que a vingança  
Seja sempre um caminho  
Que se deixa de herança

No novo tempo,  
Apesar dos castigos  
De toda fadiga,  
De toda injustiça,  
Estamos na briga

Pra nos socorrer,  
Pra nos socorrer,

No novo tempo,  
Apesar dos perigos  
De todos os pecados,  
De todos enganos,  
Estamos marcados  
Pra sobreviver,  
Pra sobreviver,

No novo tempo,  
Apesar dos castigos  
Estamos em cena,  
Estamos nas ruas,  
Quebrando as algemas  
Pra nos socorrer,  
Pra nos socorrer,

No novo tempo,  
Apesar dos perigos  
A gente se encontra cantando na praça,  
Fazendo pirraça  
Pra sobreviver,  
Pra sobreviver.

## 066 - CORAÇÃO DE ESTUDANTE

(Milton Nascimento) Intérprete: Milton Nascimento. Álbum: “Milton Nascimento – Ao Vivo” – Ariola. 1983. Terceira colocação na parada musical de 1983. Segunda colocação entre composições nacionais.

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  
Tantas vezes se escondeu

Mas renova-se a esperança  
Nova aurora a cada dia  
E há que se cuidar do broto  
Pra que a vida nos dê 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, plantas, sentimento  
Folha, coração, juventude e fé

## 067 - VAI PASSAR

(Chico Buarque e Francis Hyme) Intérprete: Chico Buarque. Álbum: “Chico Buarque” – Polygram. 1984. Quinta colocação na parada musical de 1984. Quarta colocação entre composições nacionais.

Vai passar nessa avenida um samba popular  
Cada paralelepípedo da velha cidade  
Essa noite vai se arrepiar  
Ao lembrar que aqui passaram sambas  
imortais  
Que aqui sangraram pelos nossos pés  
Que aqui sambaram nossos ancestrais

Num tempo  
Página infeliz da nossa história  
Passagem desbotada na memória  
Das nossas novas gerações  
Dormia a nossa pátria mãe tão distraída  
Sem perceber que era subtraída  
Em tenebrosas transações

Seus filhos erravam cegos pelo continente  
Levavam pedras feito penitentes  
Erguendo estranhas catedrais  
E um dia, afinal

Tinham direito a uma alegria fugaz  
Uma ofegante epidemia  
Que se chamava carnaval,  
O carnaval, o carnaval

Palmas pra ala dos barões famintos  
O bloco dos napoleões retintos  
E os pigmeus do bulevar  
Meu Deus, vem olhar  
Vem ver de perto uma cidade a cantar  
A evolução da liberdade  
Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê  
Ai, que vida boa, olará  
O estandarte do sanatório geral vai passar  
Ai, que vida boa, olerê  
Ai, que vida boa, olará  
O estandarte do sanatório geral vai passar

## 068 - TODA FORMA DE PODER

(Humberto Gessinger) Intérprete: Engenheiros da Hawaii. Álbum: “Longe Demais das Capitais” – RCA. 1986. Trigésima nona colocação na parada musical de 1986. Décima nona colocação entre composições nacionais.

Eu presto atenção no que eles dizem  
Mas eles não dizem nada  
Fidel e Pinochet tiram sarro de você  
Que não faz nada  
E eu começo a achar normal que algum  
boçal atire bombas na embaixada

(Refrão)

Se tudo passa talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer tudo que eu fiz

Toda forma de poder  
É uma forma de morrer por nada  
Toda forma de conduta

Se transforma numa luta armada  
A história se repete,  
Mas a força deixa a história mal-contada

(Refrão)

O fascismo é fascinante,  
Deixa a gente ignorante e fascinada  
É tão fácil ir adiante  
E esquecer que a coisa toda tá errada  
Eu presto atenção no que eles dizem,  
Mas eles não dizem nada

(Refrão)

## 069 - É

(Gonzaguinha) Intérprete: Gonzaguinha. Álbum: “Corações Marginais” – BMG/Ariola. 1988. Octogésima quarta colocação na parada musical de 1988. Vigésima nona colocação entre composições nacionais.

É,  
A gente quer valer o nosso amor  
A gente quer valer nosso suor  
A gente quer valer o nosso humor  
A gente quer do bom e do melhor  
A gente quer carinho e atenção  
A gente quer calor no coração  
A gente quer suar mas de prazer  
A gente quer é ter muita saúde  
A gente quer viver a liberdade  
A gente quer viver felicidade

É,  
A gente não tem cara de panaca  
A gente não tem jeito de babaca  
A gente não está  
Com a bunda exposta na janela  
Pra passar a mão nela

É,  
A gente quer viver pleno direito  
A gente quer viver todo respeito  
A gente quer viver uma nação  
A gente quer é ser um cidadão



## 070 - IDEOLOGIA

(Cazuza e Roberto Frejat) Intérprete: Cazuza. Álbum: "Ideologia" – Polygram. 1988. Quinta colocação na parada musical de 1988. Segunda colocação entre composições nacionais.

Meu partido é um coração partido  
E as ilusões estão todas perdidas  
Os meus sonhos foram todos vendidos  
Tão barato que eu nem acredito  
Eu nem acredito  
Que aquele garoto que ia mudar o mundo  
Frequenta agora as festas do "Grand  
Monde"

(Refrão)

Meus heróis morreram de overdose  
Meus inimigos estão no poder  
Ideologia, eu quero uma pra viver

Ideologia, eu quero uma pra viver

O meu prazer  
Agora é risco de vida  
Meu sex and drugs  
Não tem nenhum rock 'n' roll  
Eu vou pagar a conta do analista  
Pra nunca mais ter que saber quem sou eu  
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo  
Agora assiste a tudo em cima do muro

(Refrão)

## 071 - QUANDO O SOL BATER NA JANELA DO SEU QUARTO

(Renato Russo) Intérprete: Legião Urbana. Álbum: "As Quatro Estações" – EMI/Odeon. 1990. Décima nona colocação na parada musical de 1990. Oitava colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

Quando o sol bater na janela do teu quarto  
Lembra e vê que o caminho é um só.

Por que esperar se podemos começar  
Tudo de novo, agora mesmo  
A humanidade é desumana  
Mas ainda temos chance  
O sol nasce pra todos  
Só não sabe quem não quer.

(Refrão)

Até bem pouco tempo atrás  
Poderíamos mudar o mundo  
Quem roubou nossa coragem?  
Tudo é dor, e toda dor vem do desejo  
De não sentirmos dor.

(Refrão)

## 072 - TÔ FELIZ (MATEI O PRESIDENTE)

(Gabriel O Pensador) Intérprete: Gabriel O Pensador. Álbum: "Tô Feliz Matei o Presidente" – Independente. 1993. Quadragésima colocação na parada musical de 1993. Vigésima colocação entre composições nacionais.

Atirei o pau no rato mas o rato não morreu. Dona Rosane, admirou-se do ferrão, três-oitão que apareceu. Todo mundo bateu palma quando o corpo caiu. Eu acabava de matar o Presidente do Brasil. Fácil um tiro só bem no olho do safado que morreu ali mesmo, todo ensangüentado. Quê? Saí voado com a polícia atrás de mim e enquanto eu fugia eu pensava bem assim: "Tinha que ter tirado uma foto na hora em que o sangue espirrou pra mostrar pros meus filhos. Que lindo, pô"

Eu tava emocionado mas corri pra valer e consegui escapar. Ah tá pensando o quê? E quando eu chego em casa o que eu vejo na TV? Primeira dama chorando perguntando (Por quê?) Ah! Dona Rosane num fode num enche. Não é de hoje que seu choro não convence Mas se você quer saber porque eu matei o Fernandinho. Presta atenção sua puta escuta direitinho. Ele ganhou a eleição e se esqueceu do povão e uma coisa que eu não admito é traição. Prometeu, prometeu, prometeu e não cumpriu então eu fuzilei, vá pra puta que o pariu. É "podre sobre podre" essa novela. É Magri, é Zélia. É Alcení com bicicleta e guarda-chuva. LBA Previdência chega dessa indecência. Eu apertei o gatilho e agora você é viúva e não me arrependo nem um pouco do que fiz. Tomei uma providência que me fez muito feliz

Hoje eu tô feliz! (Minha gente!) Hoje eu tô feliz matei o presidente

Eu tô feliz demais então fui comemorar. A multidão me viu e começou a festejar (É Pensador, é Pensador, é Gabriel O Pensador). Me carregaram nas costas. A gritaria não parou. Eu disse "Eu sou fugitivo gente não grita o meu nome por favor!" Ninguém me escutou e a polícia me encontrou. Tentaram me prender mas o povo não deixou (O povo unido jamais será vencido). Uma festa desse tipo nunca tinha acontecido. Tava bonito demais. Alegria e tudo em paz e ninguém vai bloquear nosso dinheiro nunca mais. Corinthiano e Palmeirense. Flamenguista e Vascaíno. Todos juntos com a bandeira na mão cantando o hino. E começou o funeral e o povo todo na moral invadiu o cemitério numa festa emocionante. Entramos no cemitério cantando e dançando. E o presidente estava lá já deitado nos esperando. Todos viram no seu olho a bala do meu três-oitão. E em coro elogiamos nosso atleta no caixão: (Bonita camisa Fernandinho. Você nessa roupa de madeira tá bonitinho!)

E como sempre lá também tinha um grupo mais exaltado. Então depois de pouco tempo o caixão foi violado. O defunto foi degolado, e o corpo foi queimado. Mas depois não vi mais nada porque eu já tava cercado de mulheres e aquilo me ocupou (Ai deixa eu ver seu revólver Pensador!). Então eu vi um pessoal numa pelada diferente. Jogando futebol com a cabeça do Presidente. E a festa continuou nesse clima sensacional. Foi no Brasil inteiro um verdadeiro carnaval. Teve um turista que estranhou tanta alegria e emoção. Chegando no Brasil me pediu informação: (O Brasil foi campeão? Tá todo mundo contente!) Não amigão. É que eu matei o presidente!

E o velório vai ser chique. Sem falta eu tô lá. Ouvi dizer que é o PC que vai pagar

## 073 - VOSSA EXCELÊNCIA

(Paulo Miklos, Toni Belotto e Charles Gavin) Intérprete: Titãs. Álbum: “MTV ao Vivo” – Sony/BMG. 2005. Nonagésima quinta colocação na parada musical de 2005. Sexagésima quinta colocação entre composições nacionais.

Estão nas mangas dos Senhores Ministros	Sorrindo para as câmeras
Nas capas dos Senhores Magistrados	Sem saber que são filmados
Nas golas dos Senhores Deputados	Um dia o sol ainda vai nascer quadrado
Nos fundilhos dos Senhores Vereadores	Isso não prova nada!
Nas perucas dos Senhores Senadores	Sob pressão da opinião pública
Senhores! Senhores! Senhores!	É que não haveremos de tomar
Minha Senhora!	Nenhuma decisão!
Senhores! Senhores!	Vamos esperar
Filha da Puta! Bandido!	Que tudo caia no esquecimento
Corrupto! Ladrão!	Aí então... Faça-se a justiça!
Sorrindo para a câmera	Vamos arrumar vossas acomodações,
Sem saber que estamos vendo	Excelência.
Chorando que dá pena	Filha da Puta! Bandido!
Quando sabem que estão em cena	Corrupto! Ladrão!

## 074 - O LAMENTO DA LAVADEIRA

(Monsueto, Nilo Chagas e João Vieira Filho) Intérprete: Marlene. Álbum: “O Lamento da Lavadeira” – Sinter. 1956. Décima sexta colocação na parada musical de 1956. Décima segunda colocação entre composições nacionais.

Ô, dona Maria!	A roupa, um montão assim
Olha a roupa, dona Maria	Para secar a roupa da minha sinhá
Ai, meu deus!	
Tomara que não me farte água!	A sala, uma salinha assim
	A mesa, uma mesinha assim
Sabão, um pedacinho assim	O ferro, um ferrinho assim
A água, um pinguinho assim	A roupa, um montão assim
O tanque, um tanquinho assim	Para passar a roupa da minha sinhá
A roupa, um montão assim	
Para lavar a roupa da minha sinhá	Trabalho, um tantão assim
	Cansaço, é bastante sim
Quintal, um quintalzinho assim	A roupa, um montão assim
A corda, uma cordinha assim	Dinheiro, um tiquinho assim
O sol, um solzinho assim	Para lavar a roupa da minha sinhá

## 075 - MULATA ASSANHADA

(Ataulfo Alves) Intérprete: Ataulfo Alves. Álbum: “Ataulfo Alves” – Philips. 1968. Décima colocação na parada musical de 1956. Oitava colocação entre composições nacionais.

Ô, mulata assanhada que passa com graça	Que tem feitiço no olhar!
Fazendo pirraça, fingindo inocente	
Tirando o sossego da gente!	Ai, meu Deus, que bom seria
	Se voltasse a escravidão
Ah! Mulata se eu pudesse	Eu pegava a escurinha
E se meu dinheiro desse	E prendia no meu coração!...
Eu te dava sem pensar	E depois a pretoria
Esta terra, este céu, este mar	Resolvia a questão!
E ela finge que não sabe	

## 076 - NAÇÃO NAGÔ

(Capiba) Intérprete: Os Cancioneiros. Álbum: “Nação Nagô” – 1956. Quadragésima sexta colocação na parada musical de 1956. Trigésima primeira colocação entre composições nacionais.

Eu vim de Luanda pra cá  
Com gonguê e atabaque pra dançar  
Que barulho é esse ô  
É nação de preto Nagô

Meu rei me ensinou  
E mandou que eu dançasse pra você  
Maracatu! Maracatu!  
Eu vou dançar pra vocês um maracatu!

## 077 - TREZE DE MAIO

(Teddy Vieira, Riachão e Riachinho) Intérprete: Moreno e Moreninho. Álbum: “Treze de Maio” – Sinter. 1956. Octogésima oitava colocação na parada musical de 1956. Sexagésima nona colocação entre composições nacionais.

Treze de maio e um dia muito bonito  
As congadas já reúnem  
Pra festejar São Benedito

Santa Isabel é uma santa milagrosa  
Libertou a escravidão  
Por ser muito caridosa

E a rainha com a bandeira na mão  
Reza pra Santa Isabel que deu a libertação

A meia noite a festa vai terminando  
Eles deixam uma bandeira  
Pra voltar no outro ano

## 078 - É LUXO SÓ

(Ari Barroso e Luiz Peixoto) Intérprete: Elizeth Cardoso. Álbum: “Disco de Ouro” – Copacabana – 1974. Quinta colocação na parada musical de 1957. Quarta colocação entre composições nacionais.

O meu samba não vem sozinho  
Traz muito amor, traz alma e carinho.  
Eta samba cai...

(Refrão)

(Refrão)  
Olha, esta mulata quando dança é luxo só!  
Quando todo seu corpo balança, é luxo só...

Porém, seu coração quando se agita  
E palpita mais ligeiro:  
Nunca vi compasso tão brasileiro!

Tem um não sei quê que faz a confusão;  
O que ela não tem, meu Deus,  
É compaixão. Eta, mulata bamba!

Eta samba, cai pra lá, cai pra cá,  
Eta samba, cai pra lá, cai pra cá,  
Mexe com as cadeiras, mulata, ai!  
No requebrado me maltrata, ai, ai!

## 079 - ACORDA MARIA BONITA

(Antônio dos Santos) Intérprete: Volta Seca. Álbum: “As Cantigas de Lampião” – 1957. Décima quarta colocação na parada musical de 1957. Décima terceira colocação entre composições nacionais.

Acorda Maria Bonita,  
Acorda vai fazer o café  
O dia já vem raiando  
E a Polícia já tá de pé

Meus olhos eram dois rios  
Que não lhe davam passagem

Se eu soubesse que chorando  
Empato a tua viagem

Cabelos pretos anelados  
Olhos castanhos, delicados  
Quem não ama a cor morena  
Morre cego e não vê nada.

## 080 - NÊGA DO CONGO

(Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) Intérprete: Valter Levita. Álbum: “Nêga do Congo” – Continental. 1961. Sexagésima sétima colocação na parada musical de 1962. Quadragésima nona colocação entre composições nacionais.

Olha o Congo gele, Olha o Congo gelá  
Olha o Congo gele, Olha o Congo gelá

Tá sobrando nêga lá no Congo tá  
Tem tanta nêga  
Que eu trouxe uma nêga de lá.

## 081 - ESSE MUNDO É MEU

(Sérgio Ricardo e Ruy Guerra) Intérprete: Sérgio Ricardo. Álbum: “Esse Mundo É Meu” – Forma/FM5. 1964. Sexagésima sétima colocação na parada musical de 1964. Trigésima nona colocação entre composições nacionais.

(Refrão)  
Esse mundo é meu! Esse mundo é meu!  
  
Fui escravo no reino  
E sou escravo no mundo em que estou  
Mas acorrentado ninguém pode  
Amar

Saravá ogum  
Mandinga da gente continua  
Cadê o despacho pra acabar  
Santo guerreiro da floresta  
Se você não vem eu mesmo vou  
Brigar

(Refrão)

## 082 - MAS QUE NADA

(Jorge Ben) Intérprete: Jorge Ben. Álbum: “Samba Esquema Novo” – Philips. 1964. Nonagésima oitava colocação na parada musical de 1964. Sexagésima terceira colocação entre composições nacionais.

Mas que nada,  
Sai da minha frente  
Eu quero passar.  
Pois o samba está animado.  
O que eu quero é sambar.  
  
Esse samba  
Que é misto de maracatu.

É samba de preto velho.  
Samba de preto tu.

Mas que nada  
Um samba como este tão legal.  
Você não vai querer  
Que eu chegue no final.

## 083 - O NEGUINHO E A SENHORITA

(Noel Rosa de Oliveira e Abelardo da Silva) Intérprete: Noite Ilustrada. Álbum: “Caminhando” – Philips. 1965. Oitava colocação na parada musical de 1965. Quinta colocação entre composições nacionais.

O Neguinho gostou da filha da Madame  
Que nós tratamos de sinhá  
Senhorita também gostou do Neguinho  
Mas o Neguinho não tem dinheiro pra  
gastar  
A Madame tem preconceito de cor  
Não pôde evitar esse amor

Senhorita foi morar lá na Colina  
Com o Neguinho que é compósito

Senhorita ficou com nome na história  
E agora é a rainha da escola  
Gostou do samba e hoje vive muito bem  
Ela devia nascer pobre também

## 084 - UPA NEGUINHO

(Edu Lobo e Guarnieri) Intérprete: Elis Regina. Álbum: “Upa Neguinho” – Philips. 1966. Quadragésima quarta colocação na parada musical de 1966. Vigésima sexta colocação entre composições nacionais.

Upa, Neguinho na estrada...	Eu vim de tanta desgraça
Upa pra lá e pra cá	Mas muito eu te posso ensinar
Virgem! Que coisa mais linda!	Mas muito eu te posso ensinar
Upa neguinho começando a andar...	Capoeira? Posso ensinar
Começando a andar... Começando a andar...	Ziquizira? Posso tirar
E já começa a apanhar!	Valentia? Posso emprestar
Cresce, neguinho, me abraça!	Liberdade só posso esperar
Cresce, me ensina a cantar!	Upa, Neguinho na estrada...

## 085 - SENTINELA

(Milton Nascimento e Fernando Brant) Intérprete: Milton Nascimento. Álbum: “Milton Nascimento” – Odeon. 1969. Sexagésima oitava colocação na parada musical de 1969. Trigésima terceira colocação entre composições nacionais

Morte vela sentinela sou	Se a gente na hora de unir
Do corpo desse meu irmão que já se vai	Os caminhos num só,
Revejo nessa hora tudo que ocorreu,	Não fugir e nem se desviar
Memória não morrerá	Precisa amar sua amiga,
Vulto negro em meu rumo vem	Ê irmão e relembrar
Mostrar a sua dor plantada nesse chão	Que o mundo só vai se curvar
Seu rosto brilha em reza,	Quando o amor que em seu corpo já nasceu
Brilha em faca e flor	Liberdade buscar,
Histórias vem me contar	Na mulher que você encontrar
Longe, longe, ouço essa voz	Morte vela sentinela sou
Que o tempo não vai levar	Do corpo desse meu irmão que já se foi
Precisa gritar sua força ê irmão,	Revejo nessa hora tudo que aprendi,
Sobreviver	Memória não morrerá
A morte inda não vai chegar,	Longe, longe, ouço essa voz
	Que o tempo não vai levar

## 086 - ÍNDIA

(J.A. Flores, M.O. Guerreiros e José Fortuna) Intérprete: Gal Costa. Álbum: “Índia” – Philips. 1972. Septuagésima sexta colocação na parada musical de 1972. Trigésima sexta colocação entre composições nacionais.

Índia seus cabelos nos ombros caídos	Quando eu for embora para bem distante
Negros como a noite que não tem luar	E chegar a hora de dizer adeus
Seus lábios de rosa para mim sorrindo	Fica nos meus braços só mais um instante
E a doce meiguice desse seu olhar	Deixa os meus lábios se unirem aos seus
Índia da pele morena,	Índia levarei saudade
Sua boca pequena eu quero beijar	Da felicidade que você me deu
Índia, sangue tupi, tem o cheiro da flor	Índia, a sua imagem sempre comigo vai
Vem, que eu quero te dar	Dentro do meu coração,
Todo meu grande amor	Flor do meu Paraguai

## 087 - MARTIM CERÊRÊ

(Zé Catimba e Gibi) Intérprete: Zé Catimba e Brasil Ritmo 67. Álbum: “Martim Cererê” – Som Livre. 1971. Septuagésima colocação na parada musical de 1972. Trigésima segunda colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

Fala Martim Cererê Lá lá lá lá lauê

Fala Martim Cererê Lá lá lá lá lauê

Fala Martim Cererê

Vem cá Brasil

Deixa eu ler a sua mão menino

Que grande destino

Reservaram pra você

(Refrão)

Tudo era dia

O índio deu a terra grande

O negro trouxe a noite na cor

O branco a galhardia

E todos traziam amor

Tinham encontro marcado

Pra fazer uma nação

E o Brasil cresceu tanto

Que virou interjeição

(Refrão)

Gigante pra frente a evoluir Laiá laiá

Milhões de gigantes a construir Laiá laiá

## 088 - BRASIL PANDEIRO

(Assis Valente) Intérprete: Novos Baianos. Álbum: “Acabou Chorare” – Som Livre. 1972. Centésima colocação na parada musical de 1972. Quinquagésima colocação entre composições nacionais.

Chegou a hora dessa gente bronzeada

Mostrar seu valor

Eu fui na Penha,

Fui pedir ao Padroeiro para me ajudar

Salve o Morro do Vintém,

Pendura a saia eu quero ver

Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro

Para o mundo sambar

O Tio Sam está querendo

Conhecer a nossa batucada

Anda dizendo que o molho da baiana

Melhorou seu prato

Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará

Na Casa Branca já dançou a batucada

De ioiô, iaiá

Brasil, esquentai vossos pandeiros

Iluminai os terreiros

Que nós queremos sambar

Há quem sambe

Diferente noutras terras, noutra gente

Num batuque de matar

Batucada, batucada,

Reunir nossos valores

Pastorinhas e cantores

Expressão que não tem par,

Ó meu Brasil

Brasil, esquentai vossos pandeiros

Iluminai os terreiros

Que nós queremos sambar

Ô, ô, sambar, iêiê, sambar...

## 089 - PRETA, PRETINHA

(Luís Galvão e Moraes Moreira) Intérprete: Novos Baianos. Álbum: “Acabou Chorare” – Som Livre. 1972. Sexagésima nona colocação na parada musical de 1972. Trigésima nona colocação entre composições nacionais.

Enquanto eu corria, assim eu ia

Lhe chamar enquanto corria a barca

Por minha cabeça não passava

Só, só, somente só

Assim vou lhe chamar,

Assim você vai ser

Preta, preta, pretinha

Abre a porta e a janela

E vem ver o sol nascer

Eu sou um pássaro que vivo avoando

Vivo avoando sem nunca mais parar

## 090 - ILU AYÊ

(Norival Reis e Cabana) Intérprete: Clara Nunes. Álbum: “Clara Clarice Clara” – EMI/Odeon. 1972. Segunda colocação na parada musical de 1972. Primeira colocação entre composições nacionais.

Ilu Ayê, Ilu Ayê, Odara  
Negro cantava na nação nagô

Negro joga capoeira  
E faz louvação à rainha

Depois chorou lamentos de senzala  
Tão longe estava de sua Ilu Ayê  
Tempo passou e no terreirão da casa grande  
Negro diz tudo que pode dizer

Hoje, negro é terra  
Negro é vida  
Na mutação do tempo  
Desfilando na avenida  
Negro é sensacional  
É toda festa do povo  
É dono do carnaval

É samba, é batuque, é reza  
É dança, é ladainha

## 091 - CANTO DAS TRÊS RAÇAS

(Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro) Intérprete: Clara Nunes. Álbum: “Canto das Três Raças” – Odeon. 1976. Centésima colocação na parada musical de 1976. Quinquagésima primeira colocação entre composições nacionais.

Ninguém ouviu um soluçar de dor  
No canto do Brasil.  
Um lamento triste sempre ecoou  
Desde que o índio guerreiro  
Foi pro cativo e de lá cantou.

E de guerra em paz, de paz em guerra,  
Todo o povo dessa terra  
Quando pode cantar,  
Canta de dor.

Negro entoou  
Um canto de revolta pelos ares  
No Quilombo dos Palmares,  
Onde se refugiou.  
Fora a luta dos inconfidentes  
Pela quebra das correntes.  
Nada adiantou.

E ecoa noite e dia:  
É ensurdecedor.  
Ai, mas que agonia  
O canto do trabalhador...  
Esse canto que devia  
Ser um canto de alegria  
Soa apenas como um soluçar de dor

## 092 - NEM OURO NEM PRATA

(José Jorge e Ruy Mauriti) Intérprete: Ruy Mauriti. Álbum: “Nem Ouro Nem Prata” – Som Livre. 1976. Décima quarta colocação na parada musical de 1976. Décima colocação entre composições nacionais.

Eu vi chover,  
Eu vi relampejar  
Mas mesmo assim o céu estava azul  
Samborê, Pemba,  
Folha de Jurema  
Oxóssi reina de norte a sul  
Sou brasileira, faceira,  
Mestiça mulata  
Não tem ouro, nem prata  
O samba que sangra do meu coração  
Tua menina de cor  
Pedaco de bom carinho

Entrei no teu passo  
Malandra não sou  
Como a tal Conceição  
Chega de tanto exaltar essa tal de saudade  
Meu caboclo moreno,  
Mulato,  
Amuleto do nosso Brasil  
Olha, meu preto bonito  
Te quero, prometo  
Te gosto pra sempre  
Do samba-canção ao primeiro apito  
Do ano três mil



## 093 - BLACK COCO

(Lincoln Olivetti e Ronaldo Barcelos) Intérprete: Painei de Controle. Álbum: Desliga o Mundo – 1978. Quinquagésima primeira colocação na parada musical de 1978. Vigésima segunda colocação entre composições nacionais.

Black coco,	E se incumba
Black cocota	De afastar as coisas ruins
Black coco,	E dividir as coisas boas
Black cocota	Entre as pessoas de bom coração
Deixa que o mundo se incumbe	Vamos curtir e extrair o máximo
De afastar e dividir	De tudo que é bom
Tudo que existir de bom na vida	Isolar e afastar
Black coco,	O que é mal
Black cocota	Chega de racismo de qualquer origem
Vamos dar um basta	Chega de hipocrisia,
Há certas mediocridades	Censura
Que algumas pessoas	Liberdade de expressão é o que liga
De mente pequena	E ai vai um toque para as pessoas
E doente	Que comandam este mundo
Cultivam até hoje	Incentivem o bem
Somos todos iguais	Abaixo as guerras
Não importa cor, raça ou religião	Paz entre os povos
Vamos deixar	Paz no mundo.
Que a mão de Deus	Paz.
Paire sobre o mundo	

## 094 - BELEZA PURA

(Caetano Veloso) Intérprete: A Cor do Som. Álbum: “Frutificar” – Warner. 1979. Quinquagésima segunda colocação na parada musical de 1979. Vigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Não me amarra dinheiro não	A pele escura. Dinheiro não
Mas formosura. Dinheiro não	A carne dura. Dinheiro não
A pele escura. Dinheiro não	Moço lindo do Badauê
A carne dura. Dinheiro não	Beleza pura. Do Ilê Ayê
Moça preta do Curuzu	Beleza pura. Dinheiro yeah
Beleza pura. Boca do Rio	Beleza pura. Dinheiro não
Beleza pura. Dinheiro não	Dentro daquele turbante
Quando essa preta começa	Do Filho de Ghandi
A tratar do cabelo. É de se olhar	É o que há
Toda a trama da trança A transa do cabelo	Tudo é chique demais,
Conchas do mar	Tudo é muito elegante
Ela manda buscar pra botar no cabelo	Manda botar
Toda minúcia.Toda delícia	Fina palha da costa e que tudo se trace
Não me amarra dinheiro não	Todos os búzios.Todos os ócios
Mas elegância	Não me amarra dinheiro não,
Não me amarra dinheiro não	Mas os mistérios
Mas a cultura. Dinheiro não	

## 095 - MENINAS DO BRASIL

(Moraes Moreira) Intérprete: Moraes Moreira. Álbum: “Bazar Brasileiro” – Ariola. 1980. Nonagésima primeira colocação na parada musical de 1980. Quadragésima nona colocação entre composições nacionais.

Três meninas do Brasil,  
Três corações democratas  
Tem moderna arquitetura ou simpatia  
mulata  
Como um cinco fosse um trio,  
Como um traço um fino fio  
No espaço seresteiro da elétrica cultura  
Deus me faça brasileiro, criador e criatura  
Um documento da raça pela graça da  
mistura  
Do meu corpo em movimento,  
As três graças do Brasil  
Têm a cor da formosura  
Se a beleza não carece de ambição e  
escravatura  
E a alegria permanece e a mocidade me  
procura  
Liberdade é quando eu rio na vontade do  
assobio  
Faço arte com pandeiro,  
Matemática e loucura

Serenatas do Brasil,

Eu serei três serenatas  
Uma é o coração febril,  
A outra é o coração de lata  
A terceira é quando eu crio  
Na canção um desafio  
Entre o abraço do parceiro  
E um pedaço de amargura

Se eu ganhasse o mundo inteiro,  
De Amélia a Doralice De Emília a Carolina,  
E os mistérios de Clarice  
Se teu nome principia,  
Marina no amor Maria  
Só faria melodias com a beleza das meninas

Quando o povo brasileiro viu Irene dar  
risada  
Clementina no terreiro restaurando a  
batucada  
Muito além de um quarto escuro,  
Nos olhos da namorada  
Eu sonhava com o futuro  
Das meninas do Brasil

## 096 - TROPICANA

(Alceu Valença e Vicente Barreto) Intérprete: Alceu Valença. Álbum: “Cavalo de Pau” – Ariola. 1982.

Da manga rosa quero o gosto e o sumo  
Melão maduro, sapoti, juá  
Jabuticaba teu olhar noturno  
Beijo travoso de umbu-cajá  
Pela macia, ai carne de caju  
Saliva doce, doce mel, mel de uruçu

Linda morena, fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana, vem me desfrutar  
Linda morena, fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana, vou te desfrutar

Morena tropicana eu quero teu sabor

## 097 - OLHOS COLORIDOS

(Adelmo Casé) Intérprete: Sandra de Sá. Álbum: “Sandra de Sá” – RCA. 1982. Trigésima sexta colocação na parada musical de 1982. Vigésima terceira colocação entre composições nacionais.

Os meus olhos coloridos me fazem refletir.  
Eu estou sempre na minha. E não posso  
mais fugir.

Você ri da minha roupa. Você ri do meu  
cabelo. Você ri da minha pele. Você ri do  
meu sorriso.

Meu cabelo enrolado, todos querem imitar.  
Eles estão baratinados, também querem  
enrolar.

A verdade é que você, (Todo brasileiro  
tem!) tem sangue crioulo! Tem cabelo duro!  
Sará crioulo! Sarará crioulo! Sarará  
crioulo!

## 098 - FARAÓ DIVINDADE DO EGITO

(Luciano Gomes dos Santos) Intérprete: Olodum. Álbum: “Egito Madagascar” – Continental. 1987. Décimo sétima colocação na parada musical de 1987. Sexta colocação entre composições nacionais.

Deuses! Divindade infinita do universo  
Predominante esquema Mitológico  
A ênfase do espírito original shu!  
Formará no Éden um novo cósmico...  
A Emersão  
Nem Osíris sabe como aconteceu  
A Ordem ou submissão do olho seu  
Transformou-se  
Na verdadeira humanidade...

Epopéia! Do código de Gebi  
Eu falei Nuti. E Nuti gerou as estrelas...  
Osiris proclamou matrimônio com Isis  
E o mal Seth irado assassinou  
Impera-ar Horus  
Levando avante a vingança do pai  
Derrotando o império do mal Seth  
Ao grito da vitória que nos satisfaz...

(Refrão)

Cadê? Tutacamom  
Hei Gize!Akhaenaton!  
Hei Gize!Tutacamom

Hei Gize!Akhaenaton...  
Eu falei Faraó!Êeeeeh Faraó!  
É! Eu clamo Olodum Pelourinho  
Êeeeeh Faraó!  
É! Pirâmide a base do Egito  
Êeeeeh Faraó!  
É!Eu clamo Olodum Pelourinho  
Êeeeeh Faraó!

Pelourinho, uma pequena comunidade  
Que porém o Olodum unira  
Em laço de confraternidade  
Despertai-vos  
Para cultura Egípcia no Brasil  
Em vez de cabelos trançados  
Veremos turbantes de Tutacamom...  
E nas cabeças enchei-se de liberdade  
O povo negro pede igualdade  
Deixando de lado as separações...

(Refrão)

## 099 - MADAGASCAR OLODUM

(Rey Zulu) Intérprete: Olodum. Álbum: “Egito Madagascar” – Continental. 1987. Quadragésima oitava colocação na parada musical de 1987. Vigésima colocação entre composições nacionais.

Criaram-se vários reinados  
O ponto de merinas ficou consagrado  
Ranbozalama o vetor saudável  
Ivatuo cidade sagrada

A rainha Ranavalona destaca-se da vida e da mocidade  
Majestosa negra soberana da sociedade  
Alienado pelos seus poderes  
Rei Radama foi considerado  
Um verdadeiro meu  
Que levava seu reino a bailar  
Bantos, indonésios, árabes  
Integram-se a cultura Malgaxe  
Raça varonil alastrando-se pelo Brasil  
Sankara vatolay faz deslumbrar toda nação  
Merinas povos tradição e os mazimbas  
Foram vencidos pela invenção

(Refrão)

Ihê ihê ihê Sakalavas oná é  
Ihá ihá ihá Sakalavas oná á  
Madagascar ilha, ilha do amor

E viva Pelô, Pelourinho  
Patrimônio da humanidade  
É Pelourinho, Pelourinho  
Palco da vida e nas negras verdades

Protestos, manifestações  
Faz Olodum contra Apartheid  
Juntamente com Madagáscar  
Evocando igualdade liberdade a reinar

(Refrão)

Ayê Madagascar Olodum  
Ayê eu sou arco-íris de Madagascar

## 100 - LÁ VEM O NEGÃO

(Zelão) Intérprete: Cravo e Canela. Álbum: “Sabor de Paz” – 1995. Sétima colocação na parada musical de 1995. Quarta colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

Lá vem o negão cheio de paixão  
Te catá, te catá, te catá  
Querendo ganhar todas menininhas  
Nem corôa ele perdoa não  
Fungou no cangote da linda morena  
Te catá, te catá, te catá  
Loirinha com a fungada do negão  
É um problema  
Loirinha com a fungada do negão  
É um problema

Se ninguém soube lhe amar  
Pode se preparar chegou a salvação  
Só alegria,  
Pode se arrumar que chegou o negão  
Mas se é compromissada

É melhor não vacilar  
Basta um sorriso um olhar  
Para o negão te catar

(Refrão)

Vem negão, vem depressa  
É o mulherio a gritar  
Vem negão, a hora é essa  
Vamos deitar e rolar  
Na praia, na rua, no supermercado  
Na feira é a maior curtição  
As garotinhas já vem requebrando  
Pra ficar com esse negão

(Refrão)

## 101 - MARROM BOMBOM

(Ronaldo Barcelos) Intérprete: Os Morenos. Álbum: “Marrom Bombom” – BMG Ariola. 1995. Quinquagésima sexta colocação na parada musical de 1995. Trigésima primeira colocação entre composições nacionais.

A gente tem tudo pra dar certo  
Fica comigo  
Com você por perto tudo é tão bonito  
Fica comigo  
Na beira da praia de frente pro mar  
Fica comigo  
Menina é gostoso demais te amar  
Eu te preciso

Tira a calça jeans, bota o fio dental  
Morena você é tão sensual

Na areia nosso amor, no rádio o nosso som  
Tem magia nossa cor, nossa cor marrom  
Marrom bombom, Marrom bombom  
Nossa cor marrom  
Marrom bombom, Marrom bombom

## 102 - MAMA ÁFRICA

(Chico César) Intérprete: Chico César. Álbum: “Cuscuz Clã” – Polygram. 1996. Septuagésima oitava colocação na parada musical de 1996. Quadragésima quarta colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

Mama África, a minha mãe é mãe solteira.  
E tem que fazer mamadeira todo dia. Além  
de trabalhar como empacotadeira nas Casas  
Bahia...

Mama África tem tanto o que fazer. Além  
de cuidar neném. Além de fazer denguem.  
Filhinho tem que entender, Mama África  
vai e vem, mas não se afasta de você...

(Refrão)

Quando Mama sai de casa seus filhos de  
olodunzam, rola o maior jazz. Mama tem  
calo nos pés. Mama precisa de paz... Mama  
não quer brincar mais. Filhinho dá um  
tempo. É tanto contratempo no ritmo de  
vida de mama...

(Refrão)

Ser negão, Senegal, Deve ser legal

## 103 - LOURINHA BOMBRIL

(Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone) Intérprete: Os Paralamas do Sucesso. Álbum: “Nove Luas” – EMI. 1996. Nonagésima primeira colocação na parada musical de 1996. Quinquagésima primeira colocação entre composições nacionais.

Pára e repara	A italiana cozinhando o feijão
Olha como ela samba	A americana se encantou com Pelé
Olha como ela brilha	
Olha que maravilha	Häagen-dazs de mangaba
	Chateau canela-preta
Essa crioula tem o olho azul	Cachaça made in Carmo
Essa lourinha tem cabelo bombril	Dando a volta no planeta
Aquela índia tem sotaque do Sul	Cabloco presidente
Essa mulata é da cor do Brasil	Trazendo a solução
	Livro pra comida,
A cozinheira tá falando alemão	Prato pra educação
A princesinha tá falando no pé	

## 104 - SOU NEGRÃO

(Rappin Hood) Intérprete: Rappin Hood. Álbum: “Sujeito Homem” – Trama. 2001. Centésima colocação na parada musical de 2002. Sexagésima terceira colocação entre composições nacionais.

Subi o morro pra cantar que é pra malandro se ligar que malandragem é trabalhar e a pivetada estudar. Não tenho toda malandragem de Bezerra da Silva, nem o canto refinado de Paulinho da Viola. Sou só mais um neguinho pelas ruas da vida, que quer se divertir, fazer um som e jogar bola.

Rappin Hood sou, hã, sujeito homem. Se eu tô com o microfone é tudo no meu nome Sou Possemente Zulu, se liga no som. Sou negrão, certo sangue bom. 20 de novembro temos que repensar. A liberdade do negro, tanto teve de lutar. O negro não é marginal, não é perigo. Negro ser humano, só quer ter amigo. Na antiga era o funk, agora é o rap. Vem puxando o movimento com o negro de talento. O negro é bonito quando está sorrindo, como versou Jorge Ben, o negro é lindo

E é por causa disso tudo que estamos aqui. Se falam mal do negro, eu não tô nem aí pois já briguei muito, já falei demais mas o que o negro quer agora realmente é a paz. Andar na rua, no maior sossego, constituir família, ter o seu emprego. Como Grande Othelo, João do Pulo, BB King e o Blues, Raul de Souza, Milles Davis, improviso no jazz. Pixinguinha e Cartola, velha guarda do samba. Luiz Melodia e Milton Nascimento, dois bambas. Vieram os metralhas como rap abolição falando do negro e de sua opinião pois, muitos negros já percorreram a trilha do sucesso. Jackson do Pandeiro, Candeia e Aniceto Kizomba, Festa da Raça com Martinho e a Vila. No ano do centenário, grande maravilha. E a rainha do samba, Clementina de Jesus que já partiu pra melhor mas Quélé divina luz. E no futebol, temos rei Pelé, Garrincha de pernas tortas num perfeito balé. Sou negrão, sou negrão

Luiz Gonzaga era preto, era o rei do baião. Jair Rodrigues disparou no festival da canção. Dener com a bola, mais que um dom. Preto quer trabalhar, não quer meter um oitão. Futuro, presente, passado, realmente jogados. Fizemos a história, perdemos a memória. Temos nosso valor, temos nosso valor. Bob Marley, paz e amor. Diamante negro do gol de bicicleta. Leônidas da Silva, craque da época. O Malcom X daqui, Zumbi temos que exaltar, em Palmares teve muito que lutar. Martin Luther King com a sua teoria, Estados Unidos o movimento explodia. Apartheid, um por todos e todos por um Nelson Mandela sem problema nenhum. Sou negrão, sou negrão

Ilê Aye, Olodum. E ai Mano Brown. Trio Elétrico, Bahia, Carnaval, Ivo Meirelles, Jamelão e aí Mangueira. Luta marcial, jogar capoeira. Negra mulher, preta Dandara, Leci Brandão, Jovelina, Ivone Lara. Cabelo rasta, dança afoxé. Anastácia e Benedita, muito axé. Djavan e o seu som genial. O rei do balanço, mestre James Brown. Também falando de maninhos que não aceitam revide. Aqui vai o meu alô pra Dj Hum e Thaíde e a reunião da grande massa black acontece aqui, nos versos do samba-rap na intenção de ver um dia o negro sorrindo. Gilberto Gil, Tim Maia, os símbolos. Não esquecendo de falar de Sandra de Sá com os seus olhos coloridos fez a massa balançar. Sou negrão, sou negrão

DMN decretou o que todos têm medo. É 4P, poder para o povo preto. Não o poder do dinheiro, não a corrupção. Sim o poder do som, Revolusom. Como um solo de Hendrix faz você viajar. Coisa de preto mano, pode chegar. Brother vem dançar porque a dança começou. É Pois isso é Fundo de Quintal. Eu sou negrão. E esse é o recado que acabamos de mandar pra toda raça negra escutar e agitar. Portanto honre sua raça, honre sua cor. Não tenha medo de falar, fale com muito amor. Sou negrão, sou negrão

### 105 - US GUERREIRO

(Rappin Hood) Intérprete: Rappin Hood. Álbum: “Sujeito Homem 2” – Trama. 2005. Nonagésima nona colocação na parada musical de 2005. Sexagésima oitava colocação entre composições nacionais.

Os herdeiros, os novos guerreiros, novos descendentes, afro-brasileiros. Da periferia, lutam noite e dia tão na correria como vive a maioria. Guardam na memória, uma bela história de um povo guerreiro, então, cheio de glórias. Zumbi, o líder desse povo tão sofrido e sem liberdade, pro quilombo eles surgiram. Palmares, o local da nossa redenção. Pra viver sem corrente, sem escravidão. Dandara, que beleza negra, jóia rara. A linda guerreira comandava a mulherada. Faz tempo, hoje em dia é outro movimento. A luta dos mais velhos amenizou o sofrimento. Escuta, Acorda pois não acabou a guerra

Você infelizmente nasceu no meio dela. Já era, o nosso povo vive na favela enquanto o colonizador só usufrui da terra. Vitória é o que eu desejo pra minha criança. Tenha sua herança, você é nossa esperança

(Refrão)

Só os favelado, só os maloqueiro. Us guerreiro, us guerreiro  
Na África de antes, os príncipes herdeiros. Us guerreiro, us guerreiro  
Só os aliado, só os companheiro. Us guerreiro, us guerreiro  
Eu mando aqui um salve pras parceira e pros parceiro. Us guerreiro, us guerreiro

Palmares era assim, um lugar bem sossegado. Os preto lado a lado, tudo aliado. A mística, o sonho de rever nossa mãe África, Angola, Nigéria, Zimbábue, Arábia. Tudo acorrentado dentro de um navio tomando chibatada até chegar no Brasil. Mais de 500 anos depois pouco mudou ligou? Na verdade só o tempo passou. Naquele tempo tinha o capitão do mato que era o mó traíra, tremendo acasalato. Ficava na espreita, pra ver quem fugia, muito parecido com quem hoje é a polícia. Se liga, muitos morreram pra você viver. Orgulho tem que ter, resposta e proceder. Vai vendo, curte pois você ainda é pequeno, ainda é criança e não sabe do veneno. Menino, você é o futuro desse jogo pra resgatar de novo, a honra desse povo. Quando fizer 18 você vai se alistar. E vai se preparar para guerra enfrentar. Então se liga

Persiste, pra entrar pro pelotão de elite. Um grande guerreiro é aquele que resiste. Que não desiste mesmo na diversidade. Que bate de frente pela sua liberdade. Axé, Jesus com nós pro que der e vier. Pois é, tem gente que não bota uma fé. Não acredita que somos todos irmãos não acreditam que o sangue é igual. É nesse mundo que você irá viver. Você tem de aprender a se defender. Tem de saber, que não há nada errado com seu tom de pele, seu cabelo enrolado. Fica ligado que eles querem te arrastar com drogas, dinheiro, bebida, mulher. Querem fazer uma

lavagem em sua mente. Querem que você seja um cara inconsciente. Tipo um demente, uma marionete é isso que o sistema quer do negro quando cresce. A escravidão não acabou é apenas um sonho. Tem alguns brancos controlando o dinheiro do mundo. Tem alguns negros guerreando contra todos e tudo. E alguns manos nas ruas querendo roubar um banco. Não seja um tolo, amante do dinheiro, batalhe dia a dia pois você é um guerreiro

(Refrão)

Sabe Martim, o mundo não é como você pensava meu neguinho. Papai Noel?! É seu pai, negô, então vai, se cobre aí, se cobre aí. Dorme, dorme, dorme.

#### 106 - MEU ÉBANO

(Neneo e Paulinho Rezende) Intérprete: Alcione. Álbum: “Uma Nova Paixão” – Indie Records. 2005. Trigésima quarta colocação na parada musical de 2005. Vigésima terceira colocação entre composições nacionais.

É! Você um negão de tirar o chapéu  
Não posso dar mole senão você créu!  
Me ganha na manha e baubau  
Leva meu coração...

Me pego toda hora querendo te ver  
Olhando pras estrelas pensando em você  
Negão, eu tô com medo que isso seja  
amor....

É! Você é um ébano lábios de mel  
Um príncipe negro feito a pincel  
É só melanina cheirando à paixão...

Moleque levado, sabor de pecado,  
Menino danado fiquei balançada, confesso  
Quase perco a fala com seu jeito  
De me cortejar que nem mestre-sala...

É! Será que eu caí na sua rede  
Ainda não sei!  
Sei não!  
Mas tô achando que já dancei!  
Na tentação da sua cor...

Meu preto retinto, malandro distinto  
Será que é instinto mas quando te vejo  
Enfeito meu beijo, retoco o batom  
A sensualidade da raça é um dom  
É você, meu ébano é tudo de bom!

Pois é!

#### 107 - NANÃ

(Mário Telles e Moacyr Santos) Intérprete: Wilson Simonal. Álbum: “A Nova Dimensão do Samba” – Odeon. 1964. Quinquagésima terceira colocação na parada musical de 1964. Vigésima oitava colocação entre composições nacionais.

Esta noite quando eu vi Nanã  
Vi a minha deusa ao luar  
Toda noite eu olhei Nanã  
A coisa mais linda de se olhar  
Que felicidade achar enfim  
Essa deusa vinda só pra mim  
Naná  
E agora eu só sei dizer  
Toda minha vida é Nanã  
É Nanã

Esta noite dos delírios meus  
Vi nascer um outro amanhã  
Meio dia com um novo sol  
Sol da luz que vem de Nanã  
Adorar nana é ser feliz  
Tenho a paz no amor  
E tudo o que eu quis  
E agora eu só sei dizer  
Toda a minha vida é Nanã  
É Nanã

## 108 - ARRASTÃO

(Vinícius de Moraes e Edu Lobo) Intérprete: Elis Regina. Álbum: “Arrastão/Aleluia” – Phillips. 1965. Décima colocação na parada musical de 1965. Sexta colocação entre composições nacionais.

Eh! tem jangada no mar  
Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão  
Eh! Todo mundo pescar  
Chega de sombra, João Jovi  
Olha o arrastão entrando no mar sem fim  
É meu irmão me traz Iemanjá prá mim  
Minha Santa Bárbara me abençoi

Quero me casar com Janaína  
Eh! Puxa bem devagar  
Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão  
Eh! É a rainha do mar  
Vem, vem na rede João prá mim  
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim

## 109 - CASA DE BAMBA

(Martinho da Vila) Intérprete: Martinho da Vila. Álbum: “Martinho da Vila” – RCA Victor. 1969. Nonagésima quinta colocação na parada musical de 1968. Quinquagésima colocação entre composições nacionais.

Na minha casa não tem bola pra vizinha  
Não se fala do alheio,  
Nem se liga pra Candinha

(Refrão)

Na minha casa todo mundo é bamba  
Todo mundo bebe todo mundo samba

Na minha casa ninguém liga pra intriga  
Todo mundo xinga,  
Todo mundo briga

Macumba lá na minha casa  
Tem galinha preta, azeite de dendê  
Mas ladainha lá na minha casa

Tem reza bonitinha  
E canjiquinha pra comer

(Refrão)

Se tem alguém aflito  
Todo mundo chora  
Ttodo mundo sofre  
Mas logo se reza pra São Benedito  
Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre  
Mas se tem alguém cantando  
Todo mundo canta, todo mundo dança  
Todo mundo samba e ninguém se cansa  
Pois minha casa é casa de bamba

## 110 - SÓ O ÔME

(Edenal Rodrigues) Intérprete: Noriel Vilela. Álbum: “Eis o Ôme” – Copacabana. 1968. Décima nona colocação na parada musical de 1968. Décima colocação entre composições nacionais.

Ah mô fio do jeito que suncê tá  
Só o ôme é que pode ti ajudá  
Ah mô fio do jeito que suncê tá  
Só o ôme é que pode ti ajudá

Suncê compra um garrafa de marafo  
Marafo que eu vai dizê o nome  
Meia noite suncê na incruziada  
Distampa a garrafa e chama o ôme  
O galo vai cantá suncê escuta  
Rêia tudo no chão que tá na hora  
E se guáda noturno vem chegando  
Suncê óia pra ele que ele vai andando

Ah mô fio do jeito que suncê tá  
Só o ôme é que pode ti ajudá  
Ah mô fio do jeito que suncê tá  
Só o ôme é que pode ti ajudá

Eu estou ensinando isso a suncê  
Mas suncê num tem sido muito bão  
Tem sido mau fio mau marido  
Inda puxa saco di patrão  
Fez candonga di cumpanheiro seu  
Ele botou feitiço em suncê  
Agora só o ôme à meia noite  
É que seu caso pode resolvê



## 111 - JESUS CRISTO

(Roberto Carlos) Intérprete: Roberto Carlos. Álbum: “Roberto Carlos” – CBS. 1970. Terceira colocação absoluta na parada musical de 1970.

(Refrão)

Jesus Cristo, Jesus Cristo  
Jesus Cristo, eu estou aqui

Olho pro céu e vejo  
Uma nuvem branca que vai passando  
Olho na terra e vejo  
Uma multidão que vai caminhando  
Como essa nuvem branca  
Essa gente não sabe aonde vai  
Quem poderá dizer o caminho certo  
É Você meu Pai

(Refrão)

Toda essa multidão  
Tem no peito amor e procura a paz  
E apesar de tudo

A esperança não se desfaz  
Olhando a flor que nasce  
No chão daquele que tem amor  
Olho pro céu e sinto  
Crescer a fé no meu Salvador

(Refrão)

Em cada esquina eu vejo  
O olhar perdido de um irmão  
Em busca do mesmo bem  
Nessa direção caminhando vem  
É meu desejo ver  
Aumentando sempre essa procissão  
Para que todos cantem  
Na mesma voz essa oração

(Refrão)

## 112 - FESTA PARA UM REI NEGRO

(Zuzuca) Intérprete: Jair Rodrigues. Álbum: “Festa Para Um Rei Negro” – Phillips. 1971. Vigésima quarta colocação na parada musical de 1971. Décima primeira colocação entre composições nacionais.

Nos anais da nossa História  
Vamos lembrar  
Personagens de outrora  
Que iremos recordar  
Sua vida, sua glória, seu passado imortal  
Que beleza a nobreza do tempo colonial

(Refrão)

O lê lê, ô lá lá  
Pega no ganzê! Pega no ganzá!

Hoje tem festa na aldeia  
Quem quiser pode chegar  
Tem reisado a noite inteira

E fogueira pra queimar  
Nosso rei veio de longe  
Pra poder nos visitar  
Que beleza a nobreza que visita o gongá

(Refrão)

Senhora dona-de-casa  
Traz seu filho pra cantar  
Para o rei que vem de longe  
Pra poder nos visitar  
Esta noite ninguém chora  
E ninguém pode chorar  
Que beleza a nobreza que visita o gongá

## 113 - A FESTA DO SANTO REIS

(Tim Maia) Intérprete: Tim Maia. Álbum: “Tim Maia” – Polydor. 1971. Quinquagésima colocação na parada musical de 1971. Vigésima segunda colocação entre composições nacionais.

Hoje é o dia de Santo Reis	Carregam sempre na mão
Anda meio esquecido	Eles vão levando, levando o que pode
Mas é o dia da festa de Santo Reis	Se deixar com eles
Hoje é o dia de Santo Reis	Eles levam até os bodes...
Anda meio esquisito	É os bodes da gente. É os bodes, mééé
Mas é o dia da festa de Santo Reis...	

Eles chegam tocando sanfona e violão  
Os pandeiros de fita

Hoje é o dia de Santo Reis  
Hoje é o dia de Santo Reis  
É o dia da festa

## 114 - CAVALEIRO DE ARUANDA

(Tony Osanah) Intérprete: Ronnie Von. Álbum: “Cavaleiro de Aruanda” – Polydor. 1972. Nonagésima nona colocação na parada musical de 1972. Quadragésima nona colocação entre composições nacionais.

Quem é o Cavaleiro	
Que vem lá de Aruanda	Ele é filho do verde
É Oxóssi em seu cavalo	Ele é filho da mata
Com seu chapéu de banda	Saravá nossa senhora
	A sua Flecha mata.
Ele é filho do verde	
Ele é filho da mata	Vem de Aruanda ê
Saravá nossa senhora	Vem de Aruanda
A sua flecha mata	Vem de Aruanda ê

## 115 - ORAÇÃO DE MÃE MENININHA

(Dorival Caymmi) Intérprete: Maria Bethânia. Álbum: “Drama 3º Ato – Luz da Noite – Ao Vivo” – Philips. 1973. Vigésima colocação na parada musical de 1972. Oitava colocação entre composições nacionais.

Ai! Minha mãe	E a mão da doçura, hein
Minha mãe Menininha	Tá no Gantois
Ai! Minha mãe	O consolo da gente, ai
Menininha do Gantois	Tá no Gantois
	E a Oxum mais bonita hein
A estrela mais linda, hein	Tá no Gantois
Tá no Gantois	
E o sol mais brilhante, hein	Olorum quem mandou essa filha de Oxum
Tá no Gantois	Tomar conta da gente e de tudo cuidar
A beleza do mundo, hein	Olorum quem mandou eô ora iê iê ô
Tá no Gantois	

## 116 - ORAÇÃO DE UM JOVEM TRISTE

(Alberto Luiz) Intérprete: Antônio Marcos. Álbum: “Sempre” – RCA. 1972. Quadragésima primeira colocação na parada musical de 1972. Décima sétima colocação entre composições nacionais.

Eu tanto ouvia falar em ti  
 Por isso hoje estou aqui  
 Eu sempre tive tudo que eu quis  
 Mas te confesso não sou feliz  
 Calça apertada de cinturão  
 Toco guitarra faço canção  
 Mas quando eu tento me procurar  
 Eu não consigo me encontrar  
 Escondo o rosto com as mãos  
 E uma tristeza imensa me invade o coração  
 Já, já não sou capaz de amar  
 E a felicidade cansei de procurar

Por isso venho buscar em ti  
 O que não tenho o que perdi  
 Vestido em ouro te imaginei  
 E tão humilde te encontrei  
 Cabelos longos iguais aos meus  
 Tú és o cristo, filho de deus  
 Tanta ternura em teu olhar  
 Tua presença me faz chorar  
 Eu ergo os olhos para o céu  
 E a luz do teu amor me deixa tão feliz  
 Se, se jamais acreditei  
 Perdoa-me senhor pois hoje te encontrei

## 117 - O HOMEM DE NAZARÉ

(Antônio Marcos) Intérprete: Antônio Marcos. Álbum: “Antônio Marcos” – RCA. 1973. Trigésima segunda colocação na parada musical de 1973. Décima quinta colocação entre composições nacionais.

Ei! está chegando o ano dois mil  
 Tanto tempo faz que ele morreu  
 O mundo se modificou  
 Mas ninguém jamais o esqueceu  
 E eu sou ligado no que ele falou  
 Sou parado no que ele deixou  
 O mundo só será feliz  
 Se a gente cultivar o amor

(Refrão)

Ei, irmão, vamos seguir com fé  
 Tudo o que ensinou o homem de Nazaré

Reis e rainhas que este mundo viu  
 Todo povo sempre dirigiu

Caminhando em busca de uma luz  
 Sob o símbolo de sua cruz  
 Ele era o rei  
 Mas foi humilde o tempo inteiro  
 Ele foi filho de carpinteiro  
 E nasceu em uma manjedoura,  
 Não saiu jamais  
 Muito longe de sua cidade  
 Não cursou nenhuma faculdade  
 Mas na vida ele foi doutor  
 Ele modificou o mundo inteiro  
 Ele revolucionou o mundo inteiro

(Refrão)

## 118 - MEU PAI OXALÁ

(Toquinho e Vinícius de Moraes) Intérprete: Toquinho e Vinícius de Moraes. Álbum: “O Bem Amado – Trilha Sonora Original” – Som Livre. 1973. Quinquagésima sexta colocação na parada musical de 1973. Vigésima terceira colocação entre composições nacionais.

Atotô Abaluayê Atotô babá

Meu pai Oxalá é o rei venha me valer  
O velho Omulu Atotô Abaluayê

Vem das águas de Oxalá  
Essa mágoa que me dá  
Ela parecia o dia  
A romper da escuridão  
Linda no seu manto todo branco  
Em meio à procissão  
E eu, que ela nem via  
Ao Deus pedia amor e proteção

Que vontade de chorar  
No terreiro de Oxalá  
Quando eu dei com a minha ingrata  
Que era filha de Inhansã  
Com a sua espada cor-de-prata  
Em meio à multidão  
Cercando Xangô num balanceio  
Cheio de paixão

## 119 - FIO DA VÉIA

(Luís Américo e Braguinha) Intérprete: Luiz Américo. Álbum: “Filho da Véia – Os Sucessos de Luiz Américo” – Cápsula de Cultura. Quinquagésima primeira colocação na parada musical de 1975. Vigésima sexta colocação entre composições nacionais.

Sou fio da véia ô e eu não pego nada  
A véia têm força, ô na encruilhada

Quem quiser que acredite  
Ou então deixe de acreditar  
a força que ela me deu  
Só ela é quem pode tirar

Não bati mais meu carro  
Tem sempre uma grana e mulher de montão  
Tô sempre coberto dos pés à cabeça  
Nego me encosta cai duro no chão  
Com sete pitada da sua cacimba  
Marafa e dendê  
Um banho de arruda todinho cruzado  
Na minha horta só tem que chover

Venço e não sou vencido  
Aqui neste reino e em qualquer lugar  
Os zóio de inveja de boi mandigueiro  
A véia levou pro fundo do mar.

## 120 - ROMARIA

(Renato Teixeira) Intérprete: Elis Regina. Álbum: “Elis” – Phillips. 1977. Décima colocação na parada musical de 1977. Sexta colocação entre composições nacionais.

E de sonho e de pó  
O destino de um só  
Feito eu perdido em pensamento  
Sobre o meu cavalo  
É de laço e de nó, de gibeira ou jiló  
Dessa vida cumprida a sol

Meus irmãos perderam-se na vida  
A custa de aventuras  
Descasei, joguei, investi, desisti  
Se há sorte eu não sei nunca vi.

(Refrão)

(Refrão)  
Sou caipira, Pirapora  
Nossa Senhora de Aparecida  
Ilumina a mina escura  
e funda o trem da minha vida

Me disseram porém que eu viesse aqui  
Pra pedir de romaria e prece  
Paz nos desaventos  
Como eu não sei rezar  
Só queria mostrar  
Meu olhar, meu olhar, meu olhar

O meu pai foi peão  
Minha mãe solidão

(Refrão)

## 121 - CALIX BENTO

(Tavinho Moura) Intérprete: Milton Nascimento. Álbum: “Geraes” – EMI/Odeon – 1976. Octogésima nona colocação na parada musical de 1977. Quadragésima quarta colocação entre composições nacionais.

Oh, Deus salve o oratório (2x)	De Jessé nasceu a vara (2x)
Onde Deus fez a morada, oiá, meu Deus	Da vara nasceu a flor, oiá, meu Deus
Onde Deus fez a morada, oiá	Da vara nasceu a flor, oiá
Onde mora o cálice bento (2x)	E da flor nasceu Maria (2x)
E a hóstia consagrada, oiá, meu Deus	De Maria o Salvador, oiá, meu Deus
E a hóstia consagrada, oiá	De Maria o Salvador, oiá

## 122 - BANDEIRA DO DIVINO

(Ivan Lins) Intérprete: Ivan Lins. Álbum: “Nos Dias de Hoje” – EMI/Odeon. 1978. Trigésima colocação na parada musical de 1997. Décima terceira colocação entre composições nacionais.

Os devotos do Divino	Que o perdão seja sagrado,
Vão abrir sua morada	Que a fé seja infinita
Pra bandeira do menino	Que o homem seja livre,
Ser bem-vinda, ser louvada, ai, ai	Que a justiça sobreviva, ai, ai
Deus nos salve esse devoto	Assim como os três reis magos
Pela esmola em vosso nome	Que seguiram a estrela guia
Dando água a quem tem sede,	A bandeira segue em frente
Dando pão a quem tem fome, ai, ai	Atrás de melhores dias
A bandeira acredita	No estandarte vai escrito
Que a semente seja tanta	Que ele voltará de novo
Que essa mesa seja farta,	Que o rei será bendito, ele nascerá do povo
Que essa casa seja santa, ai, ai	

## 123 - NOSSA SENHORA

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos) Intérprete: Chitãozinho e Xororó. Álbum: “Em Família” – Polygram. 1997. Quadragésima segunda colocação na parada musical de 1997. Vigésima primeira colocação entre composições nacionais.

Cubra-me com seu manto de amor	Cuida do meu coração
Guarda-me na paz desse olhar	Da minha vida do meu destino
Cura-me as feridas e a dor me faz suportar	Do meu caminho. Cuida de mim
Que as pedras do meu caminho	
Meus pés suportem pisar	Sempre que o meu pranto rolar
Mesmo ferido de espinhos	Ponha sobre mim suas mãos
Me ajude a passar	Aumenta minha fé e acalma o meu coração
Se ficaram mágoas em mim	Grande é a procissão a pedir
Mãe tira do meu coração	A misericórdia o perdão
E aqueles que eu fiz sofrer peço perdão	A cura do corpo e pra alma a salvação
Se eu curvar meu corpo na dor	Pobres pecadores oh mãe
Me alivia o peso da cruz	Tão necessitados de vós
Interceda por mim minha mãe junto a Jesus	Santa Mãe de Deus tem piedade de nós
	De joelhos aos vossos pés
(Refrão)	Estendei a nós vossas mãos
Nossa Senhora me dê a mão	Rogai por todos nós
Cuida do meu coração	Vossos filhos meus irmãos
Da minha vida do meu destino	
Nossa Senhora me dê a mão	(Refrão)

## 124 - FIA DE CHICO BRITO

(Chico Anysio) Intérprete: Dolores Duran. Álbum: “A Fia de Chico Brito” – Copacabana. 1956. Décima quarta colocação na parada musical de 1956. Décima primeira colocação entre composições nacionais.

Sou fia de chico brito. Pai de oito fio maió  
Nascido em baturité. Criado a carne de só  
Sete home e eu muié .Oito fio pra cria  
Sete homens pra peixeira  
E a muié pra se casa  
Dois oito fio do veio tem sete que se casou  
Os home fez casamento e cinco já procriou  
Só eu é que to sobrando  
Na certa deus se enganou  
Acabo me abilolando

Porque meu caso é casa  
E caso de qualquer jeito caso inté no militar  
De tanto piscá os oio já tou ficando zaroia  
De tanto chamar com as mãos  
Nas mãos já tenho inté bóia  
Já fiz duzentas novena, já me cansei de rezá  
Meus cotovelo ta inchado  
De no portão debruça  
E caso de qualquer jeito caso inté no militar

## 125 - BROTINHO SEM JUÍZO

(Roberto Carlos) Intérprete: Roberto Carlos. Álbum: “Brotinho Sem Juízo” – Columbia. 1960. Sexagésima nona colocação na parada musical de 1960. Quinquagésima primeira colocação entre composições nacionais.

Brotinho toma juízo, ouve o meu conselho  
Abotoa esse decote, vê se cobre esse joelho  
Pára de me chamar de meu amor  
Senão eu perco a razão  
Esqueço até quem eu sou

Brotinho não me aperte  
Quando comigo dançar  
Tira a mão de meu pescoço  
Não tente seu rosto colar

Pára de beliscar a minha orelha

Porque se o sangue subir  
Eu faço o que me dá na telha  
E você vai se dar mal  
Vai, vai haver um carnaval

Brotinho não custa nada  
Um pouquinho esperar  
Um dia com véu e grinalda  
Certinha você vai casar

Então você vai me agradecer  
Porque eu fui tão bobinho com você

## 126 - HEY MAMA

(Paul Anka versão Fred Jorge) Intérprete: Nora Ney. Álbum: 1961. Nonagésima quarta colocação na parada musical de 1961. Sexagésima nona colocação entre composições nacionais.

Mamãe me repreendeu e quase me bateu  
Porque me viu flertar  
Com meu brotinho na esquina.

(Refrão)

Hey mama, precisa compreender que  
Tenho idade para amar e pra sonhar.

Em casa me prendeu  
A noite a estudar  
E o pobre do brotinho  
Na esquina a me esperar.

(Refrão)

## 127 - GAROTA DE SAINT-TROPEZ

(João de Barro e Jota Júnior) Intérprete: Jorge Veiga. Álbum: “Garota de Saint Tropez” – RCA Victor. 1962. Nonagésima segunda colocação na parada musical de 1962. Sexagésima quarta colocação entre composições nacionais.

Uh lá lá, uh lá lá  
 Você é mais você  
 Com umbiguinho de fora  
 Garota de Saint-tropez

Tem umbiguinho de fora  
 Por que é que você Maria  
 Não mostrou o seu até agora?

Uh lá lá...

Laranja da Bahia

## 128 - VOLTA POR CIMA

(Paulo Vanzolini) Intérprete: Noite Ilustrada. Álbum: “Noite Ilustrada” – Phillips. 1963. Terceira colocação absoluta na parada musical de 1963.

Chorei, não procurei esconder  
 Todos viram, fingiram  
 Pena de mim, não precisava  
 Ali onde eu chorei qualquer um chorava  
 Dar a volta por cima que eu dei  
 Quero ver quem dava

Um homem de moral não fica no chão  
 Nem quer que mulher venha lhe dar a mão  
 Reconhece a queda e não desanima  
 Levanta, sacode a poeira  
 E dá a volta por cima

## 129 - NA CADÊNCIA DO SAMBA

(Luis Bandeira) Intérprete: Eliseth Cardoso. Álbum: “Na Cadência do Samba” – Copacabana. 1963. Vigésima colocação na parada musical de 1963. Décima sexta colocação entre composições nacionais.

Sei que vou morrer, não sei o dia  
 Levarei saudade da Maria.  
 Sei que vou morrer, não sei a hora  
 Levarei saudade da Aurora.  
 Eu quero morrer numa batucada de bamba  
 Na cadência bonita do samba.  
 Quero morrer numa batucada de bamba  
 Na cadência bonita do samba.

Mas o meu nome  
 Ninguém vai jogar na lama  
 Diz o dito popular:  
 "Morre o homem e fica a fama".  
 Eu quero morrer numa batucada de bamba  
 Na cadência bonita do samba.  
 Quero morrer numa batucada de bamba  
 Na cadência bonita do samba.

## 130 - DEIXA ISSO PRA LÁ

(Jair Rodrigues) Intérprete: Jair Rodrigues. Álbum: “Vou de Samba com Você” – Philips. 1964. Décima terceira colocação na parada musical de 1964. Sexta colocação entre composições nacionais.

Deixa que digam  
 Que pensem, que falem  
 Deixa isso pra lá  
 Vem pra cá, o que que tem  
 Eu não estou fazendo nada  
 Você também  
 Faz mal bater um papo  
 Assim gostoso com alguém?

Vai,vai,por mim  
 Balanço de amor, é assim  
 Mãozinhas com mãozinhas pra lá  
 Beijinhos com beijinhos pra cá  
 Vem balançar  
 Amor é balanceiro meu bem  
 Só vai no meu balanço que tem  
 Carinho pra dar

## 131 - MULHER GOVERNANTA

(Getúlio Macedo) Intérprete: Silvinho. Álbum: “Mulher Governanta” – Phillips. 1964. Vigésima terceira colocação na parada musical de 1964. Nona colocação entre composições nacionais.

Amigo, como você está errado  
Deixando sempre de lado  
Sua fiel companheira  
Não queiras você comparar  
A mulher do teu lado  
Com uma mulher arruaceira  
Amigo, se o meu conselho adianta  
Ela a sua esposa  
Não é a sua governanta  
Como pode se esquecer que um dia  
Ela foi a namorada a sua noivinha

E você a queria  
E hoje, ela ainda lhe ama  
Sendo a mãe dos seus filhos  
Uma ótima esposa e você reclama  
Amigo, essa mulher mau amada  
Ela é a sua esposa  
Não é a sua empregada  
Amigo essa mulher mau amada  
Ela é a sua esposa  
Não é a sua empregada

## 132 - CABELEIRA DO ZEZÉ

(João Roberto Kelly) Intérprete: Jorge Goulart. Álbum: “A Cabeleira do Zezé” – Mocambo. 1964. Quadragésima terceira colocação na parada musical de 1964. Vigésima segunda colocação entre composições nacionais.

Olha a cabeleira do zezé  
Será que ele é? Será que ele é?  
Será que ele é bossa nova?  
Será que ele é Maomé?

Parece que é transviado  
Mas isso eu não sei se ele é  
Corta o cabelo dele!  
Corta o cabelo dele!

## 133 - MINHA FAMA DE MAU

(Erasmu Carlos e Roberto Carlos) Intérprete: Erasmo Carlos. Álbum: “Minha Fama de Mau” – RGE. 1965. Sexagésima nona colocação na parada musical de 1965. Quadragésima sétima colocação entre composições nacionais.

Meu bem às vezes diz  
Que deseja ir ao cinema  
Eu olho e vejo bem  
Que não há nenhum problema  
  
Eu digo não,  
Por favor,  
Não insista e faça pista  
Não quero torturar meu coração  
  
Garota ir ao cinema é uma coisa normal  
Mas é que eu tenho que manter  
A minha fama de mau  
  
Meu bem chora, chora  
E diz que vai embora

Exige que eu lhe peça  
Desculpas sem demora  
  
Eu digo não,  
Por favor,  
Não insista e faça pista  
Não quero torturar meu coração  
  
Perdão a namorada é uma coisa normal  
Mas é que eu tenho que manter  
A minha fama de mau  
  
E digo não, não, não  
Perdão a namorada é uma coisa normal  
Mas é que eu tenho que manter  
A minha fama de mau



## 134 - LOBO MAU

(Earnest Mareska versão Hamilton di Giorio) Intérprete: Roberto Carlos. Álbum: “Jovem Guarda” – CBS. 1965. Quinquagésima sexta colocação na parada musical de 1965. Trigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Eu sou do tipo que não gosta de casamento  
E tudo que eu faço ou falo é fingimento  
Eu pego o meu carro e começo a rodar  
E tenho mil garota uma em cada lugar

(Refrão)

Me chamam lobo mau,  
Me chamam lobo mau,  
Eu sou o tal, tal, tal, tal, tal

Eu rodo, rodo, rodo  
E nunca penso em parar  
Se vejo um broto lindo  
Logo vou conquistar  
Todos os rapazes têm inveja de mim  
Mas eu não dou bola

Porque sou mesmo assim

(Refrão)

Eu estou sempre por aí a rodar  
Eu jogo a rede em qualquer lugar  
Garotas vivem a brigar por mim  
Mas nem mesmo sei por que sou mau assim

Mas sei que gosto de garotas a me rodear  
Eu gosto de beijar, depois então me mandar  
E quando estou rodando e não tenho onde ir  
Fico até na dúvida com qual eu vou sair

(Refrão)

## 135 - É PAPO FIRME

(Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves) Intérprete: Roberto Carlos. Álbum: “Roberto Carlos” – CBS. 1966. Vigésima quinta colocação na parada musical de 1966. Décima quarta colocação entre composições nacionais.

Essa garota é papo firme,  
É papo firme, é papo firme  
Ela é mesmo avançada  
E só dirige em disparada  
Gosta de tudo que eu falo  
Gosta de gíria e muito embalo  
Ela adora uma praia e só anda de mini saia  
Está por dentro de tudo

Só namora se o cara é cabeludo

Essa garota é papo firme,  
É papo firme, é papo firme  
Se alguém diz que ela está errada  
Ela dá bronca, fica zangada  
Manda tudo pro inferno  
E diz que hoje isso é moderno

## 136 - MAMÃE

(Herivelto Martins, David Nasser e Washington Harline) Intérprete: Agnaldo Timóteo. Álbum: “O Astro do Sucesso” – Odeon. 1966. Quadragésima primeira colocação na parada musical de 1966. Vigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Ela é a dona de tudo.  
Ela é a rainha do lar,  
Ela vale mais para mim,  
Que o céu, que a terra, que o mar,  
Ela é a palavra mais linda,  
Que um dia o poeta escreveu,  
Ela é o tesouro que o pobre,  
Das mãos do senhor recebeu,

Mamãe, mamãe, mamãe,  
Tu és a razão dos meus dias,  
Tu és feita de amor e esperança,  
Ai, ai, mamãe,  
Eu te lembro chinelo na mão,  
O avental todo sujo de ovo,  
Se eu pudesse, eu queria outra vez mamãe,  
Começar tudo, tudo de novo

## 137 - CASA E COMIDA

(Rossini Pinto) Intérprete: Nubia Lafayette. Álbum: “Casa e Comida” – CBS. 1972.

Septuagésima segunda colocação na parada musical de 1972. Trigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Desculpe, meu amor, o que eu lhe digo,  
Mas meu bem, não é comigo,  
Que você deve lamentar,

Você nunca foi um bom marido,  
Não cumprindo o prometido  
Que jurou aos pés do altar.

É triste confessar, mas é preciso,  
Você não teve juízo  
Em dizer que não me quis,

Perdoa, meu amor,  
Não sou fingida,  
Não é só casa e comida,  
Que faz a mulher feliz,

Noites, quantas noites, eu passava,  
Por você abandonada,  
A chorar na solidão,

E quando eu reclamava, você ria,  
Me dizendo que ficava,  
No escritório, no serão.

Agora você tenha paciência,  
Eu lhe peço, por clemência,  
Deixe em paz meu coração.

Repito o que todo mundo diz:  
Não é só casa e comida,  
Que faz a mulher feliz.

## 138 - UMA VIDA SÓ

(Odair José) Intérprete: Odair José. Álbum: “Uma Vida Só” – CBS. 1973. Nona colocação na parada musical de 1973. Sétima colocação entre composições nacionais.

Já nem sei há quanto tempo  
Nossa vida é uma vida só  
E nada mais

Nossos dias vão passando  
E você sempre deixando  
Tudo pra depois

Todo dia a gente ama  
Mas você não quer deixar nascer  
O fruto desse amor

Não entende que é preciso  
Ter alguém em nossa vida  
Seja como for

Você diz que me adora  
Que tudo nessa vida sou eu

Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu  
Então eu quero ver você  
Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula  
Pare de tomar a pílula  
Pare de tomar a pílula

Porque ela não deixa  
O nosso filho nascer

## 139 - SECRETÁRIA DA BEIRA DO CAIS

(César Sampaio) Intérprete: César Sampaio. Álbum: “César Sampaio” – Polydor. 1975. Trigésima terceira colocação na parada musical de 1975. Décima sétima colocação entre composições nacionais.

Ela espera  
E não desespera na beira do cais  
Ela quer quem vier,  
Quem trouxer,  
Quem der mais  
Ela sabe  
Que os homens de branco  
Estão pra chegar  
E em câmara lenta  
Ela tenta a vida ganhar

Fim de mês  
É a hora e a vez  
De rever os parentes  
Ela vai levando nas mãos  
Milhões em presentes  
Num instante se torna  
A mocinha do interior  
Num alguém com a pureza  
De quem nunca teve um amor

Seu olhar inquieto  
Vacila em qualquer direção  
Seu corpo empinado  
Desfila na escuridão  
Ela é uma estrela  
Que brilha na vida que trás  
Ela é  
A mulher maravilha  
Da beira do cais

Como vai  
Pergunta o pai a filha querida  
Ele quer saber  
Como é que está sua vida  
Ela diz que é muito feliz  
Na vida que trás  
Que trabalha como secretária  
Da beira do cais

## 140 - VOCÊ NÃO PASSA DE UMA MULHER

(Martinho da Vila) Intérprete: Martinho da Vila. Álbum: “Maravilha de Cenário” – RCA Victor. 1975. Vigésima colocação na parada musical de 1975. Trigésima nona colocação entre composições nacionais.

Mulher preguiçosa, mulher tão dengosa,  
Mulher. Você não passa de uma mulher  
Mulher tão bacana e cheia de grana, mulher  
Você não passa de uma mulher  
Olha que moça bonita,  
Olhando pra moça mimosa e faceira,  
Olhar dispersivo, anquinhas maneiras,  
Um prato feitinho pra garfo e colher  
Eu lhe entendo, menina,  
Buscando o carinho de um modo qualquer  
Porém lhe afirmo, que apesar de tudo,  
Você não passa de uma mulher  
Você não passa de uma mulher

Olha a moça inteligente,  
Que tem no batente o trabalho mental  
QI elevado e pós-graduada  
Se canalizar, intelectual  
Vive à procura de um mito,  
Pois não se adapta a um tipo qualquer  
Já fiz seu retrato, apesar do estudo,  
Você não passa de uma mulher  
Menina-moça também é mulher  
Pra ficar comigo tem que ser mulher  
Fazer meu almoço e também meu café  
Não há nada melhor do que uma mulher  
Você não passa de uma mulher

## 141 - OLHOS NOS OLHOS

(Chico Buarque) Intérprete: Maria Bethânia. Álbum: “Pássaro Proibido” – Polygram. 1976. Vigésima segunda colocação na parada musical de 1976. Décima quarta colocação entre composições nacionais.

Quando você me deixou, meu bem  
Me disse pra ser feliz e passar bem  
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci  
Mas depois, como era de costume, obedeci

Quando você me quiser rever  
Já vai me encontrar refeita, pode crer

Olhos nos olhos.  
Quero ver o que você faz  
Ao sentir que sem você  
Eu passo bem demais

E que venho até remoçando  
Me pego cantando, sem mais, nem por quê  
Tantas águas rolaram  
Quantos homens me amaram  
Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar de mim  
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim

Olhos nos olhos.  
Quero ver o que você diz  
Quero ver como suporta me ver tão feliz

## 142 - MARIA MARIA

(Milton Nascimento e Fernando Brant) Intérprete: Milton Nascimento. Álbum: “Clube da Esquina 2” – EMI/Odeon. 1978. Sexagésima primeira colocação na parada musical de 1978. Vigésima sexta colocação entre composições nacionais.

Maria, Maria é um dom, uma certa magia,  
Uma força que nos alerta  
Uma mulher que merece viver e amar  
Como outra qualquer do planeta

Maria, Maria é o som, é a cor, é o suor  
É a dose mais forte e lenta  
De uma gente que ri quando deve chorar  
E não vive, apenas agüenta

Mas é preciso ter força.  
É preciso ter raça

É preciso ter gana sempre

Quem traz no corpo uma marca  
Maria, Maria mistura a dor e a alegria

Mas é preciso ter manha  
É preciso ter graça  
É preciso ter sonho sempre

Quem traz na pele essa marca  
Possui a estranha mania  
De ter fé na vida

## 143 - PERIGOSA

(Rita Lee, Roberto De Carvalho e Nelson Motta) Intérprete: As Frenéticas. Álbum: “Caia na Gandaia” – WEA. 1978. Décima segunda colocação na parada musical de 1978. Sétima colocação entre composições nacionais.

Sei que eu sou bonita e gostosa  
E sei que você me olha e me quer  
Eu sou uma fera de pele macia  
Cuidado garoto eu sou perigosa...

Eu tenho um veneno no doce da boca  
Eu tenho um demônio guardado no peito  
Eu tenho uma faca no brilho dos olhos  
Eu tenho uma louca dentro de mim...

Eu posso te dá um pouco de fogo  
Eu posso prender você meu escravo  
Eu faço você feliz e sem medo...  
Eu vou fazer você ficar louco  
Muito louco  
Muito louco  
Dentro de mim  
Muito louco, louco dentro de mim

## 144 - SUPER-HOMEM – A CANÇÃO

(Gilberto Gil) Intérprete: Gilberto Gil. Álbum: “Super-Homem – a canção” – WEA. 1979.

Um dia  
Vivi a ilusão de que ser homem bastaria  
Que o mundo masculino tudo me daria  
Do que eu quisesse ter

Que nada. Minha porção mulher,  
Que até então se resguardara  
É a porção melhor que trago em mim agora  
É que me faz viver

Quem dera  
Pudesse todo homem compreender,  
Oh, mãe, quem dera  
Ser o verão o apogeu da primavera  
E só por ela ser

Quem sabe  
O Super-homem venha nos restituir a glória  
Mudando como um deus o curso da história  
Por causa da mulher

## 145 - EMOÇÕES

(Wando) Intérprete: Wando. Álbum: “Wando” – Beverly. 1979. Sexagésima nona colocação na parada musical de 1979. Trigésima colocação entre composições nacionais.

Nos fizemos tão meninos livres  
Tão vadios de tanto querer  
Nós fizemos poesia pra chorar do riso  
Pra sorrir da dor  
Me entregastes teus segredos  
Eu falei do medo do meu coração

Assim pisamos noite a dentro  
Como dois perdidos cheios de emoção  
Nas almofadas tão macias  
Nos aconchegamos sufocando a paz

Tudo então se fez ternura

Que nas nossas juras prometemos ser  
Até que a morte nos separe  
Ou até o dia amanhecer  
Nós faremos nosso mundo  
Nós seremos tudo que devemos ser

A lua iluminou teu corpo  
Moreno, bonito, pra me provocar  
No teu rosto um riso lento  
Misturado ao pranto vi desabrochar  
Te agasalhei nos braços,  
Pele, mãos, espaços, acariciei  
Te amei suavemente,  
E tão docemente, eu me fiz teu rei

## 146 - ESSA TAL CRIATURA

(Leci Brandão) Intérprete: Leci Brandão. Álbum: “Essa Tal Criatura” – Polydor. 1980. Trigésima oitava colocação na parada musical de 1980. Vigésima colocação entre composições nacionais.

Tire essa bota. Pisa na terra  
Rasgue essa roupa. Mostra teu corpo  
Limpa esse rosto. Como a poeira  
Seja essa cara. Sinta meu gosto  
Morda uma fruta madura,  
Llamba esse dedo melado  
Transa na mais linda loucura,  
Deixa a vergonha de lado  
Corra no campo. Leva um tombo  
Rala o joelho. Mata esta sede  
Durma na rede. Sonha com a lua  
Grita na praça. Picha as paredes

Ama na maior liberdade  
Abra, escancara esse peito  
Clama! Só é linda a verdade,  
Nua sem ser preconceito  
Tire essa fruta. Lamba essa terra  
Pisa as paredes. Sinta esse tombo  
Rala esse rosto. Transa com a lua  
Morda essa cara. Linda, tão nua...  
Faça da vergonha, loucura  
Abra, escancara a verdade  
E ama essa tal criatura  
Que envergonhou a cidade

## 147 - HOMEM COM H

(Antônio Barros) Intérprete: Ney Matogrosso. Álbum: "Ney Matogrosso" – Ariola. 1981. Quinquagésima colocação na parada musical de 1981. Vigésima oitava colocação entre composições nacionais.

(Refrão)

Nunca vi rastro de cobra  
Nem couro de lobisomem  
Se correr o bicho pega  
Se ficar o bicho come  
Porque eu sou é home  
Porque eu sou é home  
Menino eu sou é home  
Menino eu sou é home  
E como sou!

Quando eu estava prá nascer  
De vez em quando eu ouvia  
Eu ouvia a mãe dizer:  
"Ai meu Deus como eu queria  
Que essa cabra fosse home  
Cabra macho prá danar"  
Ah! Mamãe aqui estou eu  
Mamãe aqui estou eu  
Sou homem com H  
E como sou!

(Refrão)

Cobra! Home! Pega! Come!  
Porque eu sou é home  
Porque eu sou é home  
Menina eu sou é home  
Menina eu sou é home...

Eu sou homem com H  
E com H sou muito home  
Se você quer duvidar  
Olhe bem pelo meu nome  
Já tô quase namorando  
Namorando prá casar...

Ah! Maria diz que eu sou  
Maria diz que eu sou  
Sou homem com H  
E como sou!

(Refrão)

## 148 - COR-DE-ROSA CHOQUE

(Rita Lee) Intérprete: Rita Lee. Álbum: "Rita Lee e Roberto de Carvalho" – Som Livre. 1982. Octogésima quinta colocação na parada musical de 1982. Quadragésima sétima colocação entre composições nacionais.

Nas duas faces de Eva  
A bela e a fera  
Um certo sorriso  
De quem nada quer...

Sexo frágil  
Não foge à luta  
E nem só de cama  
Vive a mulher...

(Refrão)

Por isso não provoque  
É Cor de Rosa Choque  
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!  
Não provoque!  
É Cor de Rosa Choque

Não provoque!  
É Cor de Rosa Choque  
Por isso não provoque  
É Cor de Rosa Choque...

Mulher é bicho esquisito  
Todo o mês sangra  
Um sexto sentido  
Maior que a razão

Gata borralheira

Você é princesa  
Dondoca é uma espécie  
Em extinção...

(Refrão)

## 149 - MASCULINO E FEMININO

(Pepeu Gomes) Intérprete: Pepeu Gomes. Álbum: “Masculino e Feminino” – CBS. 1983.  
Septuagésima primeira colocação na parada musical de 1983. Trigésima sétima colocação entre composições nacionais.

Ser um homem feminino  
Não fere o meu lado masculino  
Se Deus é menina e menino  
Sou masculino e feminino

Salve, salve a alegria a pureza e a fantasia  
Salve, salve a alegria a pureza e a fantasia

Olhei tudo que aprendi e um belo dia eu vi  
Que vem de lá o meu sentimento de ser  
E vem de lá o meu sentimento de ser  
Meu coração mensageiro vem me dizer  
Meu coração mensageiro vem me dizer

Olhei tudo que aprendi e um belo dia eu vi  
Que ser um homem feminino  
Não fere o meu lado masculino  
Se Deus é menina e menino  
Sou masculino e feminino

## 150 - GUERREIRO MENINO

(Fagner) Intérprete: Fagner. Álbum: “Palavra de Amor” – CBS. 1983. Sexta colocação na parada musical de 1983. Quinta colocação entre composições nacionais.

Um homem também chora  
Menina morena  
Também deseja colo, palavras amenas  
Precisa de carinho, precisa de ternura  
Precisa de um abraço da própria candura  
Guerreiros são pessoas  
São fortes, são frágeis  
Guerreiros são meninos. No fundo do peito  
Precisam de um descanso  
Precisam de um remanso  
Precisam de um sonho  
Que os tornem refeitos  
É triste ver este homem guerreiro menino

Com a barra de seu tempo  
Por sobre seus ombros  
Eu vejo que ele berra  
Eu vejo que ele sangra  
A dor que traz no peito pois ama e ama  
Um homem se humilha  
Se castram seu sonho  
Seu sonho é sua vida e a vida é trabalho  
E sem o seu trabalho  
Um homem não tem honra  
E sem a sua honra se morre, se mata  
Não dá pra ser feliz. Não dá pra ser feliz

## 151 - BEAT ACELERADO

(Yann e Vicente França) Intérprete: Metrô. Álbum: “Beat Acelerado” – CBS. 1984.  
Septuagésima quinta colocação na parada musical de 1984. Trigésima sexta colocação entre composições nacionais.

Minha mãe me falou que eu preciso casar  
Pois eu já fiquei mocinha...  
Procurei um alguém e lhe disse:  
“Meu bem! Você quer entrar na minha?”  
  
Acontece porém que eu não sei me entregar  
A um amor somente  
Quando ando nas ruas fico só namorando  
E olhando prá toda gente...  
  
Coração ligado.

Beat Acelerado...  
  
Meu amor se zangou, de ciúme chorou  
Não quer ficar mais ao meu lado  
E hoje eu sigo sozinha  
Sempre no meu caminho  
Solta e apaixonada...  
  
Coração ligado.  
Beat Acelerado...

## 152 - VITORIOSA

(Vitor Martins e Ivan Lins) Intérprete: Ivan Lins. Álbum: “Juntos” – Polygram. 1984. Sexta colocação na parada musical de 1985. Quarta colocação entre composições nacionais.

(Refrão)	De passar dos seus limites
Quero sua risada mais gostosa	E ir além, e ir além...
Esse seu jeito de achar	
Que a vida pode ser maravilhosa...	(Refrão)
Quero sua alegria escandalosa	Quero toda sua pouca castidade
Vitoriosa por não ter	Quero toda sua louca liberdade
Vergonha de aprender como se goza...	Quero toda essa vontade
	De passar dos seus limites
Quero toda sua boca castidade	E ir além, e ir além...
Quero toda sua louca liberdade	
Quero toda essa vontade	(Refrão)

## 153 - AMANTE PROFISSIONAL

(Roberto Lly) Intérprete: Herva Doce. Álbum: “Desastre Mental” – RCA Victor. 1986. Vigésima nona colocação na parada musical de 1985. Vigésima colocação entre composições nacionais.

Moreno alto, bonito e sensual	Sem compromisso emocional
Talvez eu seja a solução do seu problema	Só financeiro
Carinhoso, bom nível social	E o endereço pra comunicação
	Pra caixa postal
Inteligente e à disposição	Do amante profissional
Pra um relacionamento íntimo e discreto	
Realize seu sonho sexual	Amor sem preconceito
	Sigilo total, sex total
Pra qualquer tipo de transação	Amante profissional

## 154 - SÓ PRO MEU PRAZER

(Leoni e Fabiana Kerlakian) Intérprete: Heróis da Resistência. Álbum: “Heróis da Resistência” – WEA. 1987. Décima terceira colocação na parada musical de 1986. Sétima colocação entre composições nacionais.

Não fala nada	Eu te recriei,
Deixa tudo assim por mim	Só pro meu prazer
Eu não me importo	Só pro meu prazer
Se nós não somos bem assim	
É tudo real nas minhas mentiras	
E assim não faz mal	Não venha agora
E assim não me faz mal não	Com essas insinuações
(Refrão)	Dos seus defeitos
Noite e dia se completam	Ou de algum medo normal
No nosso amor e ódio eterno	Será que você,
Eu te imagino,	Não é nada que eu penso
Eu te conserto	Também se não for
Eu faço a cena que eu quiser	Não faz mal
Eu tiro a roupa pra você	Não me faz mal não
Minha maior ficção de amor	(Refrão)



## 155 - EU GOSTO É DE MULHER

(Roger Moreira) Intérprete: Ultraje a Rigor. Álbum: "Sexo!" – WEA. 1987. Nonagésima terceira colocação na parada musical de 1987. Trigésima nona colocação entre composições nacionais.

Vou te contar o que me faz andar  
Se não é por mulher  
Não saio nem do lugar  
Eu já não tento nem disfarçar  
Que tudo que eu me meto  
É só pra impressionar

Mulher de corpo inteiro  
Não fosse por mulher  
Eu nem era roqueiro  
Mulher que se atrasa,  
Mulher que vai na frente,  
Mulher dona-de-casa,  
Mulher pra presidente

Mulher de qualquer jeito  
Você sabe que eu adoro um peito  
Peito pra dar de mamar  
Peito só pra enfeitar

Mulher faz bem pra vista,  
Tanto faz se ela é machista  
Ou se é feminista  
'Cê pode achar  
Que é um pouco de exagero  
Mas eu sei lá,  
Nem quero saber,  
Eu gosto é de mulher.  
Eu gosto é de mulher

Nem quero que você

Me leve a mal  
Eu sei que hoje em dia  
Isso nem é normal  
Eu sou assim  
Meio atrasadão  
Conservador,  
Reacionário e caretão

Pra quê ser diferente  
Se eu fico sem mulher  
Eu fico até doente  
Mulher que lava roupa,  
Mulher que guia carro,  
Mulher que tira a roupa,  
Mulher pra tirar sarro

Mulher eu já provei  
Eu sei que é bom demais,  
Agora o resto eu não sei  
Sei que eu não vou mudar  
Sei que eu não vou nem tentar

Desculpe esse meu defeito  
Eu juro que não é bem preconceito  
Eu tenho amigo homem,  
Eu tenho amigo gay  
Olha eu sei lá,  
Eu sei que eu não sei,  
Eu gosto é de mulher.  
Eu gosto é de mulher

## 156 - MENINOS E MENINAS

(Renato Russo) Intérprete: Legião Urbana. Álbum: “As Quatro Estações” – EMI/Odeon. 1990. Quadragésima segunda colocação na parada musical de 1990. Décima sexta colocação entre composições nacionais.

Quero me encontrar  
Mas não sei onde estou  
Vem comigo procurar  
Algum lugar mais calmo  
Longe dessa confusão  
E dessa gente que não se respeita  
Tenho quase certeza que eu não sou daqui

(Refrão)

Acho que gosto de São Paulo  
Gosto de São João,  
Gosto de São Francisco  
E São Sebastião  
E eu gosto de meninos e meninas

Vai ver que é assim mesmo  
E vai ser assim pra sempre  
Vai ficando complicado  
E ao mesmo tempo diferente  
Estou cansado de bater e ninguém abrir  
Você me deixou sentindo tanto frio  
Não sei mais o que dizer

Te fiz comida, veei teu sono  
Fui teu amigo, te levei comigo

E me diz: pra mim o que é que ficou?

Me deixa ver como viver é bom  
Não é a vida como está,  
E sim as coisas como são  
Você não quis tentar me ajudar  
Então, a culpa é de quem?  
A culpa é de quem?

Eu canto em português errado  
Acho que o imperfeito  
Não participa do passado  
Troco as pessoas.  
Troco os pronomes  
Preciso de oxigênio,  
Preciso ter amigos  
Preciso ter dinheiro,  
Preciso de carinho  
Acho que te amava,  
Agora acho que te odeio  
São tudo pequenas coisas,  
E tudo deve passar

(Refrão)

## 157 - AH SE EU FÔSSE HOMEM

(Roger Moreira) Intérprete: Ultraje a Rigor. Álbum: “Ó!” – WEA. 1993. Octogésima colocação na parada musical de 1993. Quadragésima terceira colocação entre composições nacionais.

Ah, se eu fôsse homem  
De ouvir meu coração e dar vazão  
Não à razão,  
Mas à vontade de mudar a situação  
E me arriscar, me machucar  
Mas mandar tudo para o ar  
Só prá ficar com uma mulher  
Ou prá fazer o que eu quiser  
Abrir meu peito, é meu direito,  
Se eu tivesse peito  
Ah, se eu fôsse homem...

Ah, se eu fôsse homem de aguentar  
Que uma mulher é como um homem  
E também pensa como um homem  
E quer sair com outros homens

E, apesar de  
Todas as explicações antropológicas,  
Na prática não tem explicação para o tesão  
E ai, meu chapa,  
Cê só pode reclamar pro bispo  
Ah, se eu fôsse homem...

Ah, se eu fôsse homem  
De parar de me portar feito um rochedo  
Indestrutível e infalível,  
Inabalável e imutável  
Previsível e impossível,  
Um computador com músculos,  
Um chefe, um pai,  
Um homem com H maiúsculo  
Eu seria o homem certo prá você

## 158 - ROBOCOP GAY

(Dinho e Júlio Rasec) Intérprete: Mamonas Assassinas. Álbum: “Mamonas Assassinas” – EMI. 1995. Septuagésima sexta colocação na parada musical de 1995. Quadragésima colocação entre composições nacionais.

Um tanto quanto másculo  
Com M maiúsculo  
Vejam só os meus músculos  
Que com amor cultivei

Minha pistola é de plástico  
Em formato cilíndrico  
Sempre me chamam de cínico  
Mas o porquê eu não sei

O meu bumbum era flácido  
Mas esse assunto é tão místico  
Devido ao ato cirúrgico  
Hoje eu me transformei  
O meu andar é erótico  
Com movimentos atômicos  
Sou uma amante robótico  
Com direito a replay

Um ser humano fantástico  
Com poderes titânicos  
Foi um moreno simpático  
Por quem me apaixonei  
E hoje estou tão eufórico  
Com mil pedaços biônicos

Ontem eu era católico ai,  
Hoje eu sou um gay

Abra sua mente  
Gay também é gente  
Baiano fala oxente  
E come vatapá  
Você pode ser gótico  
Ser punk ou skinhead  
Tem gay que é Muhamed  
Tentando camuflar  
(Allah meu bom Allah)  
Faça bem a barba  
Arranque seu bigode  
Gaúcho também pode  
Não tem que disfarçar  
Faça uma plástica  
Aí entre na ginástica  
Boneca cibernética  
Um Robocop gay...

Um Robocop gay...  
Um Robocop gay...  
Eu sei, eu sei,  
É um Robocop gay...

## 159 - A NAMORADA

(Carlinhos Brown) Intérprete: Carlinhos Brown. Álbum: “Alfagamabetizado” – EMI. 1996. Vigésima oitava colocação na parada musical de 1996. Décima oitava colocação entre composições nacionais.

Ei bicho,  
O broto do seu lado  
Já teve namorado e teme um compromisso

Gavião.  
Há sempre um do seu lado  
Se diz gato malhado mas não é nada disso

(Refrão)  
A namorada tem namorada,eta!

A namorada tem namorada

Tem Irmão grudado em sua cola  
Na porta da escola mas não tem chance não  
Pai juiz a leva pro cinema  
Com mais cinco morenas  
O que mais sempre quis

(Refrão)

## 160 - RALANDO O TCHAN

(Dito, Beto Jamaica, Ranger e Paulinho Levi) Intérprete: É o Tchan. Álbum: “É o Tchan do Brasil” – Polygram. 1997. Sexta colocação na parada musical de 1997. Terceira colocação entre composições nacionais.

Essa é a mistura do Brasil com o Egito  
Tem que ter charme pra dançar bonito

Quem vem de fora  
Vem chegando agora  
Mexe a barriguinha  
Sem vergonha e entre  
Balance o corpo  
Meu bem,não demora  
Que chegou a hora  
Da dança do ventre

Ali Babá!  
O califa tá de olho no decote dela  
Tá de olho no biquinho do peitinho dela  
Tá de olho na marquinha da calcinha dela  
Tá de olho na quebrança das cadeiras dela

Rala,ralando o Tchan.  
Rala,ralando o Tchan

Ela faz a cobra subir  
A cobra subir,a cobra subir

## 161 - CEROL NA MÃO

(DJ Da Pipo, Tigrão, Antônio Carlos e Rita Marques) Intérprete: Bonde do Tigrão. Álbum: “Bonde do Tigrão” – Columbia. 2001. Quadragésima colocação na parada musical de 2001. Vigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Quer dançar, quer dançar  
O Tigrão vai te ensinar

Eu vou passar cerol na mão, assim, assim  
Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim  
Vou aparar pela rabiola, assim, assim  
E vou trazer você pra mim,  
Vou sim, vou sim

Eu vou cortar você na mão  
Vou mostrar que eu sou tigrão  
Vou te dar muita pressão  
Então martela, martela, martela o martelão  
Levante a mãozinha, na palma da mão  
É o Bonde do Tigrão...

Elas são maravilhosas, claro  
Elas são demais  
Guarde esse corpo pra mim  
Que eu te quero demais

Agora, vem com o Tigrão  
Na nova dança, a do entra e sai  
Entra e sai, entra e sai  
Na porta da frente e na porta de trás

Realizar seus desejos, isso nós vamos fazer  
Tudo que você pedir nós vamos atender  
É uma nova mania, vai pegar o baile inteiro  
Entra e sai, entra e sai  
Na porta da frente e na porta de trás

## 162 - JÁ SEI NAMORAR

(Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes) Intérprete: Tribalistas. Álbum: "Tribalistas" – EMI. 2002. Quadragésima terceira colocação na parada musical de 2002. Vigésima sétima colocação entre composições nacionais.

Já sei namorar,  
 Já sei beijar de língua  
 Agora só me resta sonhar  
 Já sei aonde ir  
 Já sei onde ficar  
 Agora só me falta sair

(Refrão)

Não tenho paciência pra televisão  
 Eu não sou audiência para a solidão  
 Eu sou de ninguém  
 Eu sou de todo mundo e  
 Todo mundo me quer bem  
 Eu sou de ninguém  
 Eu sou de todo mundo e  
 Todo mundo é meu também

Já sei namorar,  
 Já sei chutar a bola  
 Agora só me falta ganhar  
 Não tem um juiz  
 Se você quer a vida em jogo  
 Eu quero é ser feliz

(Refrão)

Tô te querendo  
 Como ninguém  
 Tô te querendo  
 Como Deus quiser  
 Tô te querendo  
 Como eu te quero  
 Tô te querendo  
 Como se quer

## 163 - CACHORRINHO

(Kelly Key) Intérprete: Kelly Key. Álbum: "Kelly Key" – WEA. 2001. Trigésima sétima colocação na parada musical de 2002. Vigésima segunda colocação entre composições nacionais.

Se tem uma coisa  
 Que me deixa passada  
 É gritar comigo  
 Sem eu ter feito nada,  
 Se tem uma coisa  
 Que eu não admito  
 É gritar comigo

Você gosta de mandar você só me faz sofrer  
 Você só sabe gritar e grita sem saber  
 Mas sei que você não vive

Sem meus cuidados amor  
 Fala baixinho comigo  
 A sua dona chegou

Vem aqui,  
 Que agora eu tô mandando  
 Vem meu cachorrinho  
 A sua dona tá chamando

Sit, junto, sentado, calado

## 164 - MULHERES SÃO DE VÊNUS E HOMENS SÃO DE MARTE

(Egypcio, Baía, Léo, P.G., Román e Jonny) Intérprete: Tihuana. Álbum: “Tihuana” – EMI. 2005. Quinquagésima quarta colocação na parada musical de 2005. Trigésima quinta colocação entre composições nacionais.

Descobri que o que eu tenho  
Já não serve mais pra você  
Que já não quer nem saber  
Se hoje o que me sobra  
Não faz falta pra você

Na escola eu estudei  
Mas com você eu aprendi  
Negativo e negativo nunca vão subtrair  
E eu aqui querendo então  
Entender a equação  
E as duas professoras  
Me mostrando a solução

Só então me deu um start mais agora é tarde  
Montou quebra-cabeça  
E não usou a minha parte  
As duas juntas e eu aqui sozinho  
As duas juntas e eu olhando escondido

Quando abri os olhos já era tarde de mais  
Pra reagir e agora estou aqui  
Coçando a minha testa  
Enquanto a festa é logo ali  
De baixo do edredom  
Em cima do meu colchão

Perto da minha vista, longe da minha mão  
Rolando na minha cama  
Amassando o meu pijama  
E eu com o pé no lixo

E é por isso que eu não to nessa cama  
E a cigana disse então em tom de gozação  
Que viu o meu futuro  
Na palma da minha mão  
As duas juntas e eu aqui sozinho  
As duas juntas e eu olhando escondido

Eu e ela, ela e a outra, as duas juntas  
E eu aqui com água na boca  
As mulheres são de Vênus,  
Os homens são de Marte  
O mundo é tão pequeno  
Ainda levaram a minha parte

Eu sem ela, ela e a outra, as duas junta  
E eu aqui com água na boca  
As mulheres são de Vênus,  
Os homens são de Marte  
O mundo é tão pequeno  
Ainda levaram a minha parte

## 165 - POLIGAMIA

(George Israel e Paula Toller) Intérprete: Kid Abelha. Álbum: “Pega Vida” – Universal. 2005. Trigésima sexta colocação na parada musical de 2005. Vigésima quarta colocação entre composições nacionais.

Meus amores me querem inteira  
Em qualquer posição  
Meus amores não marcam bobeira  
E eu não fico na mão  
Escritório, supermercado  
Banco de condução  
Todo canto é apropriado,  
Eu nunca digo não

Abaixo o enguiço dos neurônios  
Abaixo o desperdício de hormônios  
Prazeres já temos de menos,  
Produtos já temos demais

Vamos ficar vamos fazer  
Vocês e eu, eus e você

Vamos gozar ,vamos viver  
Vocês e eu, eus e você

O amor o sorriso e as flores  
Paraíso de Dante  
Meus amores não são implicantes  
Com meus outros amantes  
Corcovado ou escada rolante  
Tudo isso convém  
Todo homem merece um harém  
Toda mulher também

Abastece de óleo os neurônios  
Esquece o monopólio de hormônios  
Prazeres já temos de menos,  
Ciúmes já temos demais.

