



PGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

*OS AFRO-SAMBAS DE VINÍCIUS DE MORAES E BADEN  
POWELL - MODERNISMO NACIONALISTA NA MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA (DÉCADA DE 1960).*

MILLER AUGUSTO DE SOUZA CAMPOS

São João del-Rei

2015



PGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

*OS AFRO-SAMBAS DE VINÍCIUS DE MORAES E BADEN  
POWELL - MODERNISMO NACIONALISTA NA MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA (DÉCADA DE 1960).*

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao curso de Pós-Graduação em  
História da Universidade Federal de  
São João del-Rei, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do  
grau de Mestre em História.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Silvia Maria  
Jardim Brügger

*MILLER AUGUSTO DE SOUZA CAMPOS*

*São João del-Rei*

*2015*

*OS AFRO-SAMBAS DE VINÍCIUS DE MORAES E BADEN  
POWELL - MODERNISMO NACIONALISTA NA MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA (DÉCADA DE 1960).*

MILLER AUGUSTO DE SOUZA CAMPOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovada em 26 de maio de 2015.

Comissão Examinadora:

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Silvia Maria Jardim Brügger (UFSJ - orientadora)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>.Cássia Rita Louro Palha (UFSJ – membro titular)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>.Martha Campos Abreu (UFF – membro titular)

São João del-Rei  
2015

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processamento Técnico da Divisão de Biblioteca da UFSJ

Campos, Miller Augusto de Souza  
C198a Os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell : modernismo nacionalista na música popular brasileira (década de 1960) [manuscrito] / Miller Augusto de Souza Campos . – 2015. 132f.

Orientador: Silvia Maria Jardim Brügger.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei. Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas.

Referências: f. 133-136.

1. Cultura popular 2. Música popular brasileira 3. Tradição 4. Modernismo 5. Nacionalismo 6. História I. Moraes, Vinícius de, 1913-1980 - Crítica e interpretação II. Powell, Baden, 1937-2000 - Crítica e interpretação III. Brügger, Silvia Maria Jardim (orientador) IV. Universidade Federal de São João del-Rei. Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas V. Título

CDU 78.071.7

## ***Agradecimentos***

A minha família, sem a qual eu não teria caminhado até aqui.

A minha orientadora Silvia Brügger pela paciência e dedicação.

Aos colegas da Pós-Graduação da UFSJ que de inúmeras formas contribuíram para a elaboração dessa dissertação.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em História da UFSJ, com os quais tive o privilégio de aprender.

A UFSJ por conceder bolsa de estudos que muito me ajudou na realização deste trabalho.

Aos sambistas do Brasil.

Aos Orixás.

*“Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração”*

(Samba da benção – Vinícius de Moraes e Baden Powell)

## ***Resumo***

A dissertação estuda, a partir da obra musical de temática afro produzida pela parceria musical de Vinícius de Moraes e Baden Powell, na primeira metade da década de 1960, incluindo o álbum *Afro-sambas*, de 1966, e outras músicas da mesma lavra, de que forma estes compositores e intérpretes atuaram no cenário artístico do período. As composições nos permitem captar diferentes aspectos, tanto de processos de modernização da música popular brasileira como tentativas de valorizar certos elementos da cultura popular identificados com a autenticidade nacional.

Palavras chave: Afro-brasileiro, Cultura popular, Música popular, Tradição, Modernismo, Nacionalismo.

## ***Abstract***

The dissertation studies from the musical work of african theme produced by musical partnership of Vinicius de Moraes and Baden Powell in the first half of the 1960s, including the *Afro-sambas* album of 1966, and other songs composed in the same period, how these composers and performers acted in the art scene of the period. The compositions allow us to capture different aspects of both processes of modernization of Brazilian popular music as attempts to value certain elements of popular culture identified with national authenticity.

Keywords: Afro-Brazilian, Popular culture, Popular music, Tradition, Modernism, Nationalism.

## **Sumário**

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>1 – As trajetórias de Vinícius de Moraes e Baden Powell, o início da parceria musical. ....</b>	<b>13</b>
1.1 – O poeta Vinícius de Moraes. ....	13
1.2 – O violonista Baden Powell. ....	37
1.3 – O início da parceria. ....	54
<b>2 – Tradição e Modernidade na música brasileira. ....</b>	<b>58</b>
2.1 – O samba e a ideia de uma “tradição” na nossa cultura musical popular. ....	58
2.2 – Bossa nova - uma música popular, nacional e moderna. ....	69
2.3 – Idealismo político e nacionalismo na MPB durante a década de 1960. ....	76
<b>3 – Os afro sambas - vanguarda nacionalista na música popular brasileira .....</b>	<b>92</b>
3.1 – Modernismo musical – nacionalismo e cultura popular. ....	92
3.2 – Referências musicais para a elaboração dos afro-sambas. ....	105
3.3 – Caracterização da obra os afro-sambas e a delimitação de uma fronteira para o nacional na música popular brasileira. ....	112
<b>Conclusão .....</b>	<b>126</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>132</b>



## ***Introdução***

Em janeiro de 1966, Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes (1913-1980) gravaram pelo selo Forma<sup>1</sup> o *LP Afro-sambas*, contendo oito faixas compostas pela parceria entre 1962 e 1965. Outras canções, como “Consolação” e “Berimbau”, que foram compostas na mesma lavra, não fazem parte do disco de 1966. No entanto, podemos inseri-las no conjunto de composições que chamaremos de afro-sambas, por fazerem parte de um mesmo processo de criação e estarem relacionadas temática e esteticamente às músicas do *LP Afro-sambas*. No momento de gravação do disco, em 1966, elas já haviam sido lançadas por artistas como Elis Regina, Nara Leão e Geraldo Vandré.

Nos afro-sambas, que surgiram num período de valorização da cultura nacional e popular e de consolidação da MPB<sup>2</sup>, os artistas trouxeram a público uma série de músicas que, através de uma elaboração própria, tematizam elementos da cultura popular afro-brasileira, mas que também se inserem no processo de modernização técnica da música popular que se intensificou a partir de meados da década de 1950, especialmente com a bossa nova.

Os afro-sambas fazem parte do processo de desenvolvimento de uma importante vertente da música popular moderna brasileira, na medida em que surgiram como um dos desdobramentos da bossa nova, mas, ao mesmo tempo, significam um retorno a formas arcaicas, primitivas, que remetem a uma visão de brasilidade ancorada em nossa ancestralidade atávica e negra. Essa operação não se dá apenas na música composta por Baden Powell, mas

---

<sup>1</sup> Pequena gravadora de Roberto Quartin que teve uma curta existência, mas, ao longo dos anos 1960, foi responsável pela gravação e lançamento de outros discos relevantes como *Inútil paisagem* (1964), primeiro disco de Eumir Deodato; *Quarteto em Cy* (1964) e *Som definitivo* (1965), os dois primeiros discos do grupo; *Coisas* (1965), de Moacir Santos; *Desenhos* (1966), primeiro disco de Victor Assis Brasil; *Chico Fim de Noite apresenta Chico Feitosa* (1966); *Tempo feliz* (1966) de Baden Powell e Maurício Einhorn; *Dulce* (1966), de Dulce Nunes; *Luis Eça e Cordas*; Trilhas sonoras da peça *Liberdade, liberdade*, do espetáculo musical *Vinicius Poesia e Canção* e dos filmes *Deus e o diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e *Esse mundo é meu*, de Sérgio Ricardo, se consolidou como uma espécie de herdeira bossa nova. Com o encerramento das suas atividades, o catálogo da gravadora foi vendido para a Polygram, hoje Universal Music.

<sup>2</sup> Tomamos aqui a terminologia “MPB” como um estilo de canção popular moderna, surgida no início da década de 60, que se situa num ponto médio entre uma tradição “folclorizada” ancorada numa ideologia nacional-popular, ligada à estética do “morro” e do “sertão”, e as conquistas técnico-estéticas cosmopolitas da bossa-nova.

também nas letras de Vinícius de Moraes, que, a partir de seu lirismo, conseguiu transitar pelo universo cultural-religioso afro-brasileiro explorando temáticas como o amor e a vida.

No primeiro capítulo, reconstruo as trajetórias dos intelectuais e artistas Baden Powell e Vinícius de Moraes. Enfatizando, sobretudo, a formação de cada um, as vivências no período da infância e juventude, os estudos, os mestres e todas as possíveis outras referências que remetam aos respectivos processos de desenvolvimento artístico e pessoal. Também trato da trajetória profissional de cada um, na tentativa de apreender traços do processo de construção de uma identidade artística apreciável num circuito de produção e recepção, situado historicamente, através de registros gravados ou apresentações. Além de aspectos diversos da vida privada ou pública que se relacionem com questões discutidas na dissertação.

Também nesse capítulo buscarei localizar o início da parceria e da amizade entre Baden Powell e Vinícius de Moraes, as circunstâncias em que se conheceram e o ambiente que cercou a composição dos afro-sambas.

No segundo capítulo, para uma melhor formulação do conceito de MPB que se desenvolveu na década de 1960, tento compreender o processo de constituição do gênero samba como fenômeno cultural, urbano, massivo, e de forte significação nacional, que remete ao início do século XX. A partir disso coloco em perspectiva algumas ideias centrais do pensamento de Vinícius de Moraes sobre a música popular brasileira e o estabelecimento de uma “tradição” pertinente ao samba carioca, que foi por muitas vezes assumido como a própria síntese musical da nação brasileira, inserindo-as no debate sobre a autenticidade que se dá, aqui, em torno da música popular urbana.

Nesse capítulo, também abordo o panorama que se abriu para a música popular a partir do final da década de 1950 com a bossa nova, processo de busca por modernização estética, que revigorou o debate em torno do caráter nacional e autêntico das formas musicais produzidas no Brasil. Esse debate também marca o processo que deu origem a própria MPB, a partir da década de 1960, mas que remonta ao início do século XX, no modernismo artístico.

Busco compreender que inovações no plano da criação e da interpretação musical foram propostas por figuras como Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes neste momento. Procuro também aqui,

além de compreender o significado do movimento bossa nova na tradição da música popular brasileira, perceber a relação de Vinícius de Moraes e de Baden Powell com ela.

Na parte final do capítulo, abordo alguns debates em torno da música popular brasileira na década de 1960, momento de composição dos afro-sambas, e período também em que a perspectiva do engajamento político era um importante componente no pensamento artístico e intelectual. Procuro relacionar os afro-sambas, enquanto proposta artística dos intelectuais e músicos Vinícius de Moraes e Baden Powell, com a cena política, cultural e a artística da década de 1960, em que figuravam artistas como Carlos Lyra, Nara Leão, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Hollanda, Elis Regina, Caetano Veloso, entre outros, que atuaram nesse período a partir de músicas compostas ou interpretadas e de ideias veiculadas em artigos e entrevistas.

A discussão considera a relação entre as inovações estéticas que vêm à tona com a bossa nova, e que passam a ser assimiladas no trabalho de muitos compositores, com a busca por uma ampliação temática e de referências estéticas, como o “morro” e o “sertão”, aliada à idealização da figura do “povo”, numa dinâmica marcada pela existência, em variados graus, da intenção de conscientizar politicamente as massas. Um documento importante aqui é o Manifesto do CPC, lançado em 1962, que estabelecia certos parâmetros composicionais e um “sentido” missionário para todo o artista comprometido com a conscientização do povo, também identificado com a nação.

No terceiro capítulo, aprofundo a análise da questão da autenticidade nacional e da modernidade artística na cultura brasileira. Pretendo dar inteligibilidade aos afro-sambas, que se inserem no contexto da música popular brasileira da década de 1960, mas que também se articulam com uma tradição cultural mais antiga que, desde o início do século XX, se preocupou com a criação e afirmação de bases para a constituição do caráter nacional e moderno de nossa cultura. Procuro demonstrar como no trabalho de Mário de Andrade ao longo dos anos 20 e 30, principalmente em sua obra *Ensaio sobre a música brasileira*, alguns problemas já se entrecruzavam, principalmente o da brasilidade e da identidade nacional e os procedimentos pelos quais deveriam ser pesquisados e incorporados elementos da cultura popular nas obras

artísticas. O ancoramento da obra artística na cultura popular permitiria, de acordo com essa corrente de pensamento, a manutenção da identidade nacional, na medida em que os elementos selecionados fariam a conexão com o passado, com a tradição, com a singularidade brasileira. Mas a obra também deveria se abrir a modernização técnica. Portanto, procuro estabelecer conexões entre os ideais de Mário de Andrade para a música erudita, no início do século XX, e a música popular brasileira que se desenvolveu a partir da década de 1960, no que diz respeito ao status de autenticidade nacional e de modernidade conferido à MPB.

Ainda nesse capítulo procuro captar as principais referências para a composição dos “afro-sambas” enquanto objeto artístico. A partir das fontes reunidas, traço um panorama dos aspectos estéticos que nortearam a sua criação, como a influência do samba carioca, do canto gregoriano, do *jazz*, dos ritmos advindos da música sacra afro-brasileira, da capoeira, da bossa nova. Discuto o trabalho de pesquisa musical feito pelos criadores dos “afro-sambas”, e também as influências estéticas que fizeram parte da concepção deste trabalho.

Na última parte, apresento uma análise dos afro-sambas, contemplando aspectos temáticos e líricos, musicais, harmônicos, melódicos e rítmicos, também os arranjos utilizados, a partir de gravações em áudio e vídeo além de cifras e partituras. Também discuto de que forma a teoria cultural desenvolvida pelo antropólogo Fredrik Barth sobre identidade étnica pode lançar luz ao estudo da construção da identidade nacional, a partir da atuação dos artistas Baden Powell e Vinícius de Moraes no campo da música popular.

## ***1 – As trajetórias de Vinícius de Moraes e Baden Powell, o início da parceria musical.***

### ***1.1 – O poeta Vinícius de Moraes.***

Escrever sobre a história de Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes (1913-1980) é, de saída, um grande desafio porque, ao longo do tempo, uma imagem mítica foi sendo construída em torno de seu nome, principalmente a partir de sua relação com a música popular, e essa imagem foi sendo sobreposta à sua trajetória histórica. O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade reforçou essa mitologia ao dizer que Vinícius de Moraes era o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão, da poesia em estado natural, ou que queria ter sido Vinícius de Moraes<sup>3</sup>. Em outra oportunidade, mais criticamente, o mesmo Drummond assim o descreveu: “Ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas) e, finalmente, homem bem de seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos”<sup>4</sup>. As biografias a seu respeito estão repletas de casos e histórias extraordinárias sobre o poeta e suas paixões, os muitos casamentos, o alcoolismo, os numerosos e diversificados grupos de amigos, a boemia, seu desprendimento, seu romantismo, seu misticismo, seu desprezo pelas formalidades, entre outras coisas. Há uma densa camada de narrativas que evidenciam a força desta imagem e que podem encobrir aspectos essenciais da trajetória deste intelectual em que, se pesam todas as vicissitudes e contingências da vida humana, se fez através de escolhas.

É preciso evitar o comodismo que consiste na simples aceitação dessa imagem mítica, mas, também não é possível simplesmente rejeitá-la. É seguro considerar que tal imagem resultou de sua imensa popularidade, que é mais uma consequência de sua atuação como compositor letrista e, principalmente,

---

<sup>3</sup> CASTELLO, José. *O poeta da paixão / Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 11.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 12.

intérprete de música popular, lançando discos, tocando em rádios e se apresentando em *shows* ao lado de seus parceiros, do que como poeta, cronista, dramaturgo, embaixador, ou em qualquer outra atividade que desempenhou. Essa imagem também deve muito, para além de sua atuação estritamente artística, à postura liberal que adotou em sua vida, a partir dos muitos relacionamentos amorosos, viagens, e boemia.

O que mais interessa aqui é que tal popularidade é também resultado de um esforço consciente de transformação de si mesmo, que se liga intimamente à concepção de sua obra, de maneira mais ampla. Sua trajetória é inicialmente marcada por certo grau de estranhamento, isolamento e distanciamento em relação à vida cotidiana, fruto dos muitos preconceitos de ordem intelectual e moral que marcam sua formação, mas se moveu em direção a uma abertura afetiva e estética com o universo da cultura popular.

O próprio Vinícius de Moraes, em 1954, ao organizar sua *Antologia Poética*<sup>5</sup>, antecipou aos seus poemas uma advertência na qual esclareceu que as duas partes em que se divide o livro correspondem a fases distintas de sua obra. A primeira “transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã”<sup>6</sup>, que teria chegado ao termo com a publicação do livro *Ariana, a Mulher* de 1936. E a segunda que representa um movimento de aproximação do mundo material, com a “difícil, mas consistente, repulsa ao idealismo dos primeiros anos”<sup>7</sup>. Como obra de transição o autor ainda apontou seu *Cinco Elegias*, livro de 1943. O que Vinícius de Moraes pretendeu mostrar é que o conjunto de sua poesia já revela uma luta contra si mesmo e o esforço para se desembaraçar de pré-conceitos herdados de sua classe e de seu meio que, naturalmente, fizeram parte de sua formação.

Vinicius de Moraes nasceu no ano 1913 na Gávea, bairro localizado na cidade do Rio de Janeiro. Seu pai Clodoaldo Pereira da Silva Moraes foi funcionário público, além de poeta e músico amador. Sua mãe, Lídia Cruz de Moraes, além de cuidar da casa e dos filhos, também foi musicista amadora. Tocava piano, contudo, apenas em âmbito doméstico. Sobre o peso da

---

<sup>5</sup> MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: A noite, 1954.

<sup>6</sup> Ibidem. p. 5.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 5.

influência literária, e também musical, que seu pai teve em sua formação, Vinícius de Moraes rememora em 1967:

Os primeiros poemas que li eram poemas do meu pai. Ele era um poeta inédito. [...] também arranhava um violãozinho, tocava assim umas *berceuses*<sup>8</sup>, umas baladinhas antigas, umas modinhas.<sup>9</sup>

Clodoaldo Moreira foi um poeta, amigo de Olavo Bilac, que apreciava especialmente os portugueses Júlio Dantas e Guerra Junqueira. Essa influência pré-moderna na formação de Vinícius de Moraes se revela, por exemplo, no poema que escreveu ainda aos quatorze anos de idade buscando mimetizar o estilo de Júlio Dantas, chamado “Os três amores”. Seu pai também acompanhava algumas canções ao violão. Isso, evidentemente, possibilitou a ampliação das possibilidades de desenvolvimento da percepção musical e do conhecimento da música popular de Vinícius de Moraes ainda na infância. Sua mãe, sendo musicista amadora, também foi muito importante no sentido de colocá-lo em contato, desde o berço, com uma rica cultura musical. Aliás, não apenas sua mãe, mas também sua avó materna:

A parte musical tem muito a ver com minha mãe. Porque ela tocava piano, e cantava muito durante a tarde. As primeiras músicas que escutei, os primeiros tangos argentinos, foram com ela. [...] os primeiros *fox-trots* de salão, as primeiras valsas. [...] Minha avó, Dona Celestina de Macedo Cruz (também) tocava piano. Aliás, melhor que minha mãe.<sup>10</sup>

Nessa casa ele foi o segundo de quatro filhos sendo Lygia a primeira, nascida em 1911, Laetitia em 1916, e Helius em 1918. Ainda em 1916 mudou-se com a família para o bairro de Botafogo onde fez o curso primário na Escola Afrânio Peixoto. Aos 11 anos, Vinícius de Moraes ingressou no Colégio Santo Inácio, de padres jesuítas, onde já se interessou por atividades culturais como o coral e pequenas peças de teatro. Além disso, e mais importante, nesse ambiente doutrinário, Vinícius de Moraes começa a sondar alguns dos grandes problemas existenciais colocados pela teologia católica e, ao lado da imagem

---

<sup>8</sup> Palavra francesa para canção de ninar.

<sup>9</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 16.

<sup>10</sup> Ibidem. p. 17.

do rapaz praticante de esportes, namorador, já entusiasta de música popular, passou a desenvolver outra dimensão em sua personalidade, dimensão essa mais obscura e profunda, em que se encontrava, constantemente, vigiado por forças superiores e para quem a vida se apresentava sob o signo do estranhamento.

No que diz respeito à música, Vinícius de Moraes começou a estudar violão aos 14 anos de idade e, ainda no colégio, tornou-se amigo dos irmãos Haroldo, Paulo e Oswaldo Tapajós ao lado de quem formou uma banda que se apresentava em reuniões na casa de amigos e em festas do colégio. De acordo com Vinícius de Moraes:

Nós tínhamos um grupinho no colégio. [...] E nós tocávamos em festinhas, e foram lá as primeiras namoradas. Naquela época eu compus com eles duas músicas que tiveram sucesso, foram cantadas e gravadas.<sup>11</sup>

Nesse momento Vinícius de Moraes escreveu letras para as canções feitas pelos irmãos Tapajós. As duas músicas a que ele se referiu são a *berceuse* “Canção da noite” e o *fox-trot* “Loura ou morena”. Estas foram suas primeiras composições, mas sua atividade como autor de música popular, depois dessa fase, permaneceu adormecida durante muitos anos, em função da opção exclusiva pela poesia, até despertar nos anos 1950. Segundo seu depoimento de 1969:

Eu fiz as minhas primeiras canções com os irmãos Tapajós aos quinze anos de idade. Depois eu dei uma esnobada na música, por problemas de idade, por falta de experiência, porque eu achava que o chamado de livro não podia se rebaixar até a canção.<sup>12</sup>

Tal preconceito foi abandonado com os anos, mas esse momento em que estava deixando o colégio marcou o início de sua fase mais religiosa e elitista. Ainda prestou serviço militar, concluindo em 1929 o ginásio. No ano seguinte ingressou na Faculdade de Direito do Catete<sup>13</sup>. O próprio Vinícius de

---

<sup>11</sup> Ibidem. p. 21.

<sup>12</sup> MORAES, Vinícius de. “Um analista tentou me pasteurizar” (1969). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 110.

<sup>13</sup> O prédio onde se localizava a Faculdade do Catete era parte da Faculdade Nacional de Direito até 1937. Em 1942 passou a fazer parte da UERJ.



Moraes considerou ser o grupo da Faculdade de Direito uma grande influência no processo que o levou a se tornar um artista devotado à religião e ao signo do Absoluto. Segundo ele:

Sob essa influência de só lidar com o que o pessoal chamava assim de as “Coisas Maiores”. [...] As artes tinham que ser maiores, a carne representava o pecado, o espírito representava assim a beleza, a mulher. Tudo isso artificializou muito a minha formação na adolescência. [...] Adquiri uma série de preconceitos e de coisas que acho que eram inteiramente artificiais na minha formação.<sup>14</sup>

Durante a graduação aproximou-se de algumas figuras importantes em sua trajetória de ingresso na vida adulta. Durante o período em que foi estudante de direito, Vinícius de Moraes se ligou ao CAJU - Centro Acadêmico Jurídico Universitário:

Lá eu conheci o famoso Grupo do CAJU. [...] Octávio de Faria, Mário Vieira de Mello, San Thiago Dantas, Vicente Chermont de Miranda, Gilson Amado, Helio Viana.<sup>15</sup>

Octavio de Faria e San Thiago Dantas eram mais velhos e exerceram grande influência no espírito de Vinícius de Moraes:

Eu era calouro deles. Mas foram esses homens que, de certa maneira, sobretudo o Octávio, me formaram. Intelectualmente, foram os que me deram os caminhos das primeiras leituras.<sup>16</sup>

Também nesse período, Vinícius de Moraes fundou, ao lado de Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello, Almir de Castro e Octávio de Faria, um clube de teatro e de cinema e a revista *O fã*, dedicada à produção cinematográfica. Em 1931 ingressou também no Centro de Preparação de oficiais do exército e na *Congregação Mariana Nossa Senhora das Vitórias*, ligada a Igreja Católica. Este último fato é bem representativo do efeito de uma sólida formação religiosa que recebeu, primeiramente em casa, e que aprimorou no colégio jesuíta e que nesse momento, no grupo do CAJU, se tornou ainda mais intensa.

---

<sup>14</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 21.

<sup>15</sup> Ibidem. p. 18.

<sup>16</sup> Idem.

Sobre a importância central da figura de Octávio de Faria, especialmente na fase de elaboração de seu primeiro livro *O caminho para a distância*, de 1933, Vinícius de Moraes declarou:

Eu estava começando a ler os poetas malditos franceses, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, nessa fase inicial. Sobre tudo Rimbaud. Claudel também foi uma presença forte nessa fase. [...] Eu era mais ou menos teleguiado pelo Octávio nessa ocasião. Todo aquele grupo era assim. “Escreve com teu sangue, que teu sangue é espírito”. A palavra espírito funcionava muito naquele tempo! (risos). E tudo isso foi importante para mim, toda essa experiência intelectual. Mas, eu fui salvo pela mulher.<sup>17</sup>

O CAJU funcionava como uma confraria que reunia os alunos mais aplicados, fundado em 1928 pelo estudante Vicente Chermont de Miranda, cujo objetivo programático era “combater à leviandade acadêmica e levar o direito a sério”<sup>18</sup>.

Contudo, Vinícius de Moraes, por mais que participasse do grupo e das discussões, nunca se entregou completamente a uma vida devotada à religião. Praticava muitas atividades que até poderiam ser consideradas de mau gosto pelos intelectuais da Faculdade de Direito como exercícios físicos na praia, inclusive *jiu-jitsu*, na academia do mestre Hélio Grace, desde os 17 anos de idade. E, sem dúvida, a presença da figura feminina foi muito importante em sua trajetória sendo responsável, de acordo com o próprio, por “salvá-lo” dessa realidade abstrata e conectá-lo com a vida cotidiana. Segundo Vinícius de Moraes:

Eu vivia uma espécie de *double-life*, uma vida-dupla. Eu tinha o lado exotérico, dos mistérios do infinito, a briga com o infinito, sempre. E tinha as minhas namoradas. [...] A dimensão religiosa eu acredito hoje em dia ser menos importante do que eu julgava antigamente. Naquele momento era muito importante. Eu vinha de formação católica, colégio de padres, tentativas místicas.<sup>19</sup>

No plano político, nesse período, junto com os companheiros da Faculdade do Catete, aproximou-se ideologicamente do pensamento conservador e direitista, seja pelo viés nacionalista ou católico que, em suas

---

<sup>17</sup> Ibidem. p. 19.

<sup>18</sup> CASTELLO, José. *Op cit.* p. 60.

<sup>19</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 19.

formas radicais, desaguaram no integralismo. Também fez oposição, nesse momento, ao pensamento marxista e aos modernistas de 1922.

O ano de 1922 foi marcado pela Semana de Arte Moderna e pela fundação do Partido Comunista Brasileiro, mas também pela criação da revista *A Ordem*, que muito contribuiu para a formação dessa jovem intelectualidade católica. A partir de 1930, por intermédio de Augusto Frederico Schmidt, Plínio Salgado, que era seu amigo e entusiasta do fascismo, aproximou-se do grupo do CAJU estreitando laços entre esse grupo de estudantes de direito e a Ação Integralista Brasileira.

Vinícius de Moraes publicou pela editora Schmidt<sup>20</sup> seu primeiro livro de poesias, *O Caminho para a Distância*. Neste livro expõe uma poesia devotada às questões espirituais e metafísicas. A obra, que pode ser lida como uma reação aos cânones do modernismo, revela uma inquietação profunda diante da matéria, da carne, do mundo real. Enquanto os modernistas, através da geração de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, entre outros, haviam feito muito pela poesia do cotidiano, mais prosaica, irônica, com humor, o jovem Vinícius de Moraes era um poeta ainda muito ligado aos Grandes Esquemas:

Era a bandeira do absoluto, aquele negócio todo. Eu fiz declarações à imprensa que eu sinceramente me envergonho. Elas eram assim de uma altitude inatingível.<sup>21</sup>

Publicou uma segunda obra, *Forma e exegese*, ainda aos 21 anos de idade, em 1935. Essa obra recebeu o prêmio nacional Felipe D'Oliveira:

Eu era muito moço, tinha o que? 21, 22 anos... aquilo realmente me subiu a cabeça. Era um prêmio de cinco contos em dinheiro, era dinheiro que não acabava mais naquele tempo. E eu realmente fiquei achando que era um gênio<sup>22</sup>.

Vinícius de Moraes já vinha estabelecendo ligações com o Centro Don Vidal, criado, em 1922, pelo pensador sergipano Jackson de Figueiredo cujo objetivo era atrair intelectuais católicos brasileiros. Foi no periódico *A Ordem*,

---

<sup>20</sup> Editora pertencente ao intelectual católico, também escritor, Augusto Frederico Schmidt.

<sup>21</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 23.

<sup>22</sup> Ibidem. p. 22.

que pertencia ao CDV, que ele publicou, ainda em 1932, seu primeiro poema, “A transfiguração da montanha”. Obra composta por 152 versos que retrata em profundidade a paisagem mística que o envolveu na juventude, é um poema desolado que exhibe, inicialmente, uma visão do homem como um ser sem solução e sem saída. Nesse momento, para Vinícius de Moraes a arte se tornou uma forma de ascese mística, um caminho de acesso à pureza. O poema se inicia com os versos:

E uma vez ele subiu com os apóstolos numa montanha alta  
E lá se transfigurou diante deles.  
Uma auréola de luz rodeava-lhe a cabeça  
Ele tinha nos olhos o paroxismo das coisas doces  
Sua túnica tinha a alvura da neve  
E nos seus braços abertos havia um grande abraço a toda a  
humanidade  
A natureza parou estática.<sup>23</sup>

Da imagem da grandeza de Jesus, a narrativa poética segue relatando o processo da queda em que a humanidade, renegando-o, se lançou, irrefreavelmente, na direção do pecado e da perdição:

Depois tudo mudou  
O mundo girou sempre, andou sempre  
O mundo judeu errante.  
Não parava na catástrofe<sup>24</sup>

Mais adiante o poeta aprofunda sua visão trágica do mundo:

As guerras se sucediam  
Os flagelos se sucediam  
[...]  
O tigre desperta e mata tudo  
Mata os pequeninos que choram de medo  
Mata as mães que têm os olhos despertos nas grandes noites da  
vida.<sup>25</sup>

Aqui a vida é pintada como uma grande noite e, mais a diante, o poeta aponta o caminho da redenção a partir da atuação de homens especiais, com a força necessária para sustentar a Igreja:

---

<sup>23</sup> Disponível em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=405](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=405)>  
Acessado em: 25 fevereiro de 2015.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Idem.

Eles tinham dentro da roupa preta que os vestia  
A alma branca dos que são os bem-aventurados de Deus  
[...]  
A pedra enorme  
Era a própria força espiritual de São Pedro  
Posta na matéria<sup>26</sup>

Na altura da vida em que publicou os primeiros versos, Vinícius de Moraes demonstrou estar muito próximo de uma conversão total à fé católica, além de revelar a intensidade das inquietações que era portador. Foi apenas muito mais tarde, no depoimento para o Museu da Imagem e do Som, realizado em 1967, que Vinícius de Moraes, ao rememorar esse período da vida declarou que “foi salvo pela mulher”.

À medida que foi amadurecendo como poeta, a imagem da mulher deixou de surgir velada por uma cortina espiritual, como ser idealizado, e foi se aproximando de uma figura mais concreta, de carne e osso. Nessa fase posterior sua poesia esteve voltada a um tema de modo especial, o amor e seu paradoxal significado. A dificuldade tem origem na obstinada vontade que o poeta demonstra em apaixonar-se pela vida, aceitando também o sofrimento como consequência inexorável, mas, ao mesmo tempo, desejando viver em paz.

Paralelamente à importância da figura feminina, muitos intelectuais e artistas tiveram grande importância nesse processo de transição para a fase moderna. Um deles, seguramente, foi Manuel Bandeira que conheceu em 1936, e que também se tornou um amigo. Ao seu lado Vinícius de Moraes desenvolveu um maior interesse pelo mundo real:

Eu tenho a impressão de que meu encontro com ele foi um pouco o cansaço do absoluto. Me deu uma certa dispneia dos grandes símbolos. [...] Mas foi uma influência lenta. [...] Nessa fase, em 1936, eu comecei a frequentar outros grupos, outras pessoas. Primeiro eu fiz uma grande amizade com Prudente de Moraes Neto. Ficamos Muito Amigos. Depois, o Rodrigo de Melo Franco. [...] Fazíamos noitadas juntos... Eu era muito ligado ao Carlos Chagas Filho, que na ocasião estava namorando a Anah Mello Franco. Eu frequentava muito a casa deles. [...] Comecei a frequentar esse grupo que era mais voltado para a realidade. [...] O Sérgio Buarque, que estava nesse tempo começando a namorar a mãe do Chico,

---

<sup>26</sup> Idem.

a Maria Amélia. [...] E foi numa noite na casa de Anah Mello Franco Chagas, porque aí ela já estava casada, que eu conheci o Manuel Bandeira. [...] E daí eu comecei a frequentá-lo muito e ficamos grandes amigos.<sup>27</sup>

Vinícius de Moraes se aproximou do grupo modernista carioca composto, entre outros por Prudente de Moraes Neto e Sergio Buarque de Hollanda que já haviam fundado, em 1924, a revista *Estética*, que até 1925 publicou três números, dando continuidade na cidade do Rio de Janeiro, às ideias da paulista Klaxon. Mas, a importância do encontro com modernistas cariocas ou mesmo com o poeta Manuel Bandeira, na transição do artista esotérico para o plano concreto, é relativizada pelo próprio Vinícius de Moraes:

A verdade é que eu já estava vendido a esse plano (realidade concreta). Tudo o que o Manuel fez foi me empurrar. Ele e todo o grupo dele naquela ocasião. Todos os amigos que eu fiz nessa época precipitaram muito o processo.<sup>28</sup>

Pouco depois de se graduar em direito, Vinícius de Moraes recebeu uma bolsa para estudar língua e literatura inglesa no *Magdalen College*, da Universidade de Oxford. Essa foi uma experiência significativa em sua trajetória pessoal. Segundo Vinícius de Moraes:

Isso foi muito importante para mim. Quem me levou para Oxford foi o velho Afrânio de Mello Franco, que era chanceler lá. [...] E havia uma bolsa para a Universidade de Oxford, que era a primeira bolsa que o Conselho Britânico dava para um brasileiro. E ele me perguntou se eu queira me candidatar. Achei muito interessante a possibilidade de estudar na Inglaterra e me candidatei. Fiz lá uns testes e ganhei a bolsa. Isso foi do dia para a noite, em 1938.<sup>29</sup>

Foi na Inglaterra que Vinícius de Moraes, muito influenciado agora pela obra de William Shakespeare, se dedicou especialmente a uma prática que se tornou uma marca pessoal, a escrita de sonetos. Ele justificou a adoção dessa forma métrica de organização dos versos dizendo que “o soneto é uma prisão sem barreiras, sem grades. Só dentro da prisão que ele encerra, se pode

---

<sup>27</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 23.

<sup>28</sup> Ibidem. p. 27.

<sup>29</sup> Ibidem. p. 32.

atingir a liberdade maior”<sup>30</sup>. A relação de Vinícius de Moraes com a expressão poética trabalhada sobre uma métrica, definida por modelos tradicionais, foi se desenvolvendo desde a infância a partir da influência de seu pai e agora, na Inglaterra, se aprimorou muito com sua dedicação ao estudo da obra de William Shakespeare, especialmente de seus sonetos.

A habilidade poética que desenvolveu o permitia encontrar liberdade criativa dentro de esquemas rígidos. Isso se tornou muito importante mais tarde, como letrista de música popular. Porque, normalmente, as músicas chegavam até ele com as linhas melódicas, que representam uma métrica fixa, já definidas. De modo ideal, numa canção, sobre cada nota da melodia deve se encaixar uma sílaba. Portanto, assim como na escrita de sonetos, quando Vinícius de Moraes voltou, em meados da década de 1950, a fazer letras de música, reencontrou uma tarefa em que a expressão literária se submete a uma forma pré-fixada pela métrica, esquema que para ele se tornou familiar e em que se sentia à vontade.

Sua temporada na Inglaterra durou até a eclosão da II Guerra Mundial e, em 1940, voltou para a cidade do Rio de Janeiro, agora casado, porém, com poucos recursos financeiros.

Ainda na Europa, Vinícius de Moraes tornou-se amigo de Oswald de Andrade quando foram forçados, por circunstâncias ligadas à guerra, a passar uma temporada de dois meses em Portugal antes de embarcarem, juntos, em um navio de volta ao Brasil. Também se tornou amigo do intelectual modernista Mário de Andrade, figura muito importante em seu processo de reencontro com a realidade concreta e, especialmente, com a cultura popular.

Vinícius de Moraes se aproximou de um grupo paulista de intelectuais ainda antes de partir para a Inglaterra, devido, em grande parte, ao início do seu namoro com Beatriz Azevedo de Melo Moraes, que era de uma rica família paulista e amiga de muitos intelectuais modernistas. O grupo ao qual Vinícius de Moraes se aproximou era formado por Lauro Escorel, que muito o apoiou na decisão de ingressar no Itamaraty, Almeida Salles, Roland Corbusier, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Machado, Antônio Candido, entre outros. Nesse período também teve início sua amizade com Mário de Andrade.

---

<sup>30</sup> CASTELLO, José. *Op cit.* p. 150.

Vinícius de Moraes ponderou sobre a importância dos intelectuais modernistas paulistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade em sua vida:

Muito, muito grande. A importância das conversas, dos bate papos tremendos que nós tínhamos. Ele (Mário de Andrade) era aquele ser empenhado, com uma tremenda vocação para a amizade. [...] E o Oswald também. O Oswald também foi um grande amigo meu. Quer dizer, eram as duas casas que eu frequentava realmente em São Paulo quando eu ia lá. Eles... bom, naquele tempo, não se podia falar mais que fossem inimigos assim... mas ainda não se falavam. De maneira que eu ocultava de um e de outro os encontros. Frequentava hoje a casa de um, amanhã a do outro.<sup>31</sup>

Vinícius de Moraes tinha uma aptidão especial para transitar por diferentes círculos intelectuais e também por diferentes extratos sociais. Frequentava, com proveito, as casas destes importantes intelectuais brasileiros, que, na ocasião, não se davam bem, da mesma forma com que ocultou da turma de garotos da praia, com quem praticava jiu-jitsu, que escrevia poesias e fazia parte de um grupo católico ultraconservador, no período da universidade.

Foi apenas quando Vinícius de Moraes retornou da Inglaterra para o Brasil, no início da década de 1940, que surgiu a ideia de seguir carreira como diplomata. Tão logo ele começou a se dedicar à preparação para o exame de ingresso no Itamaraty:

Eu me formei em direito, e vi que não tinha vocação nenhuma para advogado. Trabalhei no foro um mês, mas confesso que meu repúdio foi total àquele ambiente, àquilo tudo... Não me senti em casa absolutamente. [...] Eu conheci a Tati Azevedo de Mello, a minha primeira mulher, antes de viajar (para a Inglaterra). Acho que se não fosse ela, eu nunca teria entrado. Porque acho que a minha grande vocação era vocação de vagabundo (risos). [...] Eu tinha minha bolsa lá que era muito boa. Era uma bolsa de mil libras, que na ocasião era muito dinheiro, e fiz meu curso lá. [...] Bom, eu voltei casado, já com o primeiro filho a caminho. Morava na Gávea. Aluguei um apartamento ali e vivia praticamente às custas da minha família. Não tinha um tostão de meu. Aí a Tati me animou muito a procurar o Itamaraty. Porque por mim era uma carreira para vagabundo. (risos). Eu queria encontrar um jeito de viver sem fazer coisas 'cacetes'... mas ela me animou e eu estudei. Estudei muito.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 37.

<sup>32</sup> Ibidem. p. 35.



Depois de uma tentativa frustrada, Vinícius de Moraes foi aprovado, em 1942, passando a trabalhar no Patrimônio Histórico do Brasil aguardando sua nomeação para seguir a carreira como diplomata. Logo em seguida se tornou 3º secretário indo estagiar na Secretaria de Estado.

Formado em um ambiente predominantemente conservador, envolvido pela doutrina católica, fazendo parte de grupos ligados ao Integralismo durante a faculdade de direito, Vinícius de Moraes percorreu um caminho que o levou a uma virada política radical, em direção à esquerda e ao socialismo. Também sua arte se modificou nesse processo e o poeta metafísico de *O caminho para a distância*, à medida que amadureceu, passou a se interessar mais pelo pensamento modernista e a escrever uma poesia que começou a expressar uma relação maior de identidade com cotidiano e com a vida concreta.

Na cidade do Rio de Janeiro, Vinícius de Moraes se aproximou cada vez mais dos círculos intelectuais modernistas:

Em toda essa fase, digamos de retomada de contato com a realidade, as casas que eu frequentava (no Rio de Janeiro) eram a casa de Prudente de Moraes, na Gávea, de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o apartamento do Manuel Bandeira, ali no beco, onde eu ia muito, e as muitas casas de Jaime Ovalle.<sup>33</sup>

Jaime Ovalle (1894-1955) foi um intelectual, tio de Augusto Frederico Schmidt, católico, poeta e místico, além de compositor, instrumentista e boêmio na cidade do Rio de Janeiro. Ovalle possui uma trajetória também ligada a intelectuais modernistas como Mario de Andrade e de Carlos Drummond de Andrade, ao lado de quem chegou a participar do governo de Gustavo Capanema na década de 1930. Ovalle era próximo de figuras intelectuais e artísticas destacadas como Villa-Lobos, Di Cavalcante, Sérgio Buarque de Hollanda e Manuel Bandeira. Mas transitava com facilidade, assim como Vinícius de Moraes, por múltiplos círculos sociais, especialmente aqueles identificados com a cultura e a música popular, Jaime Ovalle tinha entre seus parceiros boêmia músicos populares como Pixinguinha e Sinhô. Essa característica, comum a ambos, pode ter sido o ponto de atração entre eles,

---

<sup>33</sup> Ibidem. p. 37.

tendo Vinícius de Moraes se aproximado muito dele durante essa fase de sua vida.

Outra figura de muita importância na trajetória de Vinícius de Moraes foi o intelectual de esquerda norte americano Waldo Frank (1889-1967) que representou para ele uma influência decisiva na mudança de sua postura, sobretudo política, frente ao mundo, que acabou por modificar também, seu trabalho artístico. Segundo ele:

Fiz uma viagem a Recife, com o escritor americano Waldo Frank, que foi o início de minha virada política. Porque eu era um homem de direita e, nessa ocasião, esse escritor americano que passou por aqui, que era um escritor muito conhecido naquela época nos Estados Unidos, me mostrou uma outra realidade.<sup>34</sup>

Waldo Frank foi um escritor socialista, amigo de Ernest Hemingway e Charles Chaplin, judeu de origem que adotou o materialismo. Foi perseguido e espancado pela *Ku Klux Klan* antes de desembarcar no Brasil em 1942. Depois disso, a partir da cidade do Rio de Janeiro, fez uma viagem pelo sul do continente chegando à Argentina onde foi preso e novamente espancado, dessa vez por um grupo pró-fascista. Voltou imediatamente para o Brasil onde permaneceu internado em um hospital por três meses em recuperação. Vinícius de Moraes o conheceu antes deste brutal acontecimento num coquetel promovido pelo editor José Olympio, que reuniu muitos escritores, assim que Waldo Frank desembarcou no Brasil pela primeira vez. Nessa ocasião, após se conhecerem, Vinícius de Moraes foi solícito a um pedido de Waldo Frank para leva-lo a um passeio pela cidade:

Ele me falou que não queria ficar na mão do pessoal oficial que estava lá, que queria que eu mostrasse o Rio de Janeiro para ele. E nós saímos juntos e eu mostrei para ele o Rio que ele queria ver. Levei para o Mangue, subi uma favela com ele e bebemos muito, fomos a prostíbulos, fizemos toda essa série de coisas.<sup>35</sup>

Não contentes com o ambiente dos bares da Zona Sul, foram até a zona de prostituição do Mangue e também à Praia do Pinto, situada às

---

<sup>34</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 40.

<sup>35</sup> Ibidem. p. 41.

margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, para mostrar a Waldo Frank uma favela de perto e, provavelmente, terminaram a noite ouvindo samba tocado e cantado por populares em algum bar do subúrbio.

Assim que Waldo Frank se recuperou do duro tratamento que recebeu na Argentina, decidiu empreender nova viagem, agora o destino era o Nordeste brasileiro e, para tanto, entrou em contato com o chanceler Oswaldo Aranha dizendo que precisava de um acompanhante que fosse de sua confiança e pediu Vinícius de Moraes como guia, interprete e companheiro, papel que ele aceitou:

Ainda estava estudando (para o concurso do Itamaraty), isso foi em 1942. Aí o Oswaldo Aranha mandou me chamar e disse: 'você tenha cuidado porque consta que esse homem está sendo seguido pelos elementos da ditadura argentina'. Nessa viagem foi a primeira vez que me armei e fui guarda-costas na minha vida.<sup>36</sup>

Essa viagem teve grande importância na vida de Vinícius de Moraes, sendo responsável por provocar uma mudança radical em sua visão política e na forma como ele concebia a nação brasileira. A partir dela o poeta declarou sentir-se mais comprometido com a “realidade social” brasileira. A viagem e as conversas com Waldo Frank teriam feito Vinícius adquirir uma inclinação política afeita às causas populares:

Fomos primeiro para a Bahia, depois Recife, Fortaleza, Belém, Manaus, fazendo uma viagem em profundidade. [...] E eu fui ver justamente o reverso da medalha, aquilo que o turista não quer ver. Eu tinha que cair na realidade social brasileira e ver tudo aquilo. [...] Descobrir o Brasil. [...] Pela mão de um americano [...] Levou um mês. Um mês, um mês e pouco. E essa viagem com o Waldo Frank determinou que eu mudasse totalmente minha visão política da noite para o dia. Foi uma coisa realmente espantosa. Quer dizer, foi uma virada de 180° em questão de um mês.<sup>37</sup>

É o próprio Vinícius de Moraes quem estabelece essa viagem como marco em sua trajetória individual. Ele recorre a expressões como “descobrir o Brasil” para indicar que tal experiência significou para ele uma verdadeira

---

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 42.

ampliação de consciência em relação à vida, que se traduziu, imediatamente, em uma guinada política radical.

Pouco depois, no ano de 1946, Vinícius de Moraes foi nomeado vice-cônsul do Brasil em Los Angeles. Passando logo a frequentar as reuniões e festas da colônia artística brasileira que aconteciam na mansão de Carmem Miranda, em Beverly Hills. Nesse período ele se interessou muito por cinema e *jazz*:

Depois que entrei para a carreira, o Orlando Ribeiro, que era muito meu amigo, queria me mandar para Moscou. Mas aí eu fui para a casa, pensei um pouco e pedi a ele Los Angeles, que era onde queria estudar cinema. [...] Duas coisas me interessavam lá: uma era o cinema e a outra era o *jazz*.<sup>38</sup>

Neste período, Vinícius de Moraes se aproximou de muitos músicos brasileiros que viviam nos Estados Unidos, como Laurindo de Almeida que tocava na banda de Stan Kenton de *jazz* progressivo. Também frequentou a muitos shows, se interessou por discos e também faz amizade com músicos de *jazz* norte americanos:

Conheci o Louis Armstrong, Ted Murphy... Enfim, conheci quase todos os homens de *jazz* que passavam por Los Angeles, e privei com eles. Vi a Billie Holiday mil vezes, onde ela ia eu ia atrás. Eu vi a Sarah Vaughan cantar pelas primeiras vezes em Nova York, quando ela estava começando.<sup>39</sup>

Com essa bagagem, Vinícius de Moraes se tornou, no Brasil, um reconhecido especialista em *jazz*, sendo convidado inclusive para prefaciar, em 1959, o livro de Jorge Eduardo Guinle sobre o tema, *Jazz panorama*<sup>40</sup>. Não é por acaso que Vinícius de Moraes figura entre os pais fundadores da bossa nova, que possui suas raízes na intersecção da música popular brasileira com o *jazz* norte americano.

Seu outro interesse nos Estados Unidos, o cinema, também o levou a realizar algumas atividades, entre elas, estagiou com o diretor de cinema norte americano Orson Welles:

---

<sup>38</sup> Ibidem. p. 30.

<sup>39</sup> Ibidem. p. 31.

<sup>40</sup> GUINLE, Jorge Eduardo. *Jazz Panorama*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Em Los Angeles eu entrei em contato com o Orson Welles, e também com o câmera dele, que era o Gregg Tolland. Eu queria seguir um curso na Universidade da Califórnia, e eles disseram 'não, você tem que fazer uma coisa melhor. O que você tem que fazer é vir para o *set* de filmagem e ver a gente trabalhar'. De maneira que sempre que o Welles filmava, eles me chamavam e eu ia. Assim segui de muito perto dois ou três filmes deles. Ele me explicava certas coisas de vez em quando, o Gregg também. [...] Eu segui *A dama de Xangai* e *Macbeth* inteiros. Esses dois filmes eu acompanhei a filmagem toda. E foi assim que fiz meu aprendizado de cinema. [...] Depois fiz uns cursos teóricos, 'Música para cinema' e 'Teoria do cenário'.<sup>41</sup>

A relação de Vinícius de Moraes com o cinema não era nova. Ele já havia fundado um clube de cinema com os colegas da faculdade e, assim que retornou de Londres, passou a publicar crítica de cinema no jornal *A manhã* ano início da década de 1940 chegando a polemizar por ser contra o cinema falado que estava surgindo, posição que abandonou posteriormente.

Também sua relação com o cinema o levou, no início da década de 1950, a fazer nova viagem a Salvador, na Bahia, para desempenhar agora, ao lado de Aléx Viany, Alberto Cavalcanti e Luiz Alípio de Barros, o papel de jurado num festival de cinema presidido por Carlos Coqueijo Costa. Este último, figura influente na sociedade baiana, era, além de diretor do festival, juiz do trabalho, professor na Faculdade de Direito da Bahia e diretor da Penitenciária Estadual. Foi Carlos Coqueijo quem o apresentou nessa ocasião a Mãe Senhora, do candomblé *Axé-Opô-Afonjá*, que é posteriormente homenageada na canção "Samba da benção" composta ao lado de Baden Powell no início da década de 1960, música que faz parte da série afro-sambas.

Em 1953 foi designado para servir, já como diplomata de carreira, na embaixada brasileira na França, no posto de 2º secretário, onde permaneceu até 1957. Nesse período surgiu o interesse, por parte dos franceses, em produzir o filme *Orfeu negro*, seria uma adaptação baseada no texto original da peça teatral "Orfeu da Conceição", escrita por Vinícius de Moraes inspirada no antigo mito grego:

---

<sup>41</sup> MORAES, Vinícius de. "Depoimento para o MIS" (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 31.

A peça ficou pronta em 1953 e eu a engavetei e parti para Paris, que foi o meu segundo posto. E foi em Paris, em 1955, que eu conheci o produtor Sacha Gordini, e ele se interessou pela estória e quis fazer um filme com ela. E, na verdade, foi o filme que propiciou a encenação da peça, porque com aquela publicidade toda que foi dada ao filme...<sup>42</sup>

Nesse momento foram reunidos os recursos para a produção da peça teatral no Brasil. Para compor a trilha sonora para a peça, se iniciou a parceria musical entre Vinícius de Moraes e o compositor Antonio Carlos Jobim. Esse momento representou, para o poeta, o marco de uma virada em sua trajetória em direção à atuação profissional como compositor de música popular, atividade que passou a exercer cada vez mais. De acordo com Vinícius de Moraes:

Eu não queria cair nos monstros sagrados, então estava procurando um músico. E nós frequentávamos um bar nessa ocasião, que era a continuação de outros bares que íamos antes... E lá no Villarino, que era o bar da ocasião, havia uma mesa grande, sempre com todos os amigos no fim da tarde, e foi lá que o Lúcio Rangel me falou 'por que você não experimenta um rapaz que eu acho que tem muito talento?'<sup>43</sup>

Tom Jobim, nesse momento, tocava piano em bares no bairro Copacabana e, em uma dessas casas, no *Clube da Chave*, ele foi apresentado a Vinícius de Moraes:

la muita gente, a Aracy de Almeida, Antônio Maria. Foi a época do meu conhecimento com Antônio Maria também. E conheci o João Gilberto lá, também. O João Donato. [...] O Tom estava numa mesa ao lado. Nós o chamamos para nossa mesa e eu fiz a proposta para ele. Ele estava naquela 'vaguidão' de sempre, mas marcamos um encontro. Eu fui até a casa dele e dei a peça para ele ler. Ele leu, gostou, e aí disse que topava fazer a música. E então começou.<sup>44</sup>

Tom Jobim havia estudado música com nomes como Leo Peracci, Radamés Gnaralli, Alceu Bocchino e Hans-Joachim Koellreutter, e trouxe para suas composições essa erudição. Afinando-se com a inteligência de Vinícius de Moraes, os parceiros colocaram sua criatividade a favor de um ideal musical que, apesar de incorporar novas formas musicais, especialmente na parte

---

<sup>42</sup> Ibidem. p. 44.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> MORAES, Vinícius de. "Depoimento para o MIS" (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 45.

harmônica, se mantinha ligado à tradição do samba carioca. O repertório composto pela dupla conta com canções que foram posteriormente gravadas, não apenas por artistas brasileiros, mas por nomes internacionais como Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Peggy Lee, Henri Mancini, Sarah Vaughan e Frank Sinatra.

Vinícius de Moraes participou dos acontecimentos que definiram a bossa nova a partir da segunda metade da década de 1950. Movimento que pretendeu incorporar à música popular brasileira elementos da música erudita, que já estavam sendo trabalhados por artistas do *jazz* norte americano, ao lado de Tom Jobim, João Gilberto e muitos outros. O início da parceria musical entre Vinícius de Moraes e Tom Jobim foi um passo decisivo nesse processo, que ganhou força, se diversificou, e se consolidou no final da década de 1950<sup>45</sup>.

Vinícius de Moraes revelou que, durante os acontecimentos que, de certa forma, catalisaram a bossa nova, não teve imediata noção da dimensão do sucesso que suas composições alcançaram:

Em 1956, quando eu conheci o Tom, fizemos as músicas do *Orfeu* juntos, fizemos “Chega de saudade”. E aí eu parti. E em 1957 eu estava na UNESCO, junto com o Paulo Carneiro, já não trabalhava mais na embaixada, e o Tom me escreveu contando do sucesso que estava sendo nosso samba, o “Se todos fossem iguais a você”. Eu não sabia de nada, estava muito por fora.<sup>46</sup>

Em fins de 1956, Vinícius de Moraes voltou para a França, agora como delegado do Brasil junto a UNESCO, em Paris. No ano seguinte ele foi transferido, ainda segundo suas obrigações com o Itamaraty, para a cidade de Montevideu no posto de côsul-adjunto do Brasil. Durante o tempo em que viveu, oficialmente, no Uruguai, Vinícius de Moraes passou algumas temporadas no Brasil, instalado no apartamento de sua nova mulher, Maria Lúcia Proença, situado no Parque Guinle, na cidade do Rio de Janeiro. Esses períodos em que Vinícius de Moraes veio para o Brasil, por conta própria, deixando seu trabalho no Uruguai, foram muito importantes porque foi em um

---

<sup>45</sup> O surgimento da bossa nova e a atuação de Vinícius de Moraes e de Baden Powell nesse processo é abordado com maior acuidade no segundo capítulo deste trabalho.

<sup>46</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 53-54.

destes que, ao lado do músico Baden Powell, foram compostos os afro-sambas, no início da década de 1960.

O poeta não suportava o problema gerado pela distância, imposta pelo trabalho, de sua então amada, que vivia no Brasil. Chegou a escrever para seus superiores pedindo que o transferissem de volta para sua terra. “É um problema de amor, pois o tempo do amor é que é irrecuperável”<sup>47</sup>. Abusando de irreverência e informalidade Vinícius de Moraes se aproxima aqui da mítica imagem criada em torno de si de um homem que viveu a poesia que escrevia. Também aqui, sua expressão poética já muito diferia da encontrada nos primeiros versos.

No final da década de 1950, Vinícius de Moraes escreveu um poema intitulado “Carta aos puros”, publicado em 1962. Nele vê-se um homem mais amadurecido, consciente e desvencilhado de muitas das ilusões de onipotência que era portador. No primeiro verso lemos:

Ó vós, homens sem sol, que vos dizeis os Puros  
E em cujos olhos queima um lento fogo frio  
Vós de nervos de nylon e de músculos duros  
Capazes de não rir durante anos a fio.<sup>48</sup>

A vida idealizada nos primeiros anos de formação é agora veementemente recusada. E o caminho de salvação deste estado de “pureza”, capaz de substituir nos olhos o “fogo frio” por uma chama que arda, é uma efetiva abertura ao sentimento apaixonado pela vida concreta. Mais adiante o poema diz:

Ó vós, homens iluminados a néon  
Seres extraordinariamente rarefeitos  
Vós que vos bem-amais e vos julgais perfeitos  
E vos ciliciais à ideia do que é bom.

(...)

Ó vós que vos negais à escuridão dos bares  
Onde o homem que ama oculta o seu segredo  
Vós que viveis a mastigar os maxilares  
E temeis a mulher e a noite, e dormis cedo.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> CASTELLO, José. *Op cit.* p. 212.

<sup>48</sup> Disponível em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=273](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=273)>  
Acesso em: 25 de fevereiro de 2015.

<sup>49</sup> Ibidem.



Agora Vinícius de Moraes já se mostra, definitivamente, distante da postura que adotou na juventude, ao lado de intelectuais católicos, como nos encontros realizados no sítio de Octávio de Faria, em Itatiaia, marcados por longas discussões teológicas e metafísicas. Nega agora uma postura que, a partir de intelectualizações a respeito da ideia de bom, redunde no julgamento de si e do mundo a partir de critérios idealizados de perfeição. O contraste em relação ao poema “A transfiguração da montanha” é enorme. Aqui há uma forte recusa à comodidade de uma posição que parta da suposição da existência de uma nítida separação entre a noção de pureza e a vida comum. O próprio título do poema é uma grande ironia nesse sentido.

Impulsionado pelo impacto causado pela bossa nova na cena musical mundial e pelo sucesso de algumas de suas composições, no ano de 1960, o poeta e letrista, participou, pela primeira vez, de um disco como intérprete. No LP “Bossa nova mesmo” ele aparece ao lado de outros artistas como Carlos Lyra, Silvinha Telles, Roberto Menescal, o Conjunto Oscar Castro Neves, na gravação de uma das faixas, *Pela luz dos olhos teus*, canção com letra e música de sua autoria. O disco foi lançado pela Phillips com produção de Aloísio de Oliveira. Dois anos depois fez também sua estreia nos palcos, como *show-man*, ao lado de João Gilberto.

A partir da década de 1960, Vinícius de Moraes se tornou cada vez mais envolvido com a música popular, intensificando a produção e ampliando o número de parceiros. Trabalhou com muitos jovens talentosos que se tornaram nomes essenciais na gênese da MPB. No “catetinho” de Lucinha Proença, chácara situada em Petrópolis, aconteciam reuniões que agregavam músicos de diferentes gerações, como os iniciantes Carlos Lyra, Francis Hime, Edu Lobo, ao lado de músicos mais experientes, como Baden Powell ou mesmo Tom Jobim.

A partir da década de 1960 Vinícius de Moraes passou a compor com músicos muito mais jovens do que ele, como com Carlos Lyra em 1961 e Francis Hime, em 1963. Mas também nesse período se aproximou de gente ligada à música popular carioca tradicional como, em 1961, quando conheceu o artista que seria, a partir daí, sempre citado por si como o grande ídolo, Alfredo da Rocha Vianna Jr., o Pixinguinha. Esse encontro aconteceu através da

ligação de Vinícius de Moraes com Antonio Maria, Cyro Monteiro, Fernando Lobo, Nelson Cavaquinho e Sérgio Porto. Pixinguinha se tornou também um parceiro de trabalho no ano de 1962, quando compuseram a trilha sonora para o filme *O sol sobre a lama*, de Aléx Viany, do mesmo ano.

Também foi no início da década de 1960 que Vinícius de Moraes apadrinhou o grupo vocal Quarteto em Cy, formado originalmente pelas irmãs Cynara, Cyva, Cibelle e Cylene, recém chegadas de Ibirataia, na Bahia, à cidade do Rio de Janeiro. O primeiro trabalho que realizam juntos foi a gravação da trilha sonora do filme *O sol sobre a lama*.

Apesar de defender a bossa nova, Vinícius de Moraes sempre demonstrou apreciar, e também ser tributário, da música produzida por compositores do samba tradicional como Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Keti, Elton Medeiros, João do Valle, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Custódio Mesquita, Pixinguinha, entre outros. A particular posição de Vinícius de Moraes no debate a respeito da evolução do samba e da música popular como um todo, procuro demonstrar no capítulo seguinte.

É também no início da década de 1960, especificamente no ano de 1962 que o jovem violonista de talento reconhecido, mas iniciante como compositor, Baden Powell surgiu na vida de Vinícius de Moraes. Ele iria se tornar um grande parceiro musical e também amigo para toda a vida.

O início da década de 1960 foi um período agitado na vida de Vinícius de Moraes. Ele passou grande parte desses anos em grupos de amigos, bebendo e conversando em casa, reuniões, festas, eventos e bares que frequentava. Às vezes escolhia como “embaixada” algum bar, passando a frequentá-lo assiduamente, agregando muitos amigos em seu entorno. Dessa maneira, o bar *Veloso*, situado no bairro de Ipanema, funcionou como uma espécie de “escritório” nesse período.

No ano de 1964, com o golpe político e o regime militar, Vinícius de Moraes retornou para o Brasil já bastante desiludido com o serviço diplomático e a obrigação de representar um governo ditatorial. Em relação a esse impasse provocado por suas obrigações como funcionário público, Vinícius de Moraes fez o seguinte balanço em entrevista concedida no ano de 1969:

[...] me deu oportunidade de viajar, ampliar meus conhecimentos, julgar minha terra de acordo com padrões estrangeiros. Mas... [...] Eu nunca poderia ser um diplomata porque é uma carreira que subordina o sujeito a um pensamento que não é o seu. Você representa um governo que, muitas vezes, não é o que você desejaria, com o qual não concorda, e você é instrumento desse governo. Isso fere a minha independência pessoal.<sup>50</sup>

Mesmo não se sentindo completamente à vontade na posição de diplomata do governo brasileiro, Vinícius de Moraes seguiu no Itamaraty até o ano de 1968 quando foi afastado da carreira, sendo aposentado compulsoriamente pelo Ato Institucional Número Cinco<sup>51</sup>. Em entrevista dada pelo general João Batista Figueiredo, ele explicou posteriormente as causas da demissão de Vinícius de Moraes:

“Ele até diz que muita gente do Itamaraty foi cassada por motivos políticos, por corrupção ou por pederastia. É verdade. Mas no caso dele foi por vagabundagem mesmo. Eu era o chefe do Serviço Nacional de Informações, o SNI, e recebíamos constantemente informes de que ele, servindo no consulado brasileiro de Montevidéu e ganhando seis mil dólares por mês, não aparecia por lá havia três meses. Consultamos o Ministério das Relações Exteriores, que nos confirmou a acusação. Checamos e verificamos que ele não saía dos botequins do Rio de Janeiro, tocando violão, se apresentando por aí, com copo de uísque na mão, nem pestanejamos.”<sup>52</sup>

É curioso o fato de que os períodos em que Vinícius de Moraes, supostamente, abandonou seu posto no Uruguai coincidem com as temporadas que passou no Rio de Janeiro, no início da década de 1960. Essas estadas no Brasil foram importantes porque em uma dessas conheceu e compôs, ao lado de Baden Powell, entre outras músicas, os afro-sambas.

Com o sucesso de suas composições, Vinícius de Moraes, ainda vinculado ao Itamaraty, decidiu seguir em frente, definitivamente, com a carreira de *showman*. Em 1964 participou de um espetáculo musical, como intérprete, ao lado de Dorival Caymi e de Oscar Castro Neves, sob a direção de

---

<sup>50</sup> MORAES, Vinícius de. “Um analista tentou me pasteurizar” (1969). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 116.

<sup>51</sup> Vinícius de Moraes foi anistiado, *post-mortem*, em 1998. E em fevereiro de 2010, a Câmara dos Deputados brasileira aprovou a sua promoção póstuma ao cargo de “ministro de primeira classe” do Ministério dos Negócios Estrangeiros, o que equivalente a embaixador, cargo mais alto da carreira diplomática. A lei foi publicada no Diário Oficial do dia 22 de junho de 2010, sob o nº 12.265.

<sup>52</sup> *Veja*. Edição nº 1631. São Paulo: Editora Abril, 2000. p. 36.

Aloísio de Oliveira, na boate Zum-zum que também marcou a estreia nos palcos do Quarteto em Cy.

No ano de 1965 ganhou os prêmios de primeiro e de segundo lugar, como melhor música, no I Festival de Música Popular Brasileira de 1965, realizado pela TV Excelsior. O primeiro lugar ficou para a música “Arrastão”, composta em parceria com Edu Lobo, interpretada por Elis Regina, o segundo ficou com a canção “Valsa do amor que não vem”, em parceria com Baden Powell e interpretada por Elizeth Cardoso.

Sendo Vinícius de Moraes um intelectual que compunha compulsivamente, deu andamento a múltiplos projetos paralelos que tangenciaram vários segmentos artísticos como a poesia, música, teatro e cinema. Alguns projetos que se seguiram foram a tentativa de rodar um filme inspirado na canção “Arrastão”, feita em parceria com Edu Lobo e ganhadora, como melhor música, do Primeiro Festival da Música Popular Brasileira realizado pela TV Excelsior, em 1965. Também tentou adaptar, para o cinema, o musical *Pobre Menina Rica*, escrito em parceria com Carlos Lyra. Trabalhou ainda em um projeto chamado *Ópera do Nordeste*, inspirada no clássico espanhol *Don Quixote*, com trilha composta em parceria com Baden Powell, entre outros.

A partir da década de 1970, período que extrapola essa pesquisa, na carreira de Vinícius de Moraes como músico, compositor e interprete, iniciou-se uma nova parceria musical, a mais longa de sua vida, com Antonio Pecci Filho, o Toquinho, violonista e compositor de apenas 22 anos de idade, que se encerrou somente no ano de 1980, com a morte de Vinícius de Moraes.

Na década de 1970, a cena musical popular brasileira é muito marcada pelo Tropicalismo que, como importante movimento crítico da tradição musical popular, colocou em cheque o senso comum da esquerda artística com uma atitude musical renovada e discursos corajosos, proferidos principalmente por seu mais destacado porta voz, Caetano Veloso. Mas o trabalho de Vinícius de Moraes, bem como o de Baden Powell, isso se pretende também mostrar ao longo da dissertação, não era, exatamente o objeto imediato da crítica tropicalista.

## **1.2 – O violonista Baden Powell.**

Baden Powell de Aquino (1937-2000) foi, seguramente, um dos artistas mais importantes na reformulação da música popular brasileira ao longo da segunda metade da década de 1950. Sendo um dos pioneiros na tentativa de estabelecer um diálogo entre as formas tradicionais de música popular e as novidades, como o *jazz*, que foram sendo assimiladas em nossa cultura a partir do rádio e do disco, especialmente no ambiente cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro. Participou dos processos que levaram à bossa nova, em fins dessa década, e foi muito além, alcançando projeção internacional como artista moderno e brasileiro, objetivo máximo dos modernos. Baden Powell tornou-se uma grande estrela brasileira, especialmente na França e na Alemanha, com repercussão nos Estados Unidos e também no Japão, a partir da década de 1960, depois de consolidada a parceria musical com Vinícius de Moraes.

A profissionalização, como músico, aconteceu muito cedo na vida de Baden Powell. Em parte devido ao grande talento que manifestou ainda na infância, mas também como resultado de seu empenho em desenvolver sua musicalidade e apurar sua técnica ao violão, tarefas as quais se dedicou intensamente desde o início de sua relação com a música. Com apenas dez anos de idade, e três de estudo de violão, Baden Powell participou do programa de calouros da Rádio Nacional, *Papel Carbone*, de Renato Murice. O garoto com de nome estranho apresentou-se, ao violão, executando a música “Magoado”, composição de Dilermano Reis e alcançou a primeira colocação no concurso, na categoria solista, disputando o prêmio com músicos adultos.

Este talento musical foi, em parte, herança de família. Seu avô paterno foi Vicente Thomaz de Aquino, um intelectual negro que estudou música na cidade de Ouro Preto e se tornou o primeiro maestro formado do interior do estado do Rio de Janeiro<sup>53</sup>. Seu avô também fundou, ainda no século XIX, uma Orquestra Negra, composta por escravos que chegou a se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>54</sup>, uma grande conquista para música negra

---

<sup>53</sup> DREYFUS, Dominique. *O Violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 12.

<sup>54</sup> Idem.

no Brasil considerando o ambiente elitista, sobretudo no período em questão. Seu avô também foi amigo de José do Patrocínio, chegando a se envolver em lutas abolicionistas. Mais tarde, se mudou para a cidade de Varre-Sai, localizada no interior do estado do Rio de Janeiro, onde fundou a banda de música da cidade, que existe ainda hoje. Também se casou com uma jovem de origem indígena, Nicolina Lima, com quem teve oito filhos. Quando um de seus filhos, que se tornaria o pai de Baden Powell, Lilo de Aquino, anos depois se casou com Adelina Gonçalves, uma mulher branca ligada a uma antiga família de produtores rurais, Baden Powell surgiu como resultado dessa ampla diversidade étnica.

O pai de Baden Powell, Lilo de Aquino, mais conhecido como Tic, era figura muito animada, músico amador, mas não de pouco talento, pertencia também à Liga Católica e era o leiloeiro das festas na cidade. Também era chefe dos escoteiros em Varre-Sai, inclusive o nome de seu mais célebre filho foi uma homenagem ao britânico fundador do escotismo. Lilo de Aquino tocava tuba na banda da cidade, fundada por seu pai, e também violino em outras ocasiões. Em 1937, sua mãe Adelina Gonçalves, que além de originar-se de uma família tradicional, sendo neta de um conhecido fazendeiro da região, era de melhor condição social que Lilo de Aquino, deu a Luz a Baden Powell na casa onde o casal morava.

A partir daí, em busca de trabalho, Tic transferiu-se com a família para a cidade do Rio de Janeiro. Na nova cidade, impedido que estava de desempenhar atividades ligadas ao escotismo, tinha na música seu principal lazer. Sua nova casa, situada no bairro São Cristóvão, que era, além de morada, oficina de trabalho, se tornou um local rico em música popular. Baden Powell rememorou esse período de sua infância, ao lado do pai:

Eu saía nas costas do meu pai, montado. [...] Quando a gente acabava de fazer uma farra em casa, era hábito sair pelas ruas, pelas ruelas e tal, e tocar uma valsa, um choro, uma coisa, e, às vezes, nos voltávamos para a casa da gente mesmo, com os músicos todos para tomar a tal da 'saideira' né. E eu ia, depois ficava dormindo, mas, eu adorava a música, a música era uma coisa que me fazia bem. E meu pai deixava,<sup>55</sup> porque, aos poucos, ele estava me contaminando com a música.

---

<sup>55</sup> Filme *Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

Seu pai foi um músico amador no melhor sentido desse termo. E justamente o amor à música, é possível, foi a grande riqueza herdada. Mas também o ambiente que os cercava, no bairro carioca de São Cristóvão, era muito rico em música popular e propício ao florescimento de artistas, especialmente ligados às tradições do samba e do choro. Em outra passagem, o próprio Baden Powell considerou:

Por sorte também onde eu morava, que era São Cristóvão, era um bairro do samba. São Cristóvão tem três morros, tem uma escola de samba, que é a Mangueira, de um lado, tem Tuiuti que era do outro e tem a Barreira do Vasco. Sempre tinham os botequins que ficam por perto dos morros, ali sim se canta o samba, não o samba de carnaval, mas o samba dos sambistas. [...] Na minha época se fazia muita música. Os regionais de todos os lugares e tocavam nos bares, principalmente aos domingos, até mais ou menos uma hora da tarde. Antes do almoço era habito fazer choro e tocar samba e tudo.<sup>56</sup>

Nesse tempo andavam pelo bairro de São Cristóvão figuras como Geraldo Pereira, Sílvio Caldas, Luciano Perrone, Pedro Sorongo, entre muitos outros músicos populares. Lilo de Aquino era amigo de Donga e Pixinguinha que frequentavam sua casa e praticavam juntos. O pai de Baden Powell, além de organizar encontros musicais em sua própria casa, tinha um bloco que saía no carnaval, animado por seu violino, além de tocar em bares, serestas e serenatas:

Ele tocava aquele violino e tudo. [...] Nos dias de carnaval, ele formava aqueles blocos enormes, e só tocava valsas e fados, entrava naqueles botequins dos portugueses e fazia os portugueses chorarem. Porque tocava aqueles fados antigos que eles ficavam com uma saudade danada da terra deles. No dia de carnaval! Todo mundo achava engraçado. Mas o bloco dele era enorme.<sup>57</sup>

Esse ambiente contribuiu, em grande medida, para o deleite e desenvolvimento da percepção musical do, ainda garoto, Baden Pawell que a tudo estava atento. A iniciação efetiva na música ocorreu naturalmente devido ao interesse manifesto por Baden Powell desde cedo:

---

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Filme *Ensaio*. TV Cultura, 1990.

A música, ela está em mim desde que eu nasci né. Porque a música é um dom. Mas com os meus quatro anos de idade eu já roubava o violino do meu pai. [...] E eu roubava o violino do meu pai, escondido, para dar umas arcadas, aquela coisa toda. Até que meu pai depois descobriu que eu dava para a música.<sup>58</sup>

O primeiro violão que Baden pôs nas mãos foi um instrumento que ficava pendurado na parede de seu quarto de dormir, que ninguém usava, já que não era o instrumento preferido por seu pai:

Minha tia, que era minha tia mais velha, ganhou um violão na rifa. E ela pendurou o violão, exatamente, no meu quarto, onde eu dormia. Eu ficava namorando o violão, mas eu tinha vergonha de pedir. [...] Aí, quando todo mundo saía eu ficava brincando com o violão assim como criança que não sabe tocar, mas, eu tinha certeza que eu tocaria violão.<sup>59</sup>

Foi nesse violão, que sua tia havia ganho como prêmio de rifa que, após receber cordas novas, e ser afinado, Baden Powell, ainda criança, iniciou na prática e estudo musical, primeiro através de seu pai e em seguida com um professor. Baden Powell rememorou a forma inusitada com que tomou posse do violão de sua tia:

Eu roubei o violão, enrolei numa toalha de banho, e botei embaixo da minha cama. Olha que roubo engraçado. E minha mãe, quando foi varrer embaixo da cama, ela encontrou um violão lá que era exatamente o violão da minha tia. [...] Eu comecei a chorar muito, eu tinha seis anos, por aí, uns cinco anos. E meu pai vinha chegando e falou assim: “não, deixa ele comigo” e tal. O meu pai percebeu que era o dom que estava saltando muito forte.<sup>60</sup>

A partir deste episódio, Baden Powell aprendeu os primeiros acordes com seu pai que percebeu, algum tempo depois, que não havia mais o que ensinar ao aprendiz:

Me ensinou a acompanhar algumas valsinhas, que era “primeira” e “segunda”<sup>61</sup>, como dizia, e ele viu que eu ia com muita rapidez, aquela coisa toda. Aí ele, como era músico, me botou num verdadeiro professor de música que foi Jaime Florença.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Filme *Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Essas expressões se referem, na harmonia, respectivamente aos primeiro e quinto graus da escala ocidental, com função tônica e dominante.

<sup>62</sup> Filme *Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.



A partir daí, Baden Powell ganhou um violão novo, um pouco melhor, e um professor de música de renome, Jaime Florença, conhecido como Meira. Com Jaime Florença, Baden Powell começou a estudar violão intensivamente. Meira, além de professor, era músico profissional, integrante do regional Benedito Lacerda<sup>63</sup> contratado da rádio Tupi. Sobre seu professor, Baden Powell ponderou:

O Meira me ensinou tudo de violão. [...] Eu comecei a estudar com o Meira aos sete anos de idade, estudei até os treze, fiz o curso completo com ele.<sup>64</sup>

Com Meira, Baden Powell desenvolveu as bases de sua erudição musical, estudando violão clássico a partir da escola espanhola. Estudou o repertório e a técnica dos mestres espanhóis Francisco Tárrega, Fernando Sor, Andrés Segóvia, além da música do paraguaio Agostín Barrios e de grandes violonistas nacionais como Dilermando Reis e Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Durante esse período de desenvolvimento, desde criança, buscou sempre soluções técnicas inusitadas para garantir boa qualidade sonora no que tocava:

Já aos dez anos, eu estava estudando a música clássica e tal, e tinha aquelas peças do Agostín Barrios, que foi um grande violonista. E Agostín Barrios tinha uma mão descomunal, ele tinha uma abertura. E minha mão era pequenininha, não dava, eu dava um 'salto' para poder tocar as coisas dele.<sup>65</sup>

Pela manhã Baden Powell ia às aulas na casa do professor situada no bairro São Francisco Xavier, próximo a São Cristóvão, que tinham a duração de aproximadamente duas horas, dedicadas ao método clássico. Após as aulas, o professor Meira tinha o costume de receber, na sua casa, muitos músicos e organizava rodas de choro, compostas inclusive por profissionais que se juntavam aos aprendizes. Esses eventos foram muito importantes na

---

<sup>63</sup> Meira fez parte do grupo desde 1937, ao lado de músicos como o pandeirista Popeye, o violonista Dino Sete-Cordas, e o flautista e líder que deu nome ao grupo. Mais tarde, em 1950, quando Benedito Lacerda deixa o grupo ele passa a se chamar Regional de Canhoto.

<sup>64</sup> Filme *Ensaio*. TV Cultura, 1990.

<sup>65</sup> Idem.

sua formação musical, serviram de escola onde aprendeu, no convívio e na prática, muito da cultura musical popular de sua cidade. Segundo Baden:

Na casa do Meira eu tinha aula de violão, ele passava aquelas coisas, o método de violão e tudo. Eu chegava lá às nove horas da manhã. Até às onze horas era aula de música. Depois de onze horas ele fazia a mesa redonda, e nessa mesa redonda, às vezes, estava lá o Jacob do Bandolim, às vezes estava o Dino do Violão, e tudo. Eu conheci o Pixinguinha lá. [...] E não tinha aquele negócio como tem hoje, cifra, vou escrever a cifra... Não! Era assim: Da 'Dó maior' aí! E você tinha que sair acompanhando e se errasse você não era bom.<sup>66</sup>

Num misto de orgulho e nostalgia, Baden rememora o ambiente de muita musicalidade, que incluía o elemento de competitividade entre os músicos de choro, característica das rodas tradicionais, que muito contribuíram em sua formação como violonista profissional, completo, ainda com quinze anos de idade, capaz de acompanhar qualquer cantor, em qualquer tom.

A formação musical de Baden Powell é marcada, desde o início, de um lado pelo estudo do violão erudito e, de outro, pela relação com a música popular, sobretudo o choro, que é uma forma de música popular de difícil execução dada sua complexidade harmônica e melódica, mas que, ao mesmo tempo, conserva grande liberdade para o improviso.

Como fica claro no depoimento, nas rodas de choro realizadas na casa de Meira não havia notação musical. A música era compartilhada, por meio de mecanismos baseados em padrões aprendidos através da oralidade e da prática. Em outra oportunidade Baden Powell aprofundou sua visão sobre a importância específica do choro em relação à tradição musical popular brasileira:

A sabedoria vem dos choros. O choro é rico em harmonia, a melodia dele é muito difícil, depende de muita técnica. [...] O choro é um instrumental difícil, para tocar direito é difícil. É onde a gente disputa música, no choro.<sup>67</sup>

Estudando e praticando com grandes músicos cariocas desde criança, Baden Powell se tornou um violonista capaz de acompanhar qualquer estilo que lhe fosse proposto, profissionalmente e ao vivo, durante as diversas

---

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Filme *Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

apresentações que passou a fazer ao lado de cantores, realizadas em programas de rádio ou em apresentações com público.

Além disso, sempre que a ocasião lhe permitiu, Baden Powell usou sua inventividade e cabedal teórico e técnico para incrementar os acompanhamentos que fazia ao violão, acrescentando cadências e ornamentos adaptados a partir de sua intimidade com o universo da música clássica e do *jazz*. Aliás, o *jazz* foi um gênero musical que ele apreciava e conhecia bem. Essa capacidade conferia uma sonoridade mais interessante a seus acompanhamentos, o que destacava sua personalidade artística, singularizando-o entre os demais violonistas. Baden Powell se tornou um exímio violonista acompanhador:

Por sorte eu fui criado nesse ‘bololô’ todo... Clássico, Pixinguinha, escola de samba e tudo... E disso tudo saiu o resultado Baden Powell. [...] Eu, quando tinha meus quinze, dezesseis anos, eu já tinha passado por tudo. Tocar em circo, batizado, até em enterro se precisasse também eu tocava. Acompanhar, não importa o que, se fosse cantor italiano, o que fosse. Eu estava pronto para fazer. Isso já muito cedo eu estava pronto, nunca me apertei com isso não. Tinha sabedoria e tinha domínio sobre isso.<sup>68</sup>

Assim, Baden Powell foi muito requisitado pela facilidade que demonstrava em transitar por gêneros musicais diversos que coexistiam e evoluíam no universo da cultura *pop* mundial, que também influenciavam as formas de fazer e pensar a música aqui no Brasil. Ele conhecia não apenas os ritmos tradicionais, ligados à cultura popular carioca como o samba, marchas e choro, mas também a música popular internacional, incluindo as formas consideradas “modernas” como o *jazz*. Ele foi, antes de tudo, um grande estudante da música em suas múltiplas manifestações:

Nunca deixei de estudar, primeiro tem isso. Eu sempre estudei muito, trabalhei muito o violão. Embora com toda a boemia, com toda a coisa, com toda a farra, eu não deixava de fazer oito, seis horas seguidas de guitarra por dia. Trabalhava a técnica, seguidas, fora aquelas que eu fazia tocando, que eu tinha que tocar e tal. Nunca deixei de estudar. Aí é que está a diferença. Você diz, há, pois é, ele fez tanta farra, ele bebeu tanto. Mas ele estudava feito um alucinado.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Filme *Ensaio*. TV Cultura, 1990.

À medida que Baden Powell foi se desenvolvendo como artista, e passou a atuar cada vez mais como profissional, sua relação com professor Meira se tornou algo mais que uma simples relação aluno-professor. Meira passou a tê-lo como a um discípulo prodígio, levando-o aos bastidores da Rádio Tupi e o apresentando a pessoas importantes. Isso seguramente lhe abriu portas no caminho da profissionalização como músico.

Aproximadamente cinco anos após iniciar seus estudos de violão ele encerrou as aulas com o professor Meira. A essa altura, Baden Powell já tinha uma vida artística agitada tocando em bailes, festas e igrejas e sua notoriedade como violonista acompanhante já estava despontando. No mesmo período matriculou-se na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, continuando os estudos e aprofundando sua erudição em matérias essenciais como teoria musical, história da música, harmonia, composição, solfejo, além de debruçar sobre o repertório de mestres universais clássicos como Bach, Paganini, Chopin, entre outros.

Paralelamente aos estudos de erudição, seguiu atuando, de forma muito bem sucedida, no ramo do entretenimento noturno, onde aprimorou sua identidade artística, ainda apenas como interprete, a partir da execução de acompanhamentos e, raramente, como solista. Também estava absorvendo a música *pop* importada dos Estados Unidos que chegava através de gravações e pela rádio, principalmente as modalidades modernas de *jazz* em suas variações como o *bebop*, *swing* ou *fox-trot*, que eram solicitados pela mocidade nos bailes e influenciavam a cabeça de muitos dos músicos brasileiros, que seriam fundamentais na gênese da bossa nova, incluindo ele próprio.

Em 1950, Renato Murce precisou de um substituto para o lugar então ocupado pelo violonista Carlos Matos no grupo regional que acompanhava os calouros em seu programa *Papel Carbone*, em que Baden Powell havia se apresentado, pela primeira vez, ainda criança, anos antes. Os contatos que já havia feito, principalmente através de Jaime Florence, com músicos e produtores culturais ligados ao rádio, além de sua atuação profissional na cena musical da cidade, levaram Baden Powell a ser convidado para atuar no programa de rádio. Adequou-se tão bem ao papel que iniciou um ciclo de participação em shows e excursões por várias cidades do Brasil, ao lado de

Renato Murce, junto a diversos artistas como Claudete Soares, Alaíde Costa, Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo, entre outros. Baden Powell também continuou se apresentando em bailes no subúrbio e em outros trabalhos quando não estava em excursão com a caravana.

O talento de Baden Powell lhe rendeu, inclusive, um convite para tocar em um cabaré, situado na rua Mem de Sá, no bairro da Lapa, chamado Casanova, ainda com quinze anos de idade. Mediante autorização de seus pais e do juizado de menores, Baden Powell se estabeleceu definitivamente como músico profissional na noite carioca. Alcançou a independência financeira e passou a ajudar em casa com as rendas obtidas na rádio, em turnês e em casas noturnas, cabarés e boates, na Lapa ou no Mangue.

Havia naturalmente muito trabalho para um músico com a versatilidade que Baden Powell exibiu. É importante lembrar que nesse período ainda não havia discotecas, e a música era sempre executada ao vivo, nas casas noturnas mais movimentadas.

Baden Powell concluiu o ginásio, encerrando por aí seus estudos regulares. Mas não demorou muito para ampliar ainda mais seus espaços de trabalho. Aos dezesseis anos deu os primeiros passos como músico na Zona Sul, estreando no *Clube da Chave*, situado na praça Cel. Efigênio Franco, entre o Arpoador e Copacabana acompanhando a cantora Alaíde Costa que o conhecia, dos tempos do programa *Papel Carbono*, de Renato Murce. No mesmo ano foi convidado também para participar do I Festival da Velha Guarda, realizado na cidade de São Paulo, ao lado de grandes nomes do samba como Pixinguinha, Bororó, Donga, João da Baiana, Benedito Lacerda. A escolha de Baden Powell, tão jovem, na programação desse festival revela o prestígio que possuía junto aos sambistas tradicionais. A essa altura de sua carreira, decidiu se mudar da casa de seus pais transferindo sua residência para um pequeno apartamento situado no bairro de Higienópolis, no Rio de Janeiro.

O palco definitivo em sua carreira como músico moderno brasileiro foi, sem dúvida, o localizado no bar do Hotel Plaza, situado no bairro Copacabana, onde se apresentava, no início da década de 1950, o pianista Jonny Alf que se transferiu para a cidade de São Paulo em 1953 e precisou ser substituído, pois o local já havia se tornado um ponto de encontro de *jazzistas* e aficionados

pelo gênero, na cidade do Rio de Janeiro nesse período. Para o seu lugar foi chamado Luiz Eça e o trio completou a sua formação com os músicos Ed Lincon no contrabaixo e Paulo Ney na guitarra. Dois anos depois essa formação foi desfeita e Ed Lincon chamou Baden Powell para tocar guitarra elétrica. A despeito da grande fama internacional que alcançou posteriormente se apresentando exclusivamente com o violão, ele sempre se interessou muito por *jazz*, inclusive havia adquirido recentemente uma guitarra elétrica fabricada pela norte americana *Gibson*, uma das melhores em todo o mundo. A nova formação ainda contava com o baixista Luiz Marinho, passando Ed Lincon para o piano.

O novo grupo, que passou a se apresentar sob o nome de trio Ed Lincon, continuou agregando em torno do bar do Hotel Plaza músicos interessados em samba e em *jazz*, que tiveram, futuramente, importante participação no movimento bossa nova, em fins da década de 1950, como Cyll Farney, João Donato, Geraldo Vandré, Tom Jobim, João Gilberto, entre outros.

Em 1956 Baden Powell foi convidado por Altamiro Carrilho para participar do disco *Turma da Gafieira nº 2*. Este trabalho representa o reconhecimento definitivo de um músico que, apesar de jovem, já estava plenamente amadurecido na arte. Esse projeto apresentou, naquele momento, uma proposta inovadora nos arranjos e, principalmente, na instrumentação ao abordar a música brasileira. O grupo era formado pelos músicos Zé Bodega no saxofone, Raulzinho no trombone, Jorge Marinho no contra baixo, Edson machado na Bateria, Altamiro Carrilho na flauta, Baden Powell ao violão e Sivuca no acordeom. A presença do contrabaixo e da bateria no acompanhamento de sambas, sambas-canções e maxixes revelam elementos incorporados da música *pop* norte americana, especialmente do *jazz*.

Baden Powell também gravou e tocou com a Orquestra Sinfônica da Radio Nacional, como músico convidado, sempre que o maestro Guerra Peixe ensaiava alguma peça que exigia o violão. Mesmo sem nunca ter sido contratado oficialmente pela Rádio Nacional, era também frequentemente requisitado como solista ou acompanhante em diversos programas da emissora. Além do *Papel Carbono*, participou também dos programas *Vesperal das Moças* e *Lira de Xopotó*.

Também atuou em estúdio na gravação de muitos discos de importantes artistas como Lúcio Alves, Angela Maria, Sylvinha Telles, Maysa Matarazzo, Claudette Soares, Dóris Monteiro entre outros, ao longo da década de 1950, tocando violão, além de viajar pelo Brasil em turnês, com alguns deles.

Baden Powell também desenvolveu trabalhos especiais, dividindo o palco com Guerra Peixe, que tocava piano em alguns eventos e que, depois de conhecer Baden Powell, passou a convidá-lo para lhe acompanhar. Em outras ocasiões se apresentou com o músico Sivuca que conheceu na gravação do disco *Turma da Gafieira nº 2*. Este foi seguramente um período em que Baden Powell trabalhou intensamente, durante o dia, em gravações de discos, *jingles* comerciais sendo raras as noites em que também não atuou se apresentando.

Com tantas oportunidades de trabalho, nesse momento, Baden Powell optou por deixar o curso na Escola Nacional de Música inconcluso. Seguiu sua carreira profissional como músico valendo-se de grande virtuosismo, talento, técnica e, apesar da pouca idade, grande experiência com praticamente qualquer estilo ou gênero musical, popular ou erudito, “tradicional” ou “moderno”. Também pela característica de articular sua erudição musical com as apresentações populares, envolvendo as melodias com acompanhamentos diferenciados, fazia sucesso nos palcos, mesmo como simples acompanhante. Mas o reconhecimento como compositor veio logo em seguida.

Em fins da década de 1950, Baden Powell tinha algumas canções compostas, mas ainda sem letra. Encontrou em Billy Blanco o seu primeiro parceiro:

Com ele eu fiz uma música que foi o meu primeiro sucesso, profissionalmente, como compositor. [...] Eu acompanhava a Dolores Duran. Dessa época eu tenho uma lembrança formidável porque era cheia de amor, cheia de música, cheia de calor.<sup>70</sup>

A primeira composição, “Samba triste”, de Baden Powell e Billy Blanco, já trouxe ao público uma canção que, mesmo conservando as características do samba sob o ponto de vista rítmico, possui uma harmonia absolutamente inusitada, que se inicia com uma sequência de acordes diminutos dispostos cromaticamente, de forma decrescente, criando um efeito que a liga

---

<sup>70</sup> Ibidem.

imediatamente a atmosfera do *jazz*. Esta canção representou, por si só, uma solução original e muito bem acabada de samba harmonizado com influencia do *jazz*, no perfeito espírito da bossa nova que ainda estava se configurando. Baden Powell se colocou assim, de saída, entre os vanguardistas desse movimento musical que eclodiu apenas no fim da década. “Samba triste” foi gravado por Maysa Matarazzo, Lúcio Alves e Elizeth Cardoso, e Billy Blanco foi seu parceiro durante alguns anos, até que conheceu Vinícius de Moraes e firmou nova parceria musical.

Em 1957 Baden Powell foi contratado oficialmente como músico de estúdio pela gravadora *Philips*, participando neste ano do disco *Ritmos melódicos*, de Gaúcho e seu sexteto, no ano seguinte, dos discos *Paulo Moura interpreta Gnattali* e *Cheiro de saudade*, de Jonas Silva. No ano de 1959 participou ainda do disco *Bossa nova*, de Carlos Lyra. A partir daí foi convidado, pela direção artística da *Philips*, a gravar seu primeiro álbum solo.

Baden Powell registrou todas as faixas que compõe seu primeiro disco, *Apresentando Baden Powell e seu violão*, trazendo um repertório bastante eclético dando espaço para música hispano-americana, *jazz* e música brasileira. Neste trabalho, Baden Powell procurou mostrar exatamente sua versatilidade dispondo, ao lado das duas canções hispânicas, “Estrellita” e “Aquellos ojos verdes”, cinco *standards* do *jazz*, “*My funny Valentine*”, “*Stella by starlight*”, “*Love letters*”, “*All the things you are*” e “*Lover*”, ao lado de cinco músicas brasileiras, “Na baixa do sapateiro”, “Maria”, “Amor Sincopado”, “Carinhoso” e, a única música autoral que apareceu nesse momento, “Samba triste”.

Em 1960 participou da gravação de outros discos como *Bossa nova de Carlos Lyra* e *Jóia Moderna*, de Alaíde Costa. Seu segundo *LP* saiu um ano mais tarde, em 1961, pela mesma gravadora. O disco *Um violão na madrugada* foi composto exclusivamente com músicas brasileiras, sendo metade delas de autoria própria. Das doze faixas, quatro são de sua autoria exclusiva, “Fluido de saudade”, “Insônia”, “Improviso em bossa nova” e “Prelúdio ao coração”, outras duas músicas são em parcerias com Milo Queiroz, “Luar de agosto”, e com Luiz Bettencourt em “Dum... dum... dum... dum...”. As outras músicas são de autores selecionados ao gosto de Baden Powell, sendo escolhidos compositores como Pixinguinha, que já havia sido gravado no primeiro disco



com “Carinhoso”, retomado com “Linda”. Também aparece uma composição de Ed Lincon, “Do jeito que a gente quer”. A maior parte do disco é composta por sambas, mas também é possível encontrar outros gêneros como valsas, e até um baião, “Lição de Baião”, dos compositores Jadir de Castro e Daniel Marechal.

Em 1962 fez sua primeira viagem a Bahia, como músico acompanhante da cantora Silvinha Telles e se mostrou muito interessado na cultura musical popular e folclórica local. Ele aproveitou a estada em Salvador para importantes pesquisas que foram essenciais na elaboração posterior de seus “Afro-sambas”, ao lado de Vinícius de Moraes. No mesmo ano, gravou ainda o disco *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt*, com o músico francês. Também em 1962, ocorreu o primeiro encontro entre Baden Powell e Vinícius de Moraes que resultou em nova parceria e amizade para ambos.

O terceiro disco solo de Baden Powell veio em 1963, com a gravação de *A Vontade*. Este disco contem músicas em parceria com Vinícius de Moraes, que se iniciou em meados do ano de 1962, incluindo alguns dos afro sambas, que só foram reunidos no disco homônimo em 1966. Participou também da gravação de outro disco, *Vinícius de Moraes & Odete Lara* que continha exclusivamente músicas compostas por Baden Powell e Vinícius de Moraes, interpretadas por Vinícius de Moraes ao lado de Odete Lara.

Em 1963 ocorreu uma mudança importante na carreira de Baden Powell. É o momento em que ele decidiu tentar carreira internacional. Neste período, muitos artistas brasileiros que haviam se projetado a partir da grande repercussão da bossa nova, como Tom Jobim, João Gilberto, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, João Donato, entre outros, haviam se mudado para os Estados Unidos consolidando suas carreiras, e também um público, fora do Brasil. Na contra mão dessa corrente, Baden Powell que apesar de ter sido escalado para participar do importante *show* da bossa nova que ocorreu em 1962 no *Carnegie Hall*, em Nova York, e que só não participou devido ao fato de seu pai estar, naquele momento, doente terminal, decidiu partir para Paris, onde a nova música brasileira ainda não desfrutava de grande projeção, como já alcançara nos Estados Unidos:

Eu fiquei aqui três anos e aí começou minha carreira internacional, foi aqui em Paris. À França eu devo isso e, ao mesmo tempo, agradeço a um lugar tão bonito que ficou no meu coração para o resto da vida. Meus filhos nasceram aqui e tudo, então eu tenho um carinho pela França fora do comum, eu gosto muito. Eu fico feito uma criança quando eu estou aqui.<sup>71</sup>

Um fator que pode ter influenciado nessa escolha foi sua amizade com Vinícius de Moraes que, há essa altura, estava servindo ao Itamaraty, em Paris, junto à UNESCO:

Não foram fáceis os inícios do meu parceiro Baden Powell em Paris. O cabrochinho aterrou por lá 'no peito', com sua Heloísa na mão direita e o seu *Di Georgio* na esquerda, só sabendo dizer 'oui' (pois não sabe dizer não há ninguém). E, assim mesmo, mal.<sup>72</sup>

Mas, certamente, o que faltava em Baden Powell de desembaraço e fluência no francês, ele compensava com talento musical. E Vinícius de Moraes, devido a sua personalidade artística, atuando como diplomata, contribuiu decisivamente para o estabelecimento de Baden Powell, como artista, na França:

Depois começou a via-crucis de mostra-lo aos donos de fabrica, chefes de orquestra e demais pessoal do *métier* que pudesse dar-lhe um bom empurrão.<sup>73</sup>

Baden Powell logo iniciou um circuito musical em cafés e restaurantes conseguindo pouco depois, a partir da repercussão dessas apresentações, fazer um show no *Olympia*, grande casa de espetáculos parisiense, sendo muito aplaudido. Vinícius de Moraes rememorou esta apresentação de seu parceiro em uma entrevista publicada, originalmente, na revista *Manchete*, em setembro de 1965:

Sua estreia no difícil *Olympia* foi qualquer coisa! Apareceu sozinho, com aquele arzinho modesto que tem, diante de um público quase que totalmente *iê-iê-iê* e, depois dos primeiros acordes quase se podia palpar o silêncio que foi se fazendo, em ondas concêntricas. No

---

<sup>71</sup> Filme *Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

<sup>72</sup> MORAES, Vinícius de. "Le monde musical de Baden" (1964). In: *Cronicas musicais – Vinícius de Moraes*. (Org.) Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 103.

<sup>73</sup> Idem.

final, absoluto, ainda deu de lambuja, um solo de Chopin. A casa veio a baixo.<sup>74</sup>

Esta apresentação concedeu grande impulso à sua carreira, despertando interesse de gravadoras, produtores culturais e empresários franceses. Isso o levou a gravar, pelo selo *Barclay*, em 1964, o disco *Le Monde Musical de Baden Powell*, o primeiro fora do Brasil. A partir dessa altura, Baden Powell já havia se projetado como grande músico brasileiro na França, em apenas alguns meses de trabalho.

Depois de pouco mais de um ano morando na França, voltou ao Brasil, iniciou novo ciclo de apresentações e shows. Retomou a parceria musical com Vinícius de Moraes, também participou de uma turnê de três meses no Teatro Municipal de São Paulo com o show *Vinícius, poesia e canção*, além de se apresentar em programas de televisão como *O fino da Bossa*, da *Record*.

No ano seguinte conheceu o jovem letrista Paulo César Pinheiro que se tornou seu novo parceiro. Também em 1966 gravou, junto com Vinícius de Moraes, o disco “Os afro sambas”, pelo selo Forma. Em seguida, pelo mesmo selo, gravou o álbum solo “Tempo Feliz”. Lançou ainda o disco “Baden Powell ao vivo no teatro Santa Rosa”, em que apareceu cantando pela primeira vez.

Contudo, o ciclo de criação musical da parceria musical Vinícius de Moraes e Baden Powell atingiu o ponto máximo justamente no período de composição dos afro-sambas e, a partir da segunda metade da década de 1960, a parceria criativa, sem detrimento da amizade, entrou em decadência. Vinícius de Moraes já estava compondo com Edu Lobo e Francis Hime, Chico Buarque de Hollanda, entre outros, e Baden Powell também arriscava novas parcerias. Em 1966 Baden Powell compôs a canção “cidade vazia” com Lula Freire, música que concorreu, no mesmo ano, no II Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, sendo interpretada pelo então estreante Milton Nascimento e alcançando a 4º colocação.

Neste momento da carreira, Baden Powell já havia se tornado um astro de nível mundial, tal fato ganha mais importância devido a não se tratar de um cantor, mas de um instrumentista e compositor. Ao longo apenas da década de

---

<sup>74</sup> MORAES, Vinícius de. “A volta de Vinícius” (1965). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 76.

1960 gravou nada menos do que quatorze discos. Sendo oito deles na cidade do Rio de Janeiro, um em São Paulo, três na França e mais dois na Alemanha.

No ano de 1966 estreou o show *Berimbau* cuja base do repertório eram os afro-sambas, no *Zum-zum* com Elis Regina. Também a convite do músico norte americano Stan Getz, Baden Powell passou uma temporada nos Estados Unidos, e seguiu direto para a Alemanha, dessa vez a convite de Joachim Ernest Berendt, diretor artístico do Festival de *jazz* da cidade de Berlim, e que teve a participação de Baden Powell ao lado de grandes nomes do jazz como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Errol Gannes, Miles Davis, Herbie Mann, Jum Hall, Chaelil Byrd, Barney Kessel, entre outros.

No ano de 1967, Baden Powell compôs uma canção cuja melodia se inspirou no folclore da cidade de Salvador, a “Canção de Besouro”, possivelmente de autoria de Canjiquinha, famoso mestre de capoeira. Nesta ocasião, Paulo César Pinheiro, com apenas dezesseis anos de idade, escreveu a letra para esta composição de Baden Powell que contava com uma parte autoral, cuja melodia era inspirada no tema folclórico original e um refrão, que reproduzia a cantiga original de capoeira. Na segunda metade da década de 1960, Baden Powell, entre temporadas na Europa e estadias no Brasil, construiu, tendo Paulo César Pinheiro como letrista, um repertório musical próprio, com músicas que fizeram grande sucesso, principalmente, na voz Elis Regina, como “Vou deitar e rolar”.

Em sua trajetória, Baden Powell absorveu influências musicais variadas indo do concertista clássico, que tocava Bach na igreja, ao músico popular, participando de rodas de choro e samba ao lado de mestres como Pixinguinha. Sua carreira profissional diversificava-se ainda mais atuando, seja no papel de *jazz-man*, em casas noturnas, ou acompanhando cantores nacionais ou estrangeiros, em *shows* ou em gravações. Depois como compositor e concertista solo de dimensão internacional.

Baden Powell tornou-se um músico com formação clássica e popular. Também era conhecedor do *jazz*, gênero que adquiriu grande relevância na cultura musical do século XX, principalmente a partir dos anos 1950, influenciando diretamente o processo de modernização de nossa música popular. Baden Powell foi artista brasileiro com trânsito pelas esferas da arte

musical popular e erudita, assim como também foram figuras como Antônio Carlos Jobim ou Heitor Villa-Lobos.

### 1.3 – O início da parceria.

Quatro anos antes do lançamento do disco *Os afro-sambas* é que a parceria musical entre Baden Powell e Vinícius de Moraes teve início. Em uma crônica escrita em 1965, Vinícius de Moraes contou que quando conheceu Baden Powell tudo o que sabia a seu respeito é que ele era um músico de talento e autor, em parceria com Billy Blanco, de uma canção que estava fazendo sucesso gravada por Lúcio Alves, chamada “Samba triste”<sup>75</sup>. Do outro lado, Baden Powell ouvira muito falar de Vinícius de Moraes. Já tinha escutado, certamente, muitas estórias e lendas acerca da carreira incomum do poeta e diplomata, compositor popular e um dos mentores do movimento bossa nova, autor de uma peça famosa, *Orfeu da Conceição*, e parceiro de Antônio Carlos Jobim em músicas como “Se todos fossem iguais a você”, “Chega de saudade” e “Garota de Ipanema”, que estavam fazendo grande sucesso, inclusive internacional, além da fama de boêmio da noite carioca, quando suas atividades ligadas ao Itamaraty não o ausentavam do país.

No ano de 1962, Ary Barroso e Tom Jobim deram um *show* na boate *Arpège*, no Leme, em que compareceu Vinícius de Moraes que era, neste momento, amigo e parceiro destes. Coincidentemente Baden Powell também se apresentou naquela noite juntamente com um grupo de dança. Essa foi a ocasião do primeiro encontro entre os dois artistas.

Baden Powell, apesar de já atuar como músico profissional desde os 15 anos de idade, tanto em estúdio como em apresentações na rádio e em *shows*, ao lado de artistas nacionais e internacionais, era então praticamente desconhecido fora dos meios musicais. Ele rememorou o momento em que foi apresentado a Vinícius de Moraes:

Eu conheci o Vinícius, realmente, em uma boate em Copacabana, onde eu tocava como músico. [...] E ele me chamou para a mesa dele, me falou assim: - Vem cá, vamos tomar um gole comigo, e tal, quero conversar um pouquinho com você. Eu fiquei todo emocionado porque eu já estava doido para conhecer o Vinícius. Aí ele disse assim: - Eu sei que você é compositor, tem umas músicas, que tal a gente fazer umas parceriazinhas? Eu era muito tímido, como sou até hoje, embora não

---

<sup>75</sup> MORAES, Vinícius de. “Meu parceiro Baden Powell” (1965). In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. *Samba falado: Crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 145.

pareça, e disse: - Seria a maior felicidade fazer uma música com você. E fiquei escutando o Vinícius, porque tinha que escutar o Vinícius, eu quase não falava né? [...] E daí nós marcamos um encontro.<sup>76</sup>

Vinícius de Moraes, em outra oportunidade, narra uma versão, sutilmente diferente, desse mesmo episódio:

O Tom estava fazendo um showzinho na boate Arpège. [...] E o Baden apareceu uma noite e tocou guitarra elétrica com um conjunto que tinha lá. Fiquei impressionadíssimo, ele tocando *jazz*, ele tocou clássicos também. Tocou João Sebastião Bach, um milhão de coisas. E aí ele me disse que tinha umas músicas que gostaria de me mostrar.<sup>77</sup>

Na versão contada por Vinícius de Moraes, é Baden Powell quem teria tido a iniciativa de convidá-lo para fazer parceria musical. Considerando o temperamento tímido de Baden Powell, é bem possível que a primeira versão esteja mais próxima da realidade, sendo Vinícius de Moraes quem provavelmente o convidou para conversar e sugeriu a parceria. De qualquer forma o primeiro encontro foi realizado no bar do Hotel Miramar, localizado no bairro Copacabana, que Vinícius de Moraes já frequentava. Nesse encontro foram feitas, inicialmente duas canções, “Sonho de amor e paz” e “Cantiga de ninar” que chegou a ser gravada por Dulce Nunes. Em seguida marcaram um segundo encontro, dessa vez no apartamento onde morava Vinícius de Moraes:

Eu fui para casa do Vinícius, para fazer uma música para ele colocar as letras e tal. E acabou que nessa noite eu acabei ficando quatro meses sem sair né? E o Vinícius também não ia no Itamaraty não, acabava mandando uma secretária e tal. E daí que nasceu tudo, nasceram várias músicas.<sup>78</sup>

Vinícius de Moraes também narrou este momento em que passaram alguns meses compondo sem parar em seu apartamento:

Eu fiquei tão entusiasmado que passamos uns três meses completamente enfurnados. Nós vivíamos juntos, bebendo tudo o que

---

<sup>76</sup> Filme *Ensaio*. TV Cultura, 1990.

<sup>77</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 62.

<sup>78</sup> Filme *Ensaio*. TV Cultura, 1990.

havia pela frente, e compusemos uma série de músicas, umas dez ou doze.<sup>79</sup>

Dessa maneira os dois iniciaram uma sólida parceria musical e uma amizade que se encerrou somente em 1980, com a morte do Poeta. Segundo Baden Powell:

Se não tiver uma grande amizade, não tem uma grande parceria. E o que aconteceu foi isso, é que minha amizade com o Vinícius foi aumentando cada vez mais.<sup>80</sup>

A dupla possui um repertório de mais de 50 canções, sendo boa parte delas compostas na curta temporada quando Baden praticamente hospedou-se no apartamento de Vinícius de Moraes situado no Parque *Guinle*, no Rio de Janeiro. De acordo com Vinícius de Moraes:

Duvido que haja na MPB uma parceria que tenha feito tanto em tão pouco tempo. [...] Compúnhamos dia e noite, com muito uísque na cuca – mesmo porque quem é que ia pensar em comer? “Bom dia, amigo”, “Samba em prelúdio”, “Só por amor”, “Consolação”, e os primeiros afro-sambas datam desse período de criação e bem dizer incoercível, como “Canto do Caboclo Pedra-Preta”, “Canto de Iemanjá”, e “Berimbau”. [...] Daí nos tornamos íntimos amigos, sem reservas e segredos um para o outro.<sup>81</sup>

A fértil parceria musical, além dos afro-sambas, é responsável pela produção de uma gama variada de canções. Muitas músicas remetem a gêneros consagrados do cancioneiro popular como “O astronauta”, mais próxima do formato inicial da bossa nova, ou valsas como “Além do amor” e “Valsa sem nome”, que também datam dessa primeira safra de composições.

Esse encontro teve grande importância na trajetória pessoal de Vinícius de Moraes, permitindo a ele escrever novas letras para um tipo de música que era diferente de tudo o que ele já havia visto até então. Vinícius de Moraes embarcou, ao lado de Baden Powell, em uma pesquisa sobre os ritmos baianos, do candomblé e da capoeira, histórias sobre os Orixás e entidades da Umbanda. Esses ritmos, melodias, mas também harmonias diferentes,

---

<sup>79</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

<sup>80</sup> Filme *Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003

<sup>81</sup> MORAES, Vinícius de. “Meu parceiro Baden Powell” (1965). In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. *Samba falado: Crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.



inspiradas no *jazz*, ao estilo da proposta bossanovista, bem como as apropriações líricas do universo mítico afro-brasileiro feitas por Vinícius de Moraes nas letras, representam uma resposta contundente frente aos dilemas colocados para a música popular brasileira no início da década de 1960, apresentados no capítulo seguinte.

## ***2 – Tradição e Modernidade na música brasileira.***

### ***2.1 – O samba e a ideia de uma “tradição” na nossa cultura musical popular.***

No que diz respeito à música popular<sup>82</sup> pretende-se aborda-la a partir do processo de construção de uma tradição brasileira formada, basicamente, pelo desenvolvimento do samba carioca ao longo da primeira década do século XX, gênero popular que ocupa uma posição central na cultura brasileira, bem como pelo movimento bossa nova, marco de um processo de modernização estilística de nossa música popular, e também pela posterior consolidação da MPB, sigla que reúne diferentes variações de música moderna, que em maior ou menor medida, são herdeiras das inovações, sobretudo harmônicas, catalisada a partir da bossa nova.

O pesquisador Marcos Napolitano aponta a existência de uma linha formativa de nossa tradição musical, apoiada no desenvolvimento do samba, da bossa nova e da MPB<sup>83</sup>. Esse autor acrescenta que a existência dessa linha, apesar de sempre questionada de tempos em tempos, tornou-se fundamental para a construção de nossa auto-imagem e para a afirmação da música popular brasileira como fenômeno cultural amplo e complexo. Essa linha define três “gêneros”, tomados como um conjunto de eventos culturais, articulados por convenções culturais que envolvem determinada comunidade musical formada por artistas, produtores, audiência e crítica. São esses três principais “gêneros” os formadores de nossa tradição musical popular: o samba, a bossa-nova e a MPB<sup>84</sup>.

O próprio autor salienta que tomando indiscriminadamente as convenções, os debates, as estéticas e as ideologias em torno desses três

---

<sup>82</sup> Encerrando as formas musicais que se desenvolveram junto com a sociedade moderna, a partir da urbanização e da industrialização, especialmente a partir do advento do rádio e dos primeiros dispositivos eletrônicos de gravação e de reprodução sonora.

<sup>83</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da Tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 6.

<sup>84</sup> Para o autor, a MPB, mais do que um gênero específico, engloba gêneros, movimentos e estilos diferenciados. Ela se define mais como uma instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto cânones estéticos e valores ideológicos.

gêneros, acabamos por corroborar essa tradição que, na certa, não corresponde à complexidade das manifestações musicais populares do Brasil. Esta tradição vem sendo questionada e debatida pela crítica musical, por historiadores, no plano teórico e, especialmente pelos artistas, em seus trabalhos de pesquisa e de criação musical.

Contudo, entre os anos 1930 e 1960, esses três gêneros, que em nenhum momento cristalizaram-se de forma tão rígida a ponto de sufocar as novidades e as contribuições de outros gêneros, regionais ou estrangeiros, podem ser considerados, de acordo com Napolitano, a espinha-dorsal da ideia de uma música popular brasileira<sup>85</sup>.

A música popular compõe a memória coletiva, sendo herdeira da antiga tradição oral. Mas, ao longo do século XX, se desenvolveu juntamente com a sociedade moderna, a industrialização cultural e o mercado de massas. Portanto, apresenta-se como fruto da ruptura representada pela sociedade moderna ao mesmo tempo em que procura se articular como tradição. Talvez por isso observamos, ao longo de nossa história recente, a música popular tantas vezes sendo utilizada como veículo de construção e afirmação de identidades. No Brasil, ela consagrou-se junto à audiência popular, à crítica, e à grande parte da intelectualidade letrada, num processo de invenção e consolidação de uma tradição, que se deu necessariamente a partir de conflitos, contradições e mediações que perpassam questões referentes à construção de nossa cultura nacional. Através da música popular, diferentes sujeitos, construíram e defenderam ideias de tradição e de modernidade.

Especialmente a partir de fins da década de 1950, de uma forma de arte considerada, ainda por muitos, inferior, a música popular brasileira alcançou maior valorização em nossa cultura, principalmente com a geração da bossa nova. A partir desse marco a música popular obteve um reconhecimento como campo de expressão e como produto cultural inédito até então. O desenvolvimento da bossa nova promoveu significativas mudanças nas formas de compor e de interpretar a música popular.

Contudo, a história da música brasileira remete a um passado mais remoto. Ela já havia trilhado um caminho próprio que nunca se isentou de

---

<sup>85</sup> Idem.

cruzamentos culturais complexos que, ao longo do tempo, foram se aglutinando e consolidando gêneros centrais.

As raízes do samba urbano carioca podem ser buscadas em gêneros musicais que remontam ao início dos séculos XVIII e XIX, exatamente o momento em que começou a se delinear uma cultura musical urbana no Brasil. No início do século XX a nomenclatura dos gêneros na música popular era bastante confusa e nomes como modinha, lundu, habanera, seresta, polca, maxixe, choro ainda se confundiam do ponto de vista musical. Desde então, a busca por definições musicológicas mais rigorosas acerca destes gêneros seminais de nossa tradição musical urbana continua desafiando os pesquisadores.

A cristalização de uma linguagem sistematizada, capaz de definir gêneros musicais reconhecíveis, tem início a partir dos anos 20, momento de eclosão do movimento artístico modernista, especialmente através do trabalho de pioneiros como Mário de Andrade, quando se acelerou o processo de pesquisa e de reconhecimento de alguns gêneros musicais identificados por eles como portadores da identidade nacional, por sua associados a ideia de uma cultura popular.

Foi também no início do século XX que a modernização técnica do segmento musical no Brasil ganhou força. Em 1911, a Odeon instalou a primeira fábrica de fonogramas e, com o surgimento do disco, gêneros como a modinha consagraram-se no gosto popular. Além de canções, bandas militares eram muito gravadas no início da fonografia, também música executada por grupos de choro, que tocavam também polcas, *schottichs*, habaneras, valsas e tangos.

Em 1919 temos as primeiras gravações de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna), figura fundamental, inclusive na popularização do samba e do choro através das suas composições, gravações e atuação no rádio. O registro fonográfico dos primeiros sambas, ainda nos primórdios da história do disco, foi decisivo para a difusão e delimitação desse gênero na experiência da música popular no Brasil. A partir das primeiras gravações, o samba popularizou-se imensamente. De acordo com Marcos Napolitano, por volta de 1930, o samba já havia se distanciado da estrutura rítmica e dos timbres típicos do maxixe, gênero que o precedeu, também os ouvintes já sabiam o que esperar, uma

divisão rítmica 2/4, frases melódicas de oito compassos, acompanhamento de piano, violão e cavaquinho, com o predomínio surdo, cuíca, tamborim e pandeiro, na percussão.<sup>86</sup> A consolidação desse paradigma de arranjo instrumental, que ficou conhecido como “samba do Estácio”, muito se deveu à atuação do grupo musical Bando dos Tangarás, formado por Almirante (Henrique Foreis Domingues), Noel Rosa e Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga).

A partir de depoimentos de figuras centrais ligadas ao surgimento do samba como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Donga, entre outros, é comum se afirmar a importância das reuniões festivas organizadas na Casa da Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), nascida em Salvador, mas residente na cidade do Rio de Janeiro desde 1876, no surgimento da forma inicial do que passou a ser conhecida como samba. Tia Ciata era uma das mulheres baianas da cidade que promoviam o encontro de músicos populares, muitas vezes assistido por intelectuais e políticos da cidade. Vinícius de Moraes, numa crônica, apresentou sua versão sobre a origem do samba alinhada esta percepção:

A noção de que o samba nasceu no morro é totalmente romântica. Não sou eu quem diz: aí estão seus maiores para afirmá-lo em alto e bom som. Podem perguntar ao Pixinguinha, ao João da Baiana, ao Almirante, a quem quer que tenha participado de sua história ou cultivado seu estudo. Para falar mais especificamente, o samba nasceu na rua Visconde de Itaúna nº117, no terreiro em frente a casinha de porta e janela da famosa tia Ciata.<sup>87</sup>

Em torno da figura de Tia Ciata se concentravam ritmos e danças afro-brasileiras, celebrações religiosas e profanas, e demais tradições, inclusive do candomblé, religião negra em que foi educada ainda na Bahia. O resultado era um misto de sarau, roda de samba e batuque de terreiro. Nesse espaço, fundiam-se elementos da cultura popular brasileira como modinhas, rezas, e sons das senzalas com novidades musicais que circulavam na capital brasileira.

---

<sup>86</sup> Idem. p. 17.

<sup>87</sup> MORAES, Vinícius de. “O samba é carioca é carioca e não nasceu no morro”. In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. *Samba falado: Crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 11.

Contudo, foi a partir do registro em disco dos primeiros sambas que se romperam os limites representados pelo grupo social inicial, e o gênero tornou-se experiência midiaticizada pela fonografia, atingindo dessa forma um público muito mais amplo, as massas urbanas. Novas tecnologias como a gravação elétrica, o cinema falado, e a rádio difusão provocaram significativas mudanças nas formas de consumo musical no Brasil, ao longo das primeiras décadas do século XX. No centro dessas mudanças encontramos o samba.

O avanço tecnológico permitiu, por exemplo, a gravação de timbres mais sutis e vozes mais naturais além do registro do coro vocal, elementos constituintes da “ancestral” roda de samba. Para Napolitano, a experiência social e musical do samba, remete-nos a uma vivência coletiva, comunitária, e a um atavismo étnico, cujas origens encontram-se na experiência da senzala, mas também se projeta sobre a modernidade urbana e sobre a sociedade capitalista<sup>88</sup>.

Surge assim, desde o início, uma polêmica crucial relativa ao lugar social do samba, que irá perdurar até a consolidação da MPB em meados dos anos 60. É colocado o problema de como o samba poderia nacionalizar-se como gênero, deixando para trás seu caráter de criação comunitária, ligado a um lugar específico, e, ao mesmo tempo proteger-se da descaracterização ou sua diluição em outros gêneros.

No Rio de Janeiro, o samba surgiu como fruto da modernidade musical que misturou gêneros e formas musicais, costurando a tradição ancestral e a moderna a um só tempo. Ancestral porque remetia a experiência do cativo pelos negros trazidos da África e de seus descendentes, e moderna, na medida em que era produto do disco e da sociedade de consumo, dos modismos mercadológicos, dos espaços urbanos e também de contribuições diretas e indiretas de agentes oriundos de amplos segmentos da sociedade brasileira, como os sambistas oriundos da classe média como Noel Rosa, Orestes Barbosa, Mário Lago, Ary Barroso, entre outros, que atuam entre a década de 1920 e 1930, bem como de elementos internacionais.

A boemia foi um espaço privilegiado desses encontros sociomusicais que, ambientados pelo samba, permitiu à elite moderna um mergulho na

---

<sup>88</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 21.

cultura popular. Esse processo também permitiu o afastamento progressivo desse gênero das formas mais rituais e solenes que anteriormente pautavam a sua assimilação. Em contrapartida, artistas populares também absorveram elementos da cultura mais restrita, seja nas formas poéticas ou na técnica musical.

É justamente a partir desse encontro que se consolidou a tradição do samba, sinônimo de música nacional e popular que passou a balizar o sentido cultural e estético da canção brasileira, nos discos e nas rádios. A partir de 1930, o samba já não era mais apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros, mas passou a se confundir com a própria ideia de brasilidade, num processo que envolveu complexos cruzamentos culturais, em que estavam em jogo também escolhas e posicionamentos políticos e ideológicos.

A ascensão do samba à condição de principal gênero musical brasileiro, ao longo das décadas de 1920 e 1930, ocorreu disputando espaço ao lado de gêneros internacionais como o *foxtrote* norte-americano e o tango argentino. Nessa disputa, a geração de Noel Rosa assumiu de vez o circuito massivo radiofônico como lugar de divulgação do samba e da música popular brasileira. Esses músicos, atuando profissionalmente, contribuíram para a ascensão do samba e para a profissionalização de outros sambistas oriundos das periferias e dos morros da cidade que, anteriormente, eram artistas criadores comunitários.

Apesar de um intelectual modernista como Mário de Andrade questionar a valorização do samba urbano carioca, um gênero popular, como expressão central da musicalidade brasileira, a partir da década de 1930, muitos intelectuais, escritores, jornalistas e principalmente compositores oriundos da classe média, assumiram o gênero, valorizando esse campo de expressão na música popular brasileira. Para Mário de Andrade, a inspiração da arte nacional, deveria ser o folclore, a música rural, a cultura popular oral, material considerado variado e rico, porém ainda bruto, que deveria ser lapidado pelo compositor, artista erudito, na elaboração da verdadeira expressão musical de nossa nacionalidade. O samba, em sua modalidade urbana e comercial, pouco representaria a brasilidade para ele, na medida em que perdera o *status* de autenticidade, transfigurando-se em música “popularesca”, fruto de uma

dinâmica mercadológica e voltada para o entretenimento das massas<sup>89</sup>. Contudo, no final dos anos 30, o samba já era uma realidade comercial nas rádios e a música preferida pela audiência massiva.

Outra crítica comum era derivada do pensamento racista que vinculava o samba à tradição negra e africana que defendia a sua “higienização”, como Almeida Azevedo escreveu na revista *A voz do rádio*, em 1935:

O samba, que é carioca, ficaria bem integrado na família da música brasileira se não fosse o irmão vagabundo, desobediente, que anda em más companhias, cheio de maus costumes e que não quer limpar-se nem a cacete [...] O rádio pode, se o quiser, higienizar o que por aí anda com rótulo de coisas nossas a desmoralizar nossa cultura e bom gosto.<sup>90</sup>

O debate sobre como higienizar o samba, que começara em meados dos anos 30, foi pauta da política cultural do Estado Novo e se agregou às estratégias de disciplinarização do trabalhador brasileiro. A partir de 1940, predominou a visão de que o samba, desvinculado do batuque e da malandragem, poderia ser um instrumento de educação cívica e disciplina social para as massas trabalhadoras da cidade, um potencial veículo de cultura patriótica<sup>91</sup>.

Esse peculiar processo de reconhecimento do samba teve impacto significativo na construção da tradição e na forma pela qual as elites letradas se relacionavam com a música popular no Brasil. Mas, se na perspectiva conservadora, o samba deveria ser higienizado e disciplinado, para os setores mais progressistas, a questão da autenticidade, e a construção de uma cultura nacional, era o mais importante. À medida que a relação estabelecida entre samba e brasilidade se adensou, ocorreu também o fenômeno inverso àquele pretendido pelo Estado Novo. Paralelamente à domesticação do samba e a sua transformação em gênero patriótico, o samba passou a ser também assumido, e cada vez mais, como veículo de denúncia social, ou seja, de crítica à própria ideia de nação e brasilidade cultuada pelo governo.

---

<sup>89</sup> ANDRADE, Mário de. Camargo Guanieri. In: ALVARENGA, Oneyda (org.). *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. p. 327.

<sup>90</sup> AZEVEDO, Almeida. Apud CABRAL, A. *A MPB na era do rádio*. São Paulo, Moderna, 1996. p. 55.

<sup>91</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 43.



Entre os defensores da autenticidade no samba se destacou a atuação da União Geral das Escolas de Samba, instituição ligada ao Partido Comunista Brasileiro e criada em 1945, que fixou os timbres característicos do chamado samba de morro, utilizando o violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, reco-reco, tarol e cabaças. No contexto posterior à bossa nova, esses elementos, acrescidos do coral de pastoras, também serão reafirmados como sinônimos de brasilidade nas lutas culturais a partir da década de 1960.

O samba seguiu sua trajetória no rádio e nos discos; contudo, a partir de 1945, com o pós-guerra, já não figurava absoluto no mercado brasileiro de música popular. Nessa abertura de mercado, dois caminhos foram potencializados na cena musical, o da internacionalização a partir da entrada no Brasil do *jazz*, ou gêneros caribenhos como o *mambo* e a *conga*, ou o bolero, e a disseminação de gêneros considerados regionais ou sertanejos como o baião, guarânia, coco, xaxado e moda de viola. Ao lado da música popular carioca, representada pelo samba, o choro e a marchinha, esses últimos gêneros regionais constituem a base do que mais tarde foi convencionado tratar como “gêneros de raiz”, símbolos da brasilidade musical, urbana e rural, nas disputas ideológicas ao longo da década de 1960.

Desde a década de 1920, o próprio Mário de Andrade já defendia um sistema de rádio controlado pelo Estado em detrimento do modelo liberal norte-americano. Contudo, com o fim da Segunda Guerra Mundial ocorreu uma significativa mudança no padrão da linguagem e da audiência no sistema de radiodifusão, passando a predominar o segundo modelo. De acordo com Napolitano, nos anos 30, o rádio era ainda voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros, e tinha propostas ambiciosas de “levar cultura” e informação às massas, sendo polido e empolado. Nos anos 50, o rádio já buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo, cujo paradigma eram os programas de auditório, gravados ao vivo num clima participativo e febril<sup>92</sup>. Essa alteração repercutiu na cultura musical popular a partir da circulação de novos gêneros musicais e performances.

---

<sup>92</sup> Idem. p. 59.

A forte influência da música estrangeira, norte-americana ou latina, era motivo de preocupação para os segmentos que defendiam a ideia de um samba autêntico, livre das influências do *jazz* e do bolero. Dessa forma, a partir de 1945 foi potencializada uma antiga discussão: como separar o samba “de raiz” de um outro tipo, feito para entreter o gosto imediato das massas urbanas e sujeito a toda sorte de modismos e influências exóticas.

Vinícius de Moraes também se inseriu nesse debate, mesmo antes de aparecer como um dos idealizadores da bossa-nova, em fins da década de 1950. Numa crônica publicada em 1953 argumentou:

O samba carioca, em sua trajetória hoje em declínio, tem mantido, como o jazz americano, uma linha pura através da qual se pode sentir suas verdadeiras características. [...] o samba carioca tem conseguido manter uma linha pura e orgânica, hoje em dia cada vez mais rara, mas distinguível ainda em certos números de carnaval [...], e nas obras desses poucos compositores que fizeram pé firme contra a estrangeirização hoje reinante, seja na música, seja na orquestração. [...] Pixinguinha, Sinhô, Bide, Caninha, Careca, Ismael Silva, Noel, Francisco Matoso, Wilson Batista, Heitor dos prazeres, o bom Ary Barroso (sim, porque há um lado ruim no grande compositor), Ataulfo Alves e poucos mais, formam isso que podemos chamar de ‘a cortina do samba’, o poderoso corpo de música popular que aí está; como um juízo, a chamar permanentemente a atenção dos ‘samboleristas’, dos ‘santanguistas’, e dos ‘sanfadistas’, para não dizer pior, para descaracterização crescente desse grande patrimônio do Rio e do Brasil.<sup>93</sup>

Vinícius defendeu a existência histórica de uma “linha pura e orgânica” na tradição do samba carioca, mencionando um grupo de compositores que teriam animado o samba carioca, segundo ele, patrimônio brasileiro. A obra desses artistas foi considerada portadora dos elementos identificados com a autenticidade nacional, essa característica especial podia conferir ao samba a capacidade de resistir ao suposto perigo de dissolução em meio às inúmeras influências internacionais.

Fica implícita nessa visão que alguns aspectos essenciais deveriam ser conservados, pelo bom compositor de samba, para não descaracteriza-lo. Ao mesmo tempo, a ideia de uma “linha pura e orgânica” formada pela obra de um conjunto restrito de sambistas que abarcam todo o período correspondente ao processo de desenvolvimento do samba na primeira metade do século XX,

---

<sup>93</sup> MORAES, Vinícius de. “Linha pura” (1953). In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. Op cit. p. 53.

também permite pensar que Vinícius de Moraes compreendia que outros aspectos musicais poderiam sofrer modificações de acordo com as conjunturas de cada momento sem descaracterizar a brasilidade do gênero.

Também no início da década de 1960, Vinícius de Moraes e Baden Powell procuraram produzir uma obra musical que fosse, a um só tempo, inserida na tradição da música popular brasileira e ainda artisticamente moderna e inovadora. Esse é o aspecto essencial a ser observado, a dimensão nacionalista e moderna dos afro-sambas. Estava em jogo a definição de elementos artísticos que poderiam ser modificados na estrutura musical sem que fosse comprometida a autenticidade e elementos essenciais.

Ainda no início da década de 1950, anos antes de se tornar parceiro de Baden Powell nos afro sambas, Vinícius de Moraes retomou profissionalmente, e definitivamente, a atividade de compositor ao lado do jovem praticamente desconhecido Antônio Carlos Jobim. O resultado desse trabalho obteve grande repercussão e representou um significativo ponto de aglutinação em torno do importante fenômeno cultural brasileiro, de alcance internacional, que surgiu no final dessa década, a bossa nova.

No ano de 1953, com a intenção de compor uma trilha sonora para encenar a peça de sua autoria *Orfeu da Conceição*, teve início a parceria musical entre Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. Este é considerado por muitos um marco no processo que resultou da tentativa de modernização da nossa cultura popular musical, mas também preocupado em manter certa organicidade em relação à tradição, identificada com a autenticidade nacional. Se tomarmos o trabalho de Antônio Carlos Jobim, na fase anterior à bossa nova como exemplo, pelo menos desde 1954, como bem demonstrou Fábio Poletto, vemos que este já apontava para as características de um “samba-canção moderno”<sup>94</sup>, sobretudo no que diz respeito aos processos de harmonização. Isso sugere que Vinícius de Moraes pode ter exercido algum grau de influencia no direcionamento dado à carreira de Antônio Carlos Jobim, que passou a se dedicar a experimentações envolvendo formas musicais, brasileiras e internacionais, visando renovar formas tradicionais da nossa música popular, especialmente o samba, incorporando elementos inspirados no

---

<sup>94</sup> POLETO, Fábio. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira (1953-1958)*. Dissertação de Mestrado, História, UFPR, Curitiba, 2004.

*jazz* e na música clássica, mas sempre em busca da identidade nacional, como os modernistas.

Foi composta inicialmente uma série de canções para a peça, com algumas extrapolando o âmbito teatral e alcançando projeção nas rádios, ganhando assim grande popularidade, como “Se todos fossem iguais a você”, “Lamento do morro”, “Mulher sempre mulher”, “Um nome de mulher”, depois “Felicidade”<sup>95</sup>. Nesse trabalho, os procedimentos de arranjo e composição empregados por Antônio Carlos Jobim, embora com variações de intensidade, já sinalizam uma concepção geral de economia sonora que, radicalizada mais tarde, definirá o padrão adotado na bossa nova. Também o material tradicional explorado por eles, o samba batucado dos morros, foi desenvolvido a partir de harmonias mais complexas, com cadências inspiradas na música impressionista e no *jazz*. Esse trabalho, que traz indícios de renovação, revela uma atitude de busca por uma arte popular moderna, porém, fiel ao que se assumia como às raízes da música popular brasileira a partir da apropriação de elementos rítmicos e melódicos. Mas, com maior liberdade na apropriação de referências técnicas nos processos de harmonização.

---

<sup>95</sup> Essa música foi composta algum tempo depois, exclusivamente para o filme *Orfeu do Carnaval*, baseado na peça, gravado sob direção do francês Marcel Camus, lançado em 1959. Tornou-se uma das canções mais conhecidas da dupla, em todo o mundo.

## **2.2 – Bossa nova - uma música popular, nacional e moderna.**

O cenário musical da cidade do Rio de Janeiro entre fins da década de 1950 e início da década de 1960 foi marcado pela influencia do *jazz*, tanto o *bebop* como o *swing* eram muito escutados e dançados. Ao mesmo tempo, artistas brasileiros se interessavam por esse tipo de música e tocavam *jazz* em bailes, boates e cabarés, piano-bares e clubes. Isso favoreceu o aparecimento de diferentes formas híbridas de apropriação, tanto de referências identificadas com a tradição popular brasileira como das referências musicais internacionais que compunham esse novo cenário.

Músicos profissionais como Johnny Alf, João Donato, Sérgio Mendes, Tom Jobim, Paulo Moura, Leny Andrade, Luizinho Eça, Edson Machado, Alaíde Costa, Chico Batera, Aírto Moreira e muitos outros, ao mesmo tempo em que procuravam absorver o *jazz*, tinham uma profunda identificação com o que podemos chamar de tradição da música popular brasileira. Em meio a esse encontro cultural, eles passaram a buscar formas distintas ao abordar a música popular nacional a partir de referências extraídas, especialmente do *jazz*. Ao mesmo tempo, toda uma geração de jovens, estudantes universitários, que conheciam música erudita, *jazz*, a música *pop* francesa, italiana, no contexto do pós-guerra, passou a valorizar essa tradição musical representada inicialmente pelos sambas, choros e marchinhas e também as formas híbridas que se desenvolviam nesse período.

Desde meados da década de 1950, especialmente na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, havia grupos de aficionados por música brasileira e por *jazz*, que se reuniam, em clubes ou apartamentos. O elemento comum entre eles era a busca por uma nova forma de pensar a música popular, a procura por um sentido de modernidade para as maneiras de criar e de interpretar as canções. Participavam dessas reuniões muitos jovens que se tornaram depois artistas reconhecidos. Além do apartamento dos pais de Nara Leão, havia também encontros no apartamento de Lula Freire, Benê Nunes, Edna Savaget, Marcelo Machado, Nilo Queiroz, na casa dos irmãos Castro Neves, de Geraldo Casé, entre outros. Cada local agregava um grupo, mas

também havia interação entre eles, com a congregação de artistas mais experientes, como o próprio Baden Powell, com os músicos aspirantes.

Esse processo, ocorrido ao longo da década de 1950, de busca por um sentido de universalização para a música popular brasileira, que passava pelo processo de hibridização com o *jazz* e operado por diversos grupos de artistas na cidade do Rio de Janeiro, está na base do surgimento da bossa nova.

Neste percurso, grande foi a importância de certos clubes noturnos como o bar do Hotel Plaza para a maturação desse movimento, como relembrou Baden Powell:

Eu tenho uma lembrança muito feliz do Plaza. Eu até posso dizer que ali no Plaza é que foi o início de tudo, o início da bossa nova. Naquele tempo eu tinha meus dezesseis, dezessete anos. Era um barzinho que funcionava de sete às onze horas da noite, então menor não tinha problema de frequentar, e eu já era, realmente, músico profissional. O cobra daquele tempo, ainda é, era o nosso grande Jonny Alf, era compositor. O Tom Jobim ainda estava no primeiro ano de arquitetura e de vez em quando ele passava por lá e mostrava as canções novas, tinha o [João] Donato que tocava, e tudo. Foi ali praticamente que nasceu. E tinha um rapazinho que de vez e quando ele aparecia e tocava uns negócios. Era o Joãozinho, que depois é o nosso grande João Gilberto. [...] Quando a freguesia saía ele sentava e tocava aquelas coisas para a gente. Então, a turma toda, a turma 'cobra', o pessoal que era 'da pesada' mesmo, começou tudo no bar Plaza.<sup>96</sup>

Os músicos citados por Baden Powell nesse depoimento se consagraram posteriormente como artífices da bossa nova e desenvolveram carreiras de sucesso internacional, sendo reconhecidos por articular tradição com desenvolvimento técnico inspirado pelo *jazz*. Baden Powell também se desviou de estabelecer uma relação direta entre a eclosão do movimento bossa nova e certos marcos correntemente aceitos como a parceria entre Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes ou a gravação posterior do disco *Chega de saudade*, em 1956, por João Gilberto. Baden Powell procurou expor um panorama mais amplo em que mudanças significativas já se processavam muito antes na cena musical da cidade. Em outro momento ele acrescentou:

O Jonny Alf, sei lá... o Jonny Alf é um dos compositores que moram no meu coração. Eu digo mesmo, sei lá, eu acho ele um dos compositores mais importantes da bossa nova, como compositor. Porque ele tem coisas... Essa música, por exemplo, se não me engano, em 48,

---

<sup>96</sup> *Programa ensaio - Baden Powell*. TV Cultura, 1990

49, essa música já estava pronta, 47, por aí, que é o “Rapaz de bem”.  
Inclusive a música é atual por causa das gírias.<sup>97</sup>

No processo de busca por formas de modernização de nossa música popular, Jonny Alf surge como um dos percussores ao apresentar, ainda em fins da década de 1940, uma forma já bem definida de samba carioca hibridizado com o *jazz* norte americano, não apenas nas letras, mas também nas harmonias e no jeito de cantar.

A bossa nova é um resultado dessa tentativa, desenvolvida especialmente a partir da década de 1950, de criar uma moderna música popular brasileira, numa cena muito marcada pela influencia do *jazz* e pela busca por atualizar a música popular brasileira frente a essa influencia. Este processo possibilitou a revalorização de certas tradições musicais conferindo a elas um status de modernidade. Por exercer essa centralidade e importância, a bossa nova influenciou diretamente a música popular que se desenvolveu ao longo da década de 1960, que se convencionou chamar de MPB.

O desenvolvimento da bossa nova, dinamizado por Tom Jobim e João Gilberto, já contava, desde o início, com a figura de Vinicius de Moraes, o poeta e diplomata que se tornou compositor letrista de música popular. Após as canções para a peça *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim fizeram outras músicas que se tornaram clássicos da bossa nova como *Eu sei que vou te amar*, *Garota de Ipanema*, *Chega de saudade*, entre outras.

Segundo Marcos Napolitano, uma grande ruptura proporcionada pelo surgimento da bossa nova, para além da questão estética, no plano sócio-cultural, foi ter permitido a inserção de um novo estrato social no debate acerca da música popular, sobretudo no plano da criação e no consumo<sup>98</sup>. De acordo com o autor, tomadas no seu conjunto, amplos setores da classe média mais abastada, com trânsito universitário, passaram a considerar a música popular como um campo mais respeitável de criação, expressão e comunicação.

A eclosão desse movimento musical está relacionada ao surgimento de uma inteligência jovem, de classe média urbana e cosmopolita<sup>99</sup>. Esse ethos

---

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 67.

<sup>99</sup> TRESSE, David. “A flor e o canhão: a bossa nova e a canção de protesto no Brasil”. *História questões e debates*. UFPR, Curitiba, 17/32, jan.- jun. 2000, 121-165, p. 111.

bossa-novista arrastou consigo boa parte da configuração da música popular posterior. Desse mesmo meio social emergiram também os movimentos musicais engajados que ganharam força durante o período de mudanças socioeconômicas que o país atravessou, a partir do início da década de 1960.

O sucesso da bossa nova também potencializou um conjunto de tensões culturais e debates estéticos que ganharam novo impulso devido à incorporação de novos segmentos sociais, num momento em que a sociedade brasileira discutia sua forma de inserção na modernidade.

Segundo Napolitano, tanto o nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek (1956-1960) como o nacional-reformismo do governo João Goulart (1961-1964) estão na base de uma clivagem na organização do mercado musical brasileiro como parte de um processo de “substituição de importações” no consumo cultural<sup>100</sup>. À medida que esses diferentes polos de ideologias políticas nacionalistas eram discutidos na sociedade, penetravam no panorama musical e eram incorporados nas obras que traziam em si marcas das contradições relativas ao processo social como um todo. Portanto, o fenômeno bossa nova não pode ser tomado como mero reflexo do desenvolvimento capitalista da era JK, mas como uma forma possível de interpretação artístico-cultural desse processo, a forma como certos expoentes de segmentos médios da sociedade traduziram uma utopia modernizante e reformista que desejava atualizar o Brasil como nação perante a cultura ocidental.

Nesse momento, muitos artistas como Tom Jobim e o próprio Vinícius de Moraes assumiam conscientemente esse desejo de modernidade. Dentro desse espírito, um inovador *long play* (LP) lançado em 1959 causou grande impacto no cenário da música popular brasileira e mundial. Trata-se do *Chega de saudade*, álbum síntese do movimento bossa-novista em que João Gilberto articulou modernidade e ruptura com o adensamento da tradição.

Com seu novo jeito de cantar e sua forma distinta de marcar o ritmo ao violão, com a mão direita, João Gilberto modificou a tradicional função do instrumento na música popular, acentuando sua função rítmica ao lado da função de acompanhamento harmônico da melodia cantada. De acordo com

---

<sup>100</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 68.



Walter Garcia, seu estilo interpretativo concentrava a não regularidade rítmica do samba, a regularidade do bolero e a irregularidade do Jazz<sup>101</sup>. Com sua nova batida, João Gilberto estabeleceu um diálogo com a tradição da música popular brasileira na medida em que incorporou a sonoridade da percussão do samba de maneira inusitada, com o polegar, percutindo os bordões, reproduzia a marcação do surdo, e com os dedos, indicador, médio e anular, “batucava” o restante do acorde como se fosse um tamborim. Sobre a batida de João Gilberto, Napolitano acrescenta que a orquestra do samba, produto de uma ancestralidade que vinha das senzalas, passara pelo morro e chegara aos discos, se transformou num material de performance minimalista que, a princípio, era sua negação, mas ao mesmo tempo sua continuidade<sup>102</sup>.

É importante observar que no *LP Chega de saudade*, o primeiro de João Gilberto, são apresentadas algumas composições tradicionais como nas releituras dos sambas clássicos “Rosa morena” (Dorival Caymmi) ou “Morena boca de ouro” (Ary Barroso). Conservando intactas suas melodias, João Gilberto criou harmonias diferenciadas, com ocorrência frequente de dissonâncias. Mas, não há uma ruptura nítida nos aspectos melódicos que caracterizavam a música popular brasileira anterior.

Segundo Napolitano, com a bossa nova, a música popular se afirmou como a grande realização artística brasileira, elevando a cultura popular a um patamar em que não dependia mais do processo de folclorização para existir no mundo moderno<sup>103</sup>. A cultura popular havia sido reapropriada como material estético da modernidade e o movimento funcionou como um filtro através do qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60. Portanto, a bossa nova não apagou do cenário musical os sambas tradicionais e demais gêneros populares, considerados regionais ou sertanejos. Vale acrescentar que no processo que consolidou a MPB, ao longo dos anos 60, por meio do desenvolvimento de procedimentos modernos consolidados com a bossa nova, muitos desses

---

<sup>101</sup> GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

<sup>102</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 69.

<sup>103</sup> Ibidem. p. 70

gêneros foram também atualizados na nova dinâmica mercadológica e midiática.

Mesmo depois da consagração da bossa nova, e de se acirrar uma polêmica acerca do seu caráter nacional ou não, Vinícius de Moraes continuou próximo de seus parceiros, artistas considerados “modernos”, mas também de muitos músicos da “velha guarda”. Em sua trajetória sempre evitou demonstrar qualquer postura sectária ou elitista em relação à música considerada tradicional. Muito embora tenha se dedicado desenvolver seus projetos musicais autorais e em parcerias, portadores da visão particular de seus criadores, Vinícius de Moraes sempre declarou apreciar a música popular e o samba em suas múltiplas expressões e transitava por diversos grupos de amizades que correspondiam a amplos extratos sociais. Sua amizade com o cantor Cyro Monteiro, além de muitos outros músicos considerados tradicionais, é representativa dessa posição.

Para Vinícius de Moraes a bossa nova surgiu como uma evolução natural do samba tradicional:

O Tom é fruto desses homens (sambistas tradicionais). Se não houvesse Pixinguinha não haveria Tom não. Acho que tudo isso é um processo evolutivo normal. O que houve realmente é que o samba tinha dado uma parada. Então estava num estágio assim que não dava pra continuar.<sup>104</sup>

Na sequência, sobre a influência estrangeira no samba ao longo da década de 1950 declarou:

Havia um tipo de influência estrangeira que era ruim. Eu acho que o jazz influenciou bem. Influenciou sem descaracterizar. Nos bons compositores, claro. [...] É um negócio que não pode ficar parado. Como qualquer coisa no mundo, acho que tem que ir para frente, descobrir novos caminhos, porque a verdade é que os caminhos descobertos já estavam exauridos e tinha que se partir para qualquer coisa de novo. [...] Não sinto muito esse espírito de defender as coisas tradicionais só porque elas são mais puras. [...] Nós precisamos preservar as boas tradições que nós temos e partir para frente. Não ficar com o espírito da poeira dos séculos. Tem-se que preservar o tradicional, mas sacudir a poeira e dar a volta por cima!<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: *Encontros – Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 48.

<sup>105</sup> Ibidem. p. 49.

A postura adotada por Vinícius de Moraes em relação aos debates acerca da suposta cisão entre a bossa nova e o samba tradicional foi defender uma perspectiva que concebia a bossa nova como uma evolução do samba tradicional. Claro que definidos critérios para limitar essa influencia, estabelecendo o que se deveria conservar da tradição musical e o que poderia ser incorporado das formas musicais consideradas modernas, como o *jazz*.

### **2.3 – Idealismo político e nacionalismo na MPB durante a década de 1960.**

O historiador Arnaldo Contier fez um estudo da obra musical de Edu Lobo e de Carlos Lyra, artistas que atuaram de forma contemporânea a Vinícius de Moraes e Baden Powell no período de composição dos afro-sambas. Nesse estudo o autor relaciona o trabalho desses músicos com a canção de protesto e, para tanto, estabelece conexões entre suas músicas e os discursos de engajamento político do período, especialmente do CPC, durante os anos 60<sup>106</sup>. Para o autor, neste momento os temas amorosos presentes nas canções bossanovistas transfiguraram-se na canção de combate social. Atuando no cenário musical, artistas como Edu Lobo, Carlos Lyra e outros, internalizaram através de diferenciadas formas de apropriação, ou níveis de consciência, em suas propostas artísticas, re-leituras sobre uma iminente revolução social no Brasil, identificada por eles com o surgimento de uma determinada fase ou etapa da História, conforme o marxismo-leninismo. Havia a crença no poder de movimentos artísticos capazes de contribuir para a transformação da sociedade.

Ainda segundo Arnaldo Contier, muitos textos escritos por intelectuais e artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Capinam, Rui Guerra, Oduvaldo Vianna Filho, Cacaso, Chico Buarque de Hollanda ou mesmo Vinicius de Moraes, musicados por Edu Lobo e Carlos Lyra, prendiam-se a essa ideia de evolução ou de progresso consoante uma concepção teleológica da história<sup>107</sup>. Muitas dessas músicas, que ficaram conhecidas como canções de protesto, traziam a imagem do “dia que virá”, clara referencia a aproximação do momento da revolução popular, se transformaram em manifestos políticos.

Durante a década de 1960, Vinícius de Moraes atuou usando a sua arte como manifesto político. No ano de 1963 fez uma leitura pública no teatro Paramount de seu poema “O operário em construção”, escrito em 1956. Neste poema a atividade do operário surge como uma metáfora da construção da

---

<sup>106</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional e o Popular na Canção de Protesto – Os anos 60*. Revista Brasileira de História. Vol. 18 n. 35. São Paulo, 1998. p. 15.

<sup>107</sup> Idem. p. 16.

uma consciência de classe no trabalhador, texto explícito acerca de seu engajamento.

Na música popular, compôs com Tom Jobim, em 1963, a canção “O morro não tem vez”, na qual colocou os versos: “O morro não tem vez e o que ele fez já foi demais. Mas olhem bem vocês! Quando derem vez ao morro toda cidade vai cantar! Vai cantar!”. Também em 1963 ele compôs com Carlos Lyra o Hino Oficial da União Nacional dos Estudantes – UNE e, na mesma lavra, a canção “Marcha da quarta feira de cinzas”.

Sua obra mais significativa com o parceiro Carlos Lyra é o musical *Pobre menina rica*, apologia ao despojamento e ao lirismo com conteúdo de forte crítica ao modo de vida burguês e ao sistema capitalista. Vinícius de Moraes compôs ainda nesse período a emblemática canção *Arrastão*, em parceria com Edu Lobo, vendedora do I Festival de Música Popular Brasileira de 1965, interpretada por Elis Regina, que traz a metáfora da união dos pescadores num imenso arrastão que pode ser entendido como uma alusão ao “dia que virá”. Tais músicas possuem estreito relacionamento com o movimento de engajamento político e aproximam Vinícius de Moraes do grupo de intelectuais e artistas de esquerda, ligados ao CPC da cidade do Rio de Janeiro. A partir da década de 1960, em contraste com o aparente descompromisso em relação às questões sociais, observado na fase inicial de sua vida, Vinícius de Moraes, ao lado de outros compositores e intérpretes como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, e logo em seguida, Chico Buarque e Nara Leão, passou a atuar no plano cultural a partir de uma orientação politicamente engajada.

O historiador Marcos Napolitano aponta que por volta do ano de 1962 o legado da bossa-nova já havia sido reprocessado na forma de um samba “moderno e participante”, base de uma canção nacionalista e engajada<sup>108</sup>. Artistas ligados à bossa nova e outros passam a produzir um tipo de música agora marcada por certa romantização da solidariedade popular, pela crença no poder da canção e no ato de cantar para mudar a sociedade, na esperança de um futuro libertador, tais ideias passam a predominar num cenário que incluía discos, rádio e festivais televisivos de música, pelo menos até a virada tropicalista no final da década de 60.

---

<sup>108</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p. 35.

A trajetória de Baden Powell não apresenta uma nítida relação com questões ligadas à participação política, marca do debate intelectual travado, principalmente por artistas engajados, sobretudo nos grêmios estudantis, na primeira metade da década de 1960. Isso pode ser explicado, em parte, pelo fato de Baden Powell não ter cursado universidade, ao contrário da maior parte da juventude engajada. Mas, a sua ligação com a cultura popular se estabeleceu a partir do contato direto, desde a infância, com rodas de samba, choros e serestas, e, na sequência, atuando no circuito musical profissional na cidade do Rio de Janeiro, com trânsito em meio à vanguarda artística da música popular.

A primeira metade da década de 1960 é o período em que se insere o objeto desta pesquisa. De maneira mais ampla, os afro-sambas fazem parte de um momento da música popular brasileira em que vários artistas ligados à bossa-nova como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Nara Leão, o próprio Vinicius de Moraes e Baden Powell inauguram um período que é muito marcado pelo idealismo político e por uma intensa pesquisa de raízes folclóricas, de formas musicais regionais. Enfim, há uma busca por elementos ligados a gêneros identificados com a cultura popular, que não apenas neste contexto, já estavam atrelados a ideia de Brasil.

Foi se construindo neste momento uma cena musical popular em que canções que guardavam relação mais próxima com a cultura popular, identificada como portadora da nacionalidade, foram muito valorizadas no circuito de produção e recepção desta forma de arte e entretenimento, seja na composição de letras ou das músicas.

Jovens músicos, grande parte oriunda do movimento bossa nova, começaram a buscar o reencontro com o que entendiam como a tradição na tentativa de superar os impasses estéticos e ideológicos decorrentes, principalmente, da dificuldade de ampliar os materiais sonoros da moderna música popular, consolidando o público bossa-novista, além de conquistar novos estratos, mais amplos, de público.

Essa ampliação temática também pode estar relacionada com a pretensão, por parte dos compositores engajados, de fomentar a revolução popular por meio da disseminação de ideias libertárias nas canções que deveriam alcançar os extratos populares da sociedade, contraditoriamente, por

meio de sua veiculação nos meios controlados pela indústria cultural, fruto da sociedade capitalista. Esta contradição trazia internamente problemas relacionados ao nosso processo de modernização, em que a afirmação do nacional, modernizante e desenvolvimentista, processou-se de forma dependente do capitalismo internacional. Havia a intenção por parte de muitos artistas de incorporar, a partir das novas possibilidades técnicas de expressão da música popular alcançadas com a bossa nova, outras matrizes musicais e líricas, identificadas com o nacional e o popular, gêneros regionais.

Em 1962, num momento em que o governo João Goulart assumiu o compromisso com a realização de reformas de base, foi lançado o Manifesto do CPC, Centro Popular de Cultura, órgão ligado à UNE, União Nacional do Estudantes, que defendia que os aspectos formais e artísticos de uma obra musical deveriam se submeter a dimensão da comunicabilidade, visando facilitar a transmissão da mensagem revolucionária junto a figura idealizada do povo brasileiro. O manifesto escrito por Carlos Estevam Martins, basicamente, traçava diretrizes para a criação de uma arte engajada e era direcionado principalmente aos jovens artistas ligados ao movimento político-cultural estudantil. Atacava o artista “alienado”, despolitizado e romântico, de acordo com esta visão, alheio aos problemas sociais vivenciados pela população brasileira. De acordo o manifesto, o artista deveria assumir o papel de um militante capaz de interferir na História em prol da libertação material e cultural do nosso povo<sup>109</sup>. O CPC propunha a redução da simples busca formal em função de valorizar a transmissão ideológica, valorizando o aspecto comunicacional da música: “nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela.”<sup>110</sup> Nessa concepção, o processo de elaboração formal do artista consistiria no trabalho constante de aferir sua técnica composicional a fim de atingir uma receptividade cada vez maior entre as massas. Essa postura ia de encontro com expectativa de muitos músicos e jovens aspirantes que se interessavam pela tradição musical popular brasileira, por *jazz*, por bossa nova.

---

<sup>109</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: brasiliense, 1981. p. 138.

<sup>110</sup> Idem p. 161.

É provável que os artistas militantes, ligados à UNE e à ideologia do CPC, encarassem com seriedade essa tarefa de produzir uma canção participante e de conscientização política voltada para um público massivo. Mas em relação a abrir mão dos recursos musicais modernos, herdados da bossa nova, em função de facilitar sua massificação, é nítido o desacordo entre a proposta do manifesto e a obra de muitos compositores dessa corrente.

A representação do popular nas obras “engajadas” não se traduzia, mecanicamente, na redução a uma estética de fácil assimilação. Artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e o próprio Vinícius de Moraes em momento algum abriram mão de referências assimiladas a partir dos avanços técnicos sintetizados na bossa nova em suas composições. Além de transmitir a mensagem política, os artistas da MPB do início da década de 1960, também pretendiam reeducar as elites e elevar o gosto das massas.

Uma música marco na tentativa de criar uma bossa nova participante, portadora de uma mensagem mais politizada, trabalhando materiais ligados ao samba tradicional sob os conceitos da música moderna, foi “Quem quiser encontrar o amor” (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), lançada em 1961, interpretada pelo próprio Vandré. Essa letra rompe com o “estado de graça” da bossa nova em que a figura do amor surge como decorrência do estado musical-existencial do ser em equilíbrio<sup>111</sup>. Nessa canção o amor aparece como resultado do sofrimento e da luta, e a opção pelo material musical mais tradicional pode ser observada, por exemplo, no arranjo em que o violão marca uma divisão rítmica mais definida, e em timbres ligados ao samba tradicional como o trombone. Na interpretação de Geraldo Vandré que evitava os exageros vocais se percebe a influência de João Gilberto. “Quem quiser encontrar o amor” é representante do surgimento de um novo gênero, variante do paradigma da bossa nova. Uma canção “nacionalista e engajada” que buscava o reencontro com a tradição ao mesmo tempo em que incorporava parte das conquistas estéticas da bossa nova<sup>112</sup>.

Segundo Napolitano, o circuito universitário paulista aprofundou a busca da síntese entre a bossa nova “nacionalista” e a tradição do samba, paradigma

---

<sup>111</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da Tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 72.

<sup>112</sup> Idem. p. 73.



de composição anterior ao golpe<sup>113</sup>. Nessa cena se afirmaram nomes importantes da música popular brasileira como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Zimbo Trio, Gilberto Gil, ao lado de figuras já conhecidas no Rio como Nara Leão, Tom Jobim, Oscar Castro Neves, que passaram a se apresentar para o público estudantil paulista.

Em meados da década de 1960, a audiência do rádio se deslocava cada vez mais para a televisão, e a parceria da TV com a música popular representou uma grande ampliação do público, não apenas em relação à faixa etária, mas também incorporou outros estratos sociais bem mais amplos que se concentravam nas classes média alta e média baixa, detentoras de cerca de 70% dos aparelhos de TV em São Paulo<sup>114</sup>. O programa *O fino da bossa*, por exemplo, aglutinou o público estudantil em torno da TV, mas, igualmente, concentrou em torno de si um grupo mais amplo e difuso do que aquele que marcava presença no circuito universitário, inicialmente, preocupado com a recuperação do samba “autêntico” e “tradicional” e com a adequação da modernidade da bossa nova às novas demandas políticas<sup>115</sup>.

Ao lado do programa *O fino da bossa*, os festivais de canção marcam decisivamente, na década de 1960, a história da música popular e da própria televisão no Brasil. Em 1965, em meio à efervescência da MPB, a TV Excelsior de São Paulo organizou o I Festival Nacional de Música Popular que teve como vencedora a canção “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Na segunda colocação ficou outra canção de Vinícius de Moraes, essa em parceria com Baden Powell, “Valsa do amor que não vem”. Nos anos seguintes, os festivais de canção popular, organizados pelas redes Record e Globo de televisão, cresceram em importância, até entraram em colapso em fins dessa década.

Em 1966, a TV Record de São Paulo, embalada pelo grande sucesso do primeiro, organizou o II Festival de música popular brasileira em que Geraldo Vandré e Chico Buarque dividiram o primeiro prêmio com as canções “Disparada” e a “A Banda”. Segundo Napolitano, a crítica não apenas saudou

---

<sup>113</sup> Idem. p. 82.

<sup>114</sup> SOUZA, Tarik. Apud NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da Tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 87.

<sup>115</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op cit. p. 90.

as duas canções como uma volta da “brasilidade” e do “bom gosto” na música popular, como também notou que aqueles eventos galvanizavam uma nova audiência musical jovem e participativa<sup>116</sup>.

O Festival de MPB da TV Record de 1967 é também muito importante, pois marcou a divisão da cena entre “emepebistas” e “tropicalistas”. A primeira colocada foi a canção “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, música que possui as características da MPB de cunho nacional-popular. Nesse gênero, a modernidade nacionalista se caracteriza pelo trabalho de composição inspirado na cultura popular, mas desenvolvido a partir da apropriação de referências, sobretudo no que diz respeito à harmonização das canções, oriundos da música erudita e do *jazz*. Na segunda colocação desponta “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, que, ao lado de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso (4º lugar), lançaram as bases do movimento musical tropicalista, que questionou os valores composicionais da canção moderna nacionalista, ao sugerir uma linguagem que se pretendia também herdeira da bossa nova, mas que se abriu para referências da cultura *pop* internacional.

O tropicalismo, movimento musical que se desenvolveu a partir de 1967, reestruturou a música popular brasileira propondo uma leitura alternativa da tradição. Ao romper com a ideologia nacional-popular e com o paradigma musical da MPB baseado nos gêneros populares assumidos como autenticamente nacionais, esse movimento de renovação conseguiu expandir a noção de música popular brasileira moderna, incorporando, sem distinção, variados aspectos captáveis da cultura musical universal como o brega, o estrangeiro e urbano-industrial, como o *rock* inglês, que apareciam sem a negação do regional, do nacional e da cultura popular.

Num momento em que uma crescente influência do *rock* e um aparente desgaste da MPB na cena da música popular brasileira, principalmente da forma praticada no circuito televisivo, com os festivais, Caetano Veloso, um dos idealizadores do tropicalismo, propôs a retomada do que ele chamou de “linha evolutiva” da música popular brasileira. Em artigo publicado na *Revista de Civilização Brasileira*, periódico editado entre 1965 e 1968 por Ênio Silveira, Caetano expôs sua ideia:

---

<sup>116</sup> Idem. p. 92.

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer, sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira [...]. Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda a informação é aproveitada a partir da vivência e da compreensão da realidade brasileira. [...] Devemos criar uma possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É esse conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da 'linha evolutiva' pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...] Alias, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isso aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular [...].<sup>117</sup>

Ao retomar a figura de João Gilberto, Caetano faz referência a uma ideia de modernização da música popular vinculada a uma atitude de seletividade consciente em relação à tradição musical, filtrada através da busca pela informação moderna, atualizada em relação às tendências internacionais. Para o tropicalista, certas experiências musicais levadas a cabo, principalmente por músicos ligados à ideologia do CPC, teriam perdido de vista contribuições artísticas e modernas, fundamentais, sintetizadas na figura de João Gilberto.

O poeta e teórico do movimento concretista, Augusto de Campos, reforçou a posição de Caetano Veloso no debate. Para ele, um tipo de MPB, tal como praticada nos festivais e no programa *O fino da bossa*, representou um retrocesso a um estágio de modernidade anterior ao já alcançado com a bossa nova.

Por volta de 1966, o interesse da audiência pelo programa televisivo *O Fino da bossa* em relação ao programa *Jovem guarda*, que havia entrado no ar um ano antes, decrescia sensivelmente. O programa *Jovem guarda*, que ia ao ar semanalmente sob o comando de Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos, veiculava o *rock iê-iê-iê*, gênero de música comercial que, sob um olhar crítico, do ponto de vista artístico, estava mais próximo das baladas *pop* dos anos 1950 que do rock de vanguarda, inglês e norte americano da década de 1960, representado por Beatles, Pink Floyd ou Jimi Hendrix, entre outros.

---

<sup>117</sup> Revista de Civilização Brasileira, n.5, maio 1966. p. 378.

Em artigo publicado no Suplemento Literário do jornal *Correio da manhã*, em 1966, Augusto de Campos declarou:

Elis extroverteu a bossa nova, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório da TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta voz da bossa nova para se converter numa antologia mais ou menos indiferente de hits da MPB. [...] Enquanto isso, os jovem-guardistas como Roberto ou Erasmo Carlos cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um a vontade total [...] seu estilo é claro e despojado [...]. Apesar do iêiê ser música rítmica e animada [...] estão os dois Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximos da interpretação de J. Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna [...]. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a bossa nova desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso, pois é indubitável que a “teatralização” da linguagem musical (correspondendo a certas incursões compositivas no gênero épico-folclórico) se vincula às técnicas do malsinado bel canto de que a bossa nova parecia ter nos livrado para sempre<sup>118</sup>.

De acordo com Campos, a jovem guarda ganhava importância junto à juventude justamente por parecer mais “moderna” e despojada que a MPB, que não apenas estava diluindo as conquistas da bossa nova, mas operando um verdadeiro regresso a comportamentos musicais anteriores, considerados já ultrapassados. Assim como Caetano Veloso, Augusto de Campos reafirmou a importância da bossa nova como marco definidor na modernidade da música popular:

E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar nossa música com a assimilação das conquistas do jazz, até então a mais moderna música popular do ocidente, que a bossa nova deu a virada sensacional na música brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais de influenciada a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria prima.<sup>119</sup>

Para o poeta concretista, depois do movimento bossa-novista, a vanguarda criativa na música popular só seria retomada por Caetano Veloso e

---

<sup>118</sup> CAMPOS, Augusto de. “Da jovem guarda à João Gilberto”. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora perspectiva. São Paulo: 1978. p. 55-56 (publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 30/06/1966).

<sup>119</sup> “O passo à frente de Caetano Veloso e de Gilberto Gil”. In: Idem. p. 143 (publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 25/11/1967).

Gilberto Gil que representariam a restauração da “linha evolutiva” da música popular brasileira:

Pois Alegria, alegria e Domingo no parque são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a linha evolutiva da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras.<sup>120</sup>

A partir da segunda metade da década de 1960, as duas posições se tornaram cada vez mais nítidas na cena musical brasileira, de um lado, a atuação dos músicos ligados à cultura nacional-popular que trabalhavam com a ideia do desenvolvimento moderno dos “gêneros convencionais de raiz”; de outro, a corrente tropicalista que, numa postura radical, questionava o código vigente da MPB, pretendendo um resgate de certos parâmetros formais da bossa nova e ampliando o espectro de referências e o público consumidor, na direção do *pop* internacional.

Mas, a partir de uma reflexão mais aprofundada sobre a produção de música popular feita sob o signo da MPB na primeira metade da década de 1960, dicotomias como cosmopolitismo *versus* xenofobia, ou nacional-popular *versus* vanguarda formal não conseguem dar conta da riqueza estética da manifestação da música popular nesse período. Na cena musical popular do período vários projetos culturais se interpenetravam, e as referências à bossa nova se cruzavam com outros parâmetros gerando formas artísticas originais, num contexto político e ideológico que se radicalizava.

De acordo com o pensamento dos tropicalistas e de Augusto de Campos, no período que se seguiu à bossa nova, a maior parte da música popular teria operado um retorno a formas de expressão consideradas ultrapassadas. A música popular teria deixado de avançar, ou, em alguns casos, como certas variedades da “canção de protesto” ou nos *pout-pourris* de Elis Regina e Jair Rodrigues veiculados semanalmente na televisão, teria regredido, perdendo de vista a modernidade musical representada pela bossa nova. Em 1966, os tropicalistas se declararam a vanguarda moderna da música popular, propondo a retomada da “linha evolutiva” da canção popular a partir de

---

<sup>120</sup> Idem. p. 144

João Gilberto, de acordo com sua visão, ponto máximo de evolução alcançado por ela, até então.

Contudo, o leque da MPB a partir da década de 1960 era muito amplo e traduzia diferentes referências musicais, culturais e ideológicas, trabalhadas pelos artistas em suas canções. Enquanto Nara Leão e Elis Regina buscavam dar nova interpretação ao “samba autêntico”, artistas como Baden Powell, Vinícius de Moraes, Edu Lobo e Carlos Lyra procuraram dar um tratamento técnico moderno ao material musical popular em suas composições, como ocorre com afro-sambas. Outros ainda, como Geraldo Vandré, pretenderam aproximar sua música do ideal defendido pelo CPC ao compor, por exemplo, a canção *Pra não dizer que não falei das flores*, que do ponto de vista harmônico se aproxima mais das antigas guarânias, com seus dois acordes simples e frases diretas e forte conteúdo político. Essa canção obteve grande apelo popular, mas não corresponde o que podemos conceber como uma tradição musical popular moderna brasileira.

Artistas centrais da MPB, principalmente a partir do início da década de 1960, desenvolveram uma estética e ideologia relacionada com a cultura nacional-popular que ficou conhecida como “subida ao morro” e “ida ao sertão”. Nara Leão, com sua interpretação vocal de baixo volume, arranjos elaborados mas econômicos, remetia diretamente à escola bossa-novista. Enquanto Elis Regina, como frisou Augusto de Campos, possuía um estilo menos contido, que contrastava radicalmente com a proposta de economia sonora da bossa nova, nesse sentido ela se afastaria da sua concepção de modernidade musical.

Em 1964, Nara Leão gravou um repertório predominantemente engajado, construído à base de sambas como “Acender as velas” e “Opinião”, ambos de Zé Kéti, ou “O Sol nascerá”, de Cartola, ambos sambistas de morro, mas também o samba “Deixa”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, com harmonia renovada pela bossa nova. A cantora gravou também dois dos afro-sambas de Baden e Vinícius, “Berimbau”, canção de inspiração nos toques de capoeira, e “Consolação”, outro samba baseado na música folclórica da Bahia.

Elis Regina ganhou projeção nacional interpretando, nos primeiros festivais televisivos da canção, clássicos da cultura nacional-popular como “Arrastão”, de Edu Lobo com Vinícius de Moraes, “Reza”, também de Edu Lobo

com Ruy Guerra. Seu estilo, inspirado no *hot jazz*, apoiado sobre os timbres característicos desse gênero norte-americano, com baixo, bateria e guitarra, ou os constantes *pout-pourris*, marca registrada de seu programa televisivo *O fino da bossa*, propunham uma leitura diferente deste repertório ainda associado aos registros iniciais da bossa nova.

Edu Lobo buscou em seu trabalho uma forma musical que conjugasse popularidade e qualidade, inspirado em materiais oriundos da cultura popular nordestina, como o baião na canção “*Arrastão*”, que é desenvolvida sob um tratamento erudito que lançava mão, por exemplo, de processos de harmonização desenvolvidos na música impressionista francesa. Ele defendia a ideia da continuidade evolutiva entre o movimento inicial da bossa nova e seus desdobramentos nos anos 60, até a MPB, passando pela valorização da cultura popular, identificada com o nacional. Portanto, essa é uma concepção que contrasta com a dos tropicalistas e intelectuais ligados ao concretismo literário.

Em entrevista concedida à revista *O Cruzeiro*, em 1965, Edu Lobo expôs sua interpretação da evolução da moderna música popular brasileira:

O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antônio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas, que voltam ao gosto do público. Ele era o subversivo da época e por isso foi tremendamente combatido. João Gilberto, em quem todos reconhecem grande talento, passou muito tempo apenas tocando violão [...]. O gênero (bossa nova) se constituiu graças às inovações que aos poucos iam sendo introduzidas. Ao lado de Tom Jobim, Vinícius de Moraes trouxe uma nova concepção para as letras das músicas e João Gilberto concorreu para modificar o ritmo. [...] o encontro de V. Moraes com T. Jobim, instituiu definitivamente a bossa nova.<sup>121</sup>

Ao eleger a dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes como a instituição central da bossa nova, Edu Lobo se diferencia de Caetano Veloso, que centralizou a ruptura moderna na figura de João Gilberto. Entendo que para ambos a questão não é tanto quem é o verdadeiro criador da bossa nova, mas o critério que define o que ela é. Edu Lobo dá uma maior relevância ao plano técnico da composição musical, principalmente o harmônico, além da nova

---

<sup>121</sup> *Revista de Civilização Brasileira*, n.3, maio 1965, p. 309

concepção das letras, daí a relevância atribuída a Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Caetano Veloso e Augusto de Campos valorizam o plano da interpretação musical, principalmente em relação à forma de cantar desenvolvida por João Gilberto.

Edu Lobo continuou sua exposição do panorama musical brasileiro:

Dos primeiros sucessos até hoje, muita coisa aconteceu. [...] Surgiram variações da bossa nova original, que só atestam sua riqueza. Até que surgiu Baden Powell que introduziu o elemento afro, no caso o samba negro, com nova batida (“berimbau” é um exemplo) e com influência de Villa-Lobos. Vinícius ganhou um novo parceiro, passando a fazer um novo tipo de letra. A música de Baden Powell não era de combate a Tom, era tão somente uma ampliação de temas, que vem significar fuga aos esquemas, liberdade de escolha, inclusive fazendo letras com conteúdo político. E não excluindo necessariamente as que falam de amor. A isso se soma maior simplificação harmônica e o aprimoramento das melodias, quase constituindo a bossa novíssima ou que nome se queira dar. Lembrando as influências originais do jazz, cabe aqui uma citação de Mário de Andrade: ‘A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa. O artista não deve ser exclusivista, nem unilateral. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, que como inspiração no folclore.’<sup>122</sup>

Nesse depoimento, além de reafirmar sua ligação com a bossa nova, Edu Lobo partiu para a defesa do nacionalismo musical, citando Villa-Lobos como uma referência importante na obra de Baden Powell e Vinícius de Moraes que surgem como figuras fundamentais para toda a nova geração de compositores, dando continuidade ao processo de desenvolvimento da moderna música popular brasileira ao longo da primeira metade da década de 1960. Além disso, reitera a posição de Mário de Andrade para defender-se dos ataques por parte de folcloristas radicais, contrários a qualquer tipo de influência estrangeira em nossa música, como o *jazz* que foi absorvido, especialmente no plano da harmonização, sendo de suma importância no desenvolvimento da bossa nova e de seus desdobramentos ao longo da década de 1960.

Em uma entrevista realizada em 1999, Edu Lobo ainda atenuou sua posição anterior em relação a João Gilberto, situando-o ao lado de Antônio Carlos Jobim e de Vinícius de Moraes como patronos da bossa nova:

---

<sup>122</sup> Idem.



Bossa nova é revolução harmônica, melódica, poética e vocal. E mais ainda instrumental. Você tem uma nova batida, com um novo cantor [...]. Porque a voz dele [João Gilberto] é integrada no violão, a voz vai por dentro do que ele está tocando, é como se fosse uma coisa só. Não tinha isso na época. [...] Só isso já justificava o movimento inteiro, porque é uma mudança. E cantando com uma voz curta, só que absolutamente afinada e super interessante, nova. E, depois, acordes nunca usados em música brasileira e melodias também, porque os acordes eram novos, e as cadências originais. E aí as letras começaram com o Vinícius, depois outros autores. Quer dizer, uma mudança formal, uma mudança como nunca houve, eu acho.<sup>123</sup>

Dessa vez, ao analisar a bossa nova, Edu Lobo concedeu pesos semelhantes para a maneira inovadora de cantar de João Gilberto e os aspectos composicionais da bossa nova introduzidos por Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, sendo que a mudança conseguida por João Gilberto, na estrutura musical, já “justificaria o movimento inteiro”.

João Gilberto utilizou-se de uma impostação vocal menos dramática, relaxada, que propiciava inflexões vocais mais intimistas, alcançando um cantar quase falado. É certo que essa característica não surgiu, exclusivamente, a partir de João Gilberto. Padrões de uso da voz mais sutis podem ser ouvidos em gravações desde Mário Reis como na canção “Jura”, lançada no ano de 1928, ou Orlando Silva em “Carinhoso”, de 1937, ou ainda Dick Farney, como em “Copacabana” de 1946, mais de uma década antes do lançamento do *LP Chega de Saudade*. João Gilberto radicalizou essa tendência e desenvolveu um cantar ainda mais sutil, quase sem *vibrato*, com tempo próprio, adiantando-se ou atrasando-se à vontade com relação à base instrumental, sobre sua batida ao violão podia passear com os versos em total liberdade, dessa forma também concorreu para a modificação de aspectos rítmicos associados à melodia cantada.

Essa abertura proporcionada por João Gilberto contribuiu muito para que outros artistas, que antes dele exerciam atividade exclusiva de compositor, também se profissionalizassem como cantores e gravassem os próprios discos. Podemos citar como exemplo o próprio Antônio Carlos Jobim que, inicialmente, gravou suas músicas apenas em versões instrumentais, ao piano. Seu canto só foi desenvolvido de forma profissional posteriormente à consagração de João

---

<sup>123</sup> NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Coelho; BACAL, Tatiana (Org). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 230

Gilberto e a apropriação da sua maneira nova de cantar por ele. Na mesma esteira encontramos ainda Vinícius de Moraes, que quando começou a cantar profissionalmente, em 1962, numa série de pequenos espetáculos musicais na boate Au Bom Gourmet, ao lado de Tom Jobim e João Gilberto, teria, a princípio, relutado por não ter confiança na própria voz. Em crônica escrita em 1965 revelou:

Uma coisa é a gente cantar nas festinhas, tocar o seu violão na intimidade como nós fazemos; outra, assumir a responsabilidade de entreter um público pagante. Foi João Gilberto quem, em longa conversa privada, me decidiu: 'Você acha que eu ia colocar você em alguma situação difícil?' disse-me ele. 'ninguém quer mais 'voz'; as pessoas querem é aquele negócio.'<sup>124</sup>

João Gilberto tranquilizou Vinícius de Moraes em relação a sua insegurança com a performance no show com base na confiança de que, mesmo faltando atributos relacionados aos cantores tradicionais como potência vocal, a qualidade estaria assegurada com o jeito de cantar mais natural da bossa nova, o novo canto moderno e despojado, que, apesar de parecer simples, exigia do intérprete afinação absoluta e grande percepção rítmica para sua perfeita execução.

Essa possibilidade de canto não estava dissociada, evidentemente, do desenvolvimento tecnológico que se disseminava, tanto nas formas de gravação como na execução pública das canções, com a utilização de microfones modernos, que permitiam a amplificação da voz emitida com baixa potência.

A bossa nova representou um marco na busca pela modernidade, que permitiu um significativo desenvolvimento da música popular brasileira a partir da incorporação de elementos técnico-composicionais e interpretativos inovadores.

Ao longo da década de 1960, contudo, a MPB se desenvolveu de forma aparentemente contraditória. Pretendia a criação de uma arte nacionalista, baseada nas formas musicais da cultura popular e portadora de valor ideológico a ser assimilada pelo povo, mas, ao mesmo tempo deveria realizar-

---

<sup>124</sup> MORAES, Vinícius de. "O show de bolso" (1965). In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. Op cit. p. 150.

se como produto de mercado, utilizando-se dos meios à sua disposição. Pelo menos durante a primeira metade da década de 1960, o gênero parecia ter conseguido equacionar esse problema, através do grande sucesso, de público e comercial, obtido por meio da atuação de compositores como Baden Powell e Vinícius de Moraes, Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, e de intérpretes como Nara Leão e Elis Regina, na rádio e em programas televisivos como os Festivais de Música Popular e o *Fino da bossa*.

Observando atentamente as características específicas da solução artística desenvolvida a partir de 1962 por Baden Powell e Vinícius de Moraes, sintetizada nos afro-sambas, que influenciou a geração de artistas identificados com a cultura nacional-popular, passando por Nara Leão, Elis Regina, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Carlos Lyra e muitos outros, vemos que ela nos remete, inicialmente, ao modernismo nacionalista de Mário de Andrade que, apesar de ancorado nas matrizes musicais oriundas da cultura popular, seja como documentação ou como inspiração, manter-se-ia aberto à modernidade, por meio de sua hibridização com aspectos estrangeiros que não descaracterizariam a essência nacional de nossa arte.

Baden Powell e Vinícius de Moraes promoveram uma mudança significativa da cena da música popular nacional, a partir da década de 1960, avançando com as pesquisas de matrizes sonoras de origem folclórica e popular, trabalhando esse material sob uma perspectiva musical moderna.

### ***3 – Os afro sambas - vanguarda nacionalista na música popular brasileira***

#### ***3.1 – Modernismo musical – nacionalismo e cultura popular.***

Nas primeiras décadas do século XX, ao mesmo tempo em que a República Velha enfrentava fortes crises políticas, surgiram ideias de renovação do plano cultural brasileiro que lançaram as bases do nosso modernismo artístico. Movimentos reformadores como o dos tenentes, por exemplo, pretendiam mudar o sistema econômico baseado na exportação agrícola e desenvolver a indústria local e o mercado interno, modificando o regime liberal que se apoiava em uma democracia controlada pelas oligarquias regionais. Nesse período, por meio da atuação de certos grupos de intelectuais, combateu-se a importação de bens culturais vindos, principalmente da Europa, a partir da proposta de construção de uma “autêntica” cultura nacional no Brasil.

Já havia, a partir de 1920, um projeto musical nacionalista para o Brasil, concebido pelos modernistas. Músicos e intelectuais como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Andrade Muricy e Renato Almeida pretendiam modificar o panorama musical brasileiro defendendo a criação de uma linguagem artística nacional que se contrapusesse ao gosto médio da burguesia cosmopolita da 1ª República, muito ligado à música romântica europeia.

Para tanto, os modernistas foram buscar em elementos antes repudiados por parte do público das classes mais elevada, exatamente por serem estes oriundos da cultura das camadas populares, o traço singular para a construção da identidade nacional. Mas a música nacional só se realizaria completamente se os elementos escolhidos fossem também combinados com as técnicas composicionais da cultura erudita.

Um marco deste movimento foi a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, que consistiu em uma

série de conferências, exposições, concertos e eventos literários realizados em comemoração ao centenário da Independência do Brasil. Mário de Andrade, destacado expoente do modernismo literário, também atuou como figura importante no modernismo musical. É ele quem elaborou uma teoria mais sistemática para a música nacional moderna em suas críticas, livros, aulas e no contato pessoal ou epistolar com diversas personalidades do meio musical<sup>125</sup>. Foi um dos organizadores e participou ativamente da programação daquele evento, que criticou a tradição acadêmica, atualizando as técnicas de criação artística no Brasil.

Mas, ao longo dos diversos concertos realizados na Semana foram executadas, principalmente, músicas de compositores modernistas franceses como Debussy, Blanchet, Vallon, Satie, e Poulenc. O único brasileiro a ter obras executadas foi Heitor Villa-Lobos que, apesar de já ser considerado, na época, o grande compositor moderno do país, não havia ainda desenvolvido plenamente sua obra nacionalista.

Bruno Kiefer<sup>126</sup> argumenta que as obras de Villa-Lobos apresentadas durante a Semana eram ainda muito influenciadas pela estética da música francesa anterior à 1ª Guerra, e que o compositor teria alcançado apenas uma “impressão de modernidade”, mais por conta de fatos anedóticos, como os chinelos que usou (por causa de um acúmulo de ácido úrico nos pés), ou pela instrumentação inusitada de seu *Quarteto simbólico* para flauta, saxofone, celesta e piano, do que afinidade musical com os procedimentos criativos da vanguarda europeia, especialmente a francesa.

Mesmo assim, a atenção despertada por Heitor Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna resultou em uma série de concertos com suas obras nos dois meses seguintes, nos quais o compositor pode ser mais bem avaliado, segundo José Miguel Wisnik:

Há nessa espécie de desdobramento da Semana uma sensível queda no grau de controvérsia que provoca, fazendo emergir, agora de maneira mais saliente, os traços românticos do pianismo e do descritivismo que estavam latentes nas amostras contraditórias da

---

<sup>125</sup> EGG, André Acastro. O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe. Tese de Mestrado. DH/SCHLA-UFP, 2004. p. 12.

<sup>126</sup> KIEFER, Bruno Kiefer. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

Semana. (...) Villa-Lobos apresenta peças sinfônicas mais antigas, nas quais, se despontam algumas inovações, prevalecem muito mais os trechos “admiráveis, sonoros, cantantes” permeados de intenções programáticas<sup>127 128</sup>.

O “Pianismo”, “descritivismo” e “intenções programáticas” mencionadas pelo autor são características românticas da música de Villa-Lobos, e destoavam dos ideais pregados pelos modernistas. Mário de Andrade chegou a enfatizar, algum tempo depois, que o gosto romântico do público, que tinha preferência pelo piano e seus virtuosos e pela escuta programática da música, limitava a expansão da música moderna no Brasil<sup>129</sup>.

No momento da eclosão do movimento modernista, Heitor Villa-Lobos era um jovem músico em processo de afirmação como compositor. Paulo Renato Guérios, em seu estudo sobre o artista, com base em suas declarações e no estudo de sua trajetória, acrescenta que ele buscou, conscientemente, a influência das técnicas composicionais de nomes consagrados da música europeia, como Puccini, Wagner, Saint-Saëns e D'Indy<sup>130</sup>. Entretanto, ao mesmo tempo em que havia influência dos grandes compositores da tradição europeia, ele buscou se diferenciar de seus contemporâneos. Segundo André Egg, Heitor Villa-Lobos incorporou a influência de Debussy, compositor que vinha provocando grandes mudanças nas técnicas de composição musical na França da virada do século. Como primeiro compositor no Brasil a se basear nas técnicas criadas por Debussy, Villa-Lobos se destacou entre seus pares, assumindo a imagem de compositor moderno<sup>131</sup>.

À medida que Heitor Villa-Lobos foi consolidando o seu nome no meio musical brasileiro, passou a receber maior apoio, inclusive financeiro, de certos setores da elite social, política e cultural. Isso lhe possibilitou a realização de duas viagens a Paris, a primeira em 1923 e a segunda em 1926. Para a carreira de Villa-Lobos, suas duas estadas em Paris tiveram significativa

---

<sup>127</sup> Música programática é um gênero típico do romantismo musical no qual a música ilustra imagens de um texto literário (o “programa”). Estas obras musicais programáticas predominavam nos repertórios de concertos no Brasil, tanto em obras de compositores europeus como de autores brasileiros.

<sup>128</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 93.

<sup>129</sup> EGG, André Acastro. Op cit. p. 12.

<sup>130</sup> GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 105.

<sup>131</sup> EGG, André Acastro. Op cit. p. 13.

importância no seu processo de amadurecimento como artista nacionalista. Na primeira viagem, segundo Egg, Villa-Lobos percebeu que não podia ser visto como moderno em Paris, cidade acostumada a experiências radicais da vanguarda musical desde o início da década de 1910. Na segunda, Villa-Lobos obteve o renome internacional, que mantém até hoje, tendo suas obras executadas em diversos concertos e conseguindo uma opinião favorável da crítica<sup>132</sup>.

Guérios ressaltava que foi a partir do contato com a cultura parisiense que o compositor desenvolveu sua identidade como artista brasileiro. Villa-Lobos era um compositor de formação autodidata que tinha grande experiência com a música popular urbana do Rio de Janeiro e, até sua primeira viagem a Paris, esta parte de sua formação não havia sido incorporada em suas composições eruditas. Depois da primeira viagem internacional, ele começou a assimilar em suas composições os sons da rua, a música popular dos grupos de choro nos quais tocava, a música ouvida durante suas viagens pelo interior. Conforme Paulo Guérios:

A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro. Desde então, comporia músicas brasileiras e faria preleções emocionadas sobre sua nação e seu pertencimento ao imaginário nacional. (...) Para que essa verdadeira conversão ocorresse, foi necessário o contato com as impressões europeias a respeito da nacionalidade e da própria nação brasileira. Essas impressões foram colhidas em cada pequena interação de Villa-Lobos na capital francesa: a convivência com os artistas brasileiros que inventaram a “arte moderna brasileira” influenciados pelos artistas parisienses; os comentários sobre sua “natureza” brasileira; os elogios dos críticos a suas músicas de caráter “nacional”. Assim, compreende-se que foi em Paris, em 1924, que Villa-Lobos compôs o Nonetto, obra em que incluía todos os ritmos da música urbana com que tivera contato através dos chorões e que deixara de lado em suas composições anteriores.<sup>133</sup>

Foi em Paris que Heitor Villa-Lobos compôs a série dos *choros*, obra em que incorporou os ritmos e melodias cariocas, num processo de composição que reuniu elementos provenientes da música erudita e popular, para a realização da obra moderna nacional. Villa-Lobos tornou-se cada vez mais valorizado pela crítica e pela musicologia modernistas, passando a se confundir com a imagem musical da nação brasileira.

---

<sup>132</sup> GUÉRIOS, Paulo Renato. Op. cit. 141

<sup>133</sup> Idem.

Outro importante compositor profundamente ligado à construção da música nacional e um dos pioneiros a pesquisar a cultura popular musical no Brasil foi Luciano Gallet. Segundo André Egg, seu interesse pelo folclore, como modo de construir uma linguagem nacional, baseava-se numa tendência internacional que se desenvolvia na Espanha com o trabalho de Manuel de Falla, na Rússia, por compositores como Modest Mussorgski e na Hungria por Bela Bartók. Estes compositores nacionalistas europeus coletavam e harmonizavam canções do folclore rural de seus países, transformando-as em obras de concerto, mas mantendo a “pureza” da melodia original<sup>134</sup>. Conforme essa orientação, Luciano Gallet publicou, em 1924 e 1926, os *5 cadernos das Canções populares brasileiras*, em que melodias populares originais receberam um acompanhamento de piano escrito pelo compositor.

O projeto modernista-nacionalista de Mário de Andrade para a música artística brasileira se constituía basicamente na recriação erudita da tradição cultural popular, sendo o trabalho do compositor Heitor Villa-Lobos uma referencia central dessa concepção artística. O resultado deveria ser uma arte moderna e nacional, ao mesmo tempo, apoiada na seleção de elementos da cultura popular, tomados então, pela intelectualidade, como portadores da autenticidade nacional.

O texto de maior impacto neste sentido foi o livro *Ensaio sobre a música brasileira*<sup>135</sup>, publicado em 1928, por Mário de Andrade. Nesta obra o intelectual procurou influenciar o trabalho dos compositores direcionando-os para o seu projeto que rejeitava o tipo de nacionalismo musical que, recheado de exotismos, voltado para o interesse imediato do publico europeu, se caracterizava pela utilização apressada dos elementos da cultura popular:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. (...) É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que deveras eles gostam no brasileiroismo que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré,

---

<sup>134</sup> EGG, André Acastro. Op cit. p. 14

<sup>135</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.



vitória-régia. Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. (...) A Europa completada e organizada num estágio de civilização, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido<sup>136</sup>.

Mário de Andrade demonstrou em seu texto uma preocupação com o procedimento de apropriação considerada superficial de elementos da cultura musical popular que, segundo ele, se prestavam mais para satisfazer o gosto do público estrangeiro e que pouco serviria para a elaboração de uma arte genuinamente nacional.

Para Mário de Andrade, as manifestações musicais da cultura popular deveriam ser tomadas como matrizes para composições de obras eruditas, artisticamente elaboradas a partir de um conhecimento profundo e orgânico das técnicas avançadas da composição musical que teriam que ser apreendidas, naturalmente, a partir da apropriação da tradição representada pelas escolas clássicas europeias. O resultado precisaria apresentar de modo integrado, elementos oriundos das manifestações musicais do povo brasileiro com as técnicas da cultura artística universal. Toda a diversidade musical do “populário” concorreria para a formação de nossa musicalidade nacional:

Uma arte nacional não se faz com a escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é - imediatamente desinteressada<sup>137</sup>.

Segundo esta concepção a missão do artista nacional era avançar no sentido de romper com as limitações formais da música, presentes nos contextos originais das culturas populares, ligadas a sua funcionalidade, para então alcançar a dimensão desinteressada da arte. Para o autor, a música folclórica e popular é interessada na medida em que se vincula a determinados aspectos da vida cotidiana ou a rituais coletivos, como a canção de ninar, o canto de trabalho, de recreação, o ritmo marcial, a canção religiosa, etc. Já a

---

<sup>136</sup> Idem. p. 14.

<sup>137</sup> Idem. p. 15.

música desinteressada, erudita, seria feita unicamente para se ouvir, sendo isenta de qualquer critério de funcionalidade.

Aqui se evidencia a importância do papel do artista nacionalista capaz de operar o processo de modernização da nossa música que, pautada na cultura popular como fonte original, deveria se abrir às técnicas composicionais da música universal.

Para Santuza Cambraia Naves, o pensamento de Mario de Andrade é marcado por um tipo de distinção entre o popular e o erudito e se constrói a partir da concepção de dois tipos de sociedade, uma holista, associada ao registro primitivo, e outra individualista, identificada com a ideia de civilização<sup>138</sup>. Segundo a autora, a partir dessa distinção, atribui-se um valor predominantemente intelectual à música erudita, enquanto a popular e a folclórica são vistas como derivadas de impulsos sensoriais. Numa composição erudita, o artista poderia se libertar de certas características comuns à música interessada, tais como a isocronia rítmica, a simetria métrica e a quadratura estrófica<sup>139</sup>.

Esse viés construtivo do projeto musical modernista, segundo Santuza Cambraia Naves, estabelece uma continuidade com o processo civilizador iniciado no Brasil a partir do século XIX, embora se diferencie dele por conferir ao repertório popular um caráter mais inclusivo<sup>140</sup>. O ideal de progresso predominante no Brasil oitocentista tomava a Europa como modelo, passando a assumir uma atitude excludente para com o que se desviasse dessa direção unívoca. Antes dessa valorização da cultura popular, a repressão ao entrudo e aos batuques africanos é bastante representativa dessa atitude que tendia a eliminar o que não se enquadrava ao modelo de contenção hegemônico, adotando como prática a rejeição às manifestações da chamada “baixa cultura”, vistas como bárbaras e associadas a um Brasil arcaico. Segue-se um modelo europeu que tende a promover separações entre esferas culturais elevadas e baixas. Contudo, a partir da experiência modernista do início do século XX, busca-se embaralhar essas distinções tradicionais e recuperar, em

---

<sup>138</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: editora fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 47.

<sup>139</sup> Idem.

<sup>140</sup> Idem. p. 33.

nome da originalidade cultural, elementos “inferiores” renegados pelo processo civilizador<sup>141</sup>.

O projeto cultural dos modernistas tinha em vista um compromisso fundamental com a construção de uma cultura nacional. Por isso, ao invés de se enfatizar, como no processo civilizador, a ruptura, valoriza-se a capacidade de se estabelecer uma modernidade apoiada na continuidade com o passado ainda que, no horizonte, permaneça a cultura europeia como referencia universal para a arte.

No nacionalismo concebido por Mário de Andrade era preciso conhecer a cultura popular a fundo, e tomar dela não apenas elementos superficiais, mas captar o processo de criação e transpô-lo para a criação culta. Daí a importância da pesquisa, do domínio da técnica artesanal, para alcançar as permanências rítmicas e melódicas que caracterizam as formas de cultura popular.

A música nacionalista proposta por Mário de Andrade era, portanto, tarefa para artistas que dominassem as técnicas composicionais “universais” (europeias) e se dedicassem a criar um idioma musical brasileiro e erudito, baseado na documentação extraída da cultura popular. O intelectual acrescentou ainda que: “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”<sup>142</sup>. O método desenvolvido por Mário de Andrade é ainda bem específico ao propor aos artistas a utilização da tradição popular, indicando os elementos musicais a serem observados: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. Os compositores que já trabalham com esses parâmetros são elogiados, como é o caso de Villa-Lobos e Luciano Gallet.

O modernista também combateu a falta de pesquisadores e a superficialidade com que o trabalho de pesquisa e coleta vinha sendo feito. Procedimento comum entre os compositores, que Mario de Andrade condenou, é o uso aparente de elementos populares como melodias populares numa sinfonia ou sonata, ou o abuso de ritmos sincopados. O compositor deveria, ao invés de nacionalizar o ritmo pelo uso estereotipado da síncope, buscar as

---

<sup>141</sup> Idem. p. 37.

<sup>142</sup> ANDRADE, Mário de. Op. cit. p. 24.

características rítmicas mais profundas da música popular e desenvolver a música nacional a partir desses ritmos. Ao invés de fazer melodias com pastiches de temas populares, utilizar as técnicas de construção melódica da música popular como parâmetros de criação artística. Ao invés de combinar os sons exclusivamente por meio das técnicas europeias, usar a polifonia característica brasileira:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das "Melodias Populares" harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Choros e Cirandas de Villa-Lobos. [...] Quanto aos processos europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente.<sup>143</sup>

Especialmente, o desenvolvimento dos processos de harmonização não seria um problema para a música nacional, simplesmente porque, segundo Mário de Andrade, os processos de harmonização ultrapassam as nacionalidades. As formas populares de harmonização não teriam grande importância nacional na medida em que a música artística não poderia restringir-se a processos harmônicos considerados pobres. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles, e tal desenvolvimento coincidirá, fatalmente, com o desenvolvimento harmônico da música europeia e universal<sup>144</sup>.

Já a instrumentação deveria caracterizar brasileiromente a música pelo uso de instrumentos característicos como violão, cavaquinho, pandeiro, sanfona, ou abordando, de forma brasileira, instrumentos tradicionais como o piano. Até mesmo o canto deveria seguir a técnica usada na música popular. Para Mário de Andrade, o mais importante era transpor o jeito brasileiro de tocar para a composição sinfônica: "o sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também"<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Idem. p. 52-53.

<sup>144</sup> Idem. p. 39.

<sup>145</sup> Idem. p. 58.

A tarefa do músico brasileiro seria a busca da identidade nacional, chegando a uma música culta que estivesse no nível da produção europeia. Portanto, ser universal era o fim último do nacionalismo de Mário de Andrade.

Coerente com o seu projeto de música nacional ancorado na cultura popular, Mário de Andrade empenhou-se em trabalhos de coleta de material popular. Segundo André Egg, este trabalho etnográfico de preservação do folclore começou como tendência na Europa desde o final do século XVIII, tornou-se mais importante ao longo do século XIX, e foi a base de muitos movimentos nacionalistas, tanto políticos como culturais. Em países periféricos, como na América Latina e ou no Leste Europeu, o movimento nacionalista ligado ao folclore adentrou o século XX<sup>146</sup>.

Elizabeth Travassos<sup>147</sup> compara o folclorismo de Mário de Andrade ao trabalho do compositor húngaro Béla Bartók, modernista, também músico e folclorista. De acordo com a pesquisadora, o trabalho etnográfico de ambos era parte de uma tendência em que escritores, poetas e músicos dedicaram-se à coleta de canções da tradição oral. Para a autora:

Coletores de canções como Mário de Andrade e Bartók valeram-se das ideias de “tradição”, “povo”, “primitivo” e “natural” em suas contestações da supremacia artístico-cultural dos centros de civilização (Paris, Europa, Viena, Ocidente) e do prestígio de suas pontas-de-lança locais, as academias de letras, as de belas-arts e as escolas de música oficiais. Essas agências promoviam, segundo eles, uma arte comprometida com o passado e imposta de fora para dentro, inadequada, portanto, à época em que viveram e às necessidades culturais particulares de seus povos. Por isso deixaram temporariamente as escolas de música onde lecionavam e saíram em viagens de pesquisa. Iam ao encontro de uma hipotética, desprezada, ou simplesmente desconhecida tradição nacional, onde esperavam encontrar elementos para modernizar as artes.<sup>148</sup>

Na cultura popular estaria a base para a criação de uma arte nacional, que o Brasil ainda não tinha, e que poderia lhe conferir status de nação civilizada. O populário foi valorizado, principalmente na sua configuração rural ou folclórica, como fonte de autenticidade cultural. O folclore seria a matéria prima para esboçarmos os traços gerais da identidade nacional brasileira, sem

---

<sup>146</sup> EGG, André Acastro. Op cit. p. 20.

<sup>147</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

<sup>148</sup> Idem. p. 11-12.

a qual nos seria vedado o “ingresso na ordem universal”<sup>149</sup>. O modernismo musical que surge aqui é impregnado de valores particularistas, mas esses valores importam por viabilizarem o cosmopolitismo, sob a ótica nacionalista.

Para Mario de Andrade, o trabalho de pesquisa deveria basear-se na cultura popular rural em detrimento da cultura popular urbana. As formas urbanas de música não seriam válidas para utilização na composição da arte nacional porque seria produzida e consumida com os mesmos problemas combatidos na música romântica, e ainda era tecnicamente muito mais simples. O que tornava a música popular rural fonte desejável de pesquisa era seu caráter coletivo, espontâneo. Nela estaria guardada, intocada, a alma nacional, a ser revelada pelo missionário artista nacionalista. Realizado o projeto modernista de Mário de Andrade, teríamos no Brasil uma música erudita legitimamente nacional, criada com base na arte popular. Nas palavras de Elizabeth Travassos:

A música culta seria, então, a “apoteose” da música popular, sua elevação ao olimpo das artes. (...) Nesse estágio, o bastão da tradição teria sido entregue pelo camponês ao artista, como a tradição popular germânica o fora, aos Grandes, nos séculos anteriores. A baldeação nos arquivos sonoros e coletâneas teria sido cumprida; e as espécies selvagens transplantadas para os jardins. O que propunham era uma espécie de aculturação voluntária que somaria as forças complementares do popular e da erudição.<sup>150</sup>

Mário de Andrade também ocupou cargos públicos durante o governo Getúlio Vargas e buscou implementar seus projetos no âmbito da política nacional. Foi ele quem criou e inicialmente dirigiu o Departamento de Cultura do município de São Paulo. A partir de 1935, uma importante iniciativa dessa instituição foi a organização da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao nordeste do país em 1938 para documentar formas da cultura popular brasileira. A missão incluía um maestro que deveria coordenar as gravações e fazer posteriormente a transcrição em notação musical<sup>151</sup>. Essa expedição buscava registrar, em partituras, resquícios de tradição musical intocados pela modernidade. O gramofone e o rádio eram símbolos da contaminação pela música comercial e significavam a perda da pureza original e,

---

<sup>149</sup> NAVES, Santuza Cambraia. Op cit. p. 56.

<sup>150</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. Op cit. p. 12.

<sup>151</sup> EGG, André Acastro. Op cit. p. 28.

consequentemente, o valor como objeto de pesquisa. Segundo Martin Braunwieser, maestro austríaco residente em São Paulo, enviado como responsável pela coleta do material musical:

Às vezes tínhamos muitas dificuldades para alcançar determinado lugar, e ao chegar lá, aparecia um gramofone, um rádio... Aí, tínhamos de voltar.<sup>152</sup>

A própria ideia de cultura popular de Mário de Andrade surge atrelada a uma concepção purista que atribui uma aura de autenticidade aos fenômenos identificados com o homem do campo, relacionada com sua espontaneidade e a sua antiguidade. Recusava os sons transformados pelas tecnologias e pela nascente indústria cultural de massas.

É possível identificar certo elitismo por parte do projeto nacional de Mário de Andrade. Ele se colocava a serviço do Brasil e de sua cultura a partir de uma relação de superioridade do intelectual para com o povo, pois a tradição musical da cultura popular, folclórica ou rural, deveria ser transubstanciada para a forma erudita no final do processo. Mas, essa música nacional conservaria raízes melódicas, polifônicas e rítmicas brasileiras.

O projeto de música nacionalista com estas feições mais elitistas de Mário de Andrade não encontrou meios para desenvolver-se plenamente durante governo Vargas, que, se por um lado o apoiou, também impulsionou o crescimento da música urbana comercial. Além disso, o projeto dos modernistas era de difícil implantação porque demandava alto investimento na manutenção de orquestras, companhias de ópera e instituições de ensino musical ao mesmo tempo em que esbarrava no desinteresse do público de elite, acostumado à música internacional, e na falta de tradição de música de concerto entre as classes populares<sup>153</sup>.

Também a partir de meados da década de 20, o sistema de radiodifusão começava a crescer no Brasil, e a forma como o mesmo era regulado não atendia aos interesses de Mário de Andrade que discordava da implantação do modelo importado dos Estados Unidos, baseado na propaganda comercial, preferindo uma solução que, a partir do controle estatal, limitasse a atuação da

---

<sup>152</sup> BRAUNWIESER, Martin. apud. Idem. p. 28.

<sup>153</sup> Idem. p. 30.

indústria cultural e conferisse espaço para a música erudita. Mas a audiência massiva do rádio, que abarcava amplas parcelas da sociedade, assimilava mais facilmente a música comercial ou *pop* e, com isso, se criou uma demanda própria que foi de encontro aos seus ideais mais construtivos. Entre os anos 1930 e 1940 houve um grande crescimento da música popular urbana nas rádios, com a aglutinação da audiência em torno de gêneros “nacionais” como samba, maxixe, marchas de carnaval, choro, além de música estrangeira como tango, bolero, *fox* e *jazz*.

Se, por um lado, Mário de Andrade atuou no plano pedagógico, recolhendo peças do repertório popular e investindo na formação de músicos interessados no projeto nacional, Villa-Lobos, antecipando-se aos modernistas, empreendeu viagens desde 1905 pelo interior do país (Nordeste, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais), tentando realizar o sonho de conhecer o Brasil<sup>154</sup>, com sua diversidade de culturas.

Na estética desenvolvida por Heitor Villa-Lobos, um recurso particularmente importante é a diversidade de informações musicais aplicadas à composição erudita, provenientes de diferentes tradições: europeia, indígena e africana, isto é, o urbano-cosmopolita integrado ao popular-regional. Essa mescla de pesquisa da cultura popular aliada à erudição permitiu a Heitor Villa-Lobos compor, por exemplo, as *Bachianas brasileiras*, composições em que incorporou gêneros populares como o ponteio, a quadrilha caipira e o desafio à sua obra.

O modernismo musical, tal como teorizado por Mário de Andrade, propõe um projeto erudito nacional-popular para a música, e coloca a intenção nacionalista aliada ao uso sistemático da cultura popular como condição indispensável para a realização de uma música capaz de acrescentar valor à cultura brasileira e projetá-la universalmente.

---

<sup>154</sup> HORTA, Luiz Paulo. apud NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: editora fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 67.



### **3.2 – Referências musicais para a elaboração dos afro-sambas.**

Os afro-sambas foram compostos por Baden Powell e Vinícius de Moraes no início da década de 60, período em que as inovações musicais da bossa nova haviam sido assimiladas por parte dos compositores e do público. Ambos os compositores vinham atuando por meio da experimentação de possibilidades expressivas no campo da música popular brasileira a partir de sua abertura para o *jazz*, e já figuravam entre os percussores da bossa-nova. Contudo, os afro-sambas se inserem de modo original na tradição musical popular brasileira porque, mesmo tributário do samba e da bossa nova, é um marco no processo de ampliação temática e de valorização da cultura popular. Esse processo está na gênese da própria ideia de MPB, que se consolidou posteriormente.

De acordo com Vinícius de Moraes<sup>155</sup>, o ponto de partida para a composição dos afro-sambas foi um disco de música folclórica baiana recém ganho de um amigo, Carlos Torrão. No fonograma havia pontos de Candomblé, sambas de roda, e toques de capoeira e berimbau.

O trabalho de composição dos afro-sambas foi levado a cabo pelos parceiros, em sucessivas reuniões ocorridas no apartamento da esposa de Vinícius de Moraes, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Neste apartamento Vinícius de Moraes se abrigava quando se ausentava do seu posto diplomático, no Uruguai. Foi um período de grande intensidade criativa para ambos e esse ciclo de encontros, que se estendiam muitas vezes por dias sem intervalo, durou um período de tempo relativamente curto de aproximadamente três meses. De acordo com Vinícius de Moraes:

Eu estava morando no parque Guinle nessa ocasião, e ele (Baden Powell) passou praticamente uns três meses lá. Nós vivíamos juntos, bebendo tudo o que havia na frente. E compusemos uma série de músicas, umas dez ou doze. “Samba da benção”, “Samba em prelúdio” [...]

---

<sup>155</sup> MORAES, Vinícius de. “Meu parceiro Baden Powell” (1965). In: *Cronicas musicais – Vinícius de Moraes*. (Org.) Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 147.

Um desses primeiros sambas-afro, que foi o “Canto do Caboclo Pedra Preta”. Berimbau foi feito nessa época também.<sup>156</sup>

Essa capacidade de criação demonstrada em um curto período de tempo pelos compositores, que além dos afro-sambas fizeram também outras canções, está relacionada ao fato de que ambos eram artistas já com grande domínio técnico em seus respectivos campos de atuação, também atravessavam uma fase em que se encontravam motivados pelas possibilidades que a nova parceria lhes conferia. Segundo o compositor letrista e futuro parceiro de Baden Powell, Paulo César Pinheiro:

O Baden era um compositor [...] de muita inspiração. Ele, quando pegava no violão, e pegava diariamente, se exercitando ele já fazia música.<sup>157</sup>

Também no ano de 1962, cumprindo compromissos ligados à carreira profissional como violinista arranjador, Baden Powell acompanhou a cantora Sylvinha Telles num *show* que seguiu do Rio de Janeiro para a cidade de Salvador, sendo essa a sua primeira viagem à Bahia. Nessa ocasião ele conheceu Canjiquinha, um famoso mestre de capoeira da cidade que lhe teria inspirado a ideia da canção “Berimbau”<sup>158</sup>. Canjiquinha o levou a terreiros de Candomblé e a rodas de capoeira onde o violonista pode conhecer muitas formas de cultura popular, sobretudo afro-brasileiras.

Ao contrário de Vinícius de Moraes, Baden Powell é uma figura de origem popular, que já tinha contato desde cedo com manifestações da cultura afro-brasileira, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Não apenas com relação aos muitos aspectos ligados à música popular, mas, com manifestações religiosas. Em depoimento recolhido pela biógrafa Dominique Dreyfus, Baden Powell contou que, desde sua infância, no subúrbio carioca, tinha familiaridade com a macumba e a umbanda, ainda que não frequentasse regularmente nenhum terreiro nem seguisse fielmente nenhum culto. “Minha religião sempre foi a católica. Macumba só é religião para quem nasceu nela.

---

<sup>156</sup> MORAES, Vinícius de. “Depoimento para o MIS” (1967). In: (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Op cit. p. 63.

<sup>157</sup> Filme “Baden Powell, velho amigo” de Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

<sup>158</sup> POWELL, Baden. Apud. DREYFUS, Dominique. Op cit. p. 93.

Para mim era mais pra tirar búzios, cartas, pedir serviços.”<sup>159</sup> Posteriormente, Paulo César Pinheiro reforçou esse envolvimento de Baden Powell com a cultura afro-brasileira:

Ele (Baden Powell) sempre foi muito ligado na religiosidade africana, a umbanda o candomblé, tudo o que teve origem no povo negro ele sempre foi muito ligado. Tanto que ele teve esse interesse de ir a Bahia para conhecer os candomblés, para conhecer os toques do *ogãs*, para conhecer os cantos do Orixás.<sup>160</sup>

O artista teve contato mais próximo com expressões culturais, religiosas e musicais afro-brasileiras em sua vivência, desde criança, no subúrbio carioca, como cliente dos trabalhos. O próprio depoimento impede a possibilidade de captar uma identidade religiosa de modo simples, pois, apesar de se declarar católico, Baden Powell frequentou e declarou ter fé nos médiuns e nas entidades incorporadas nos trabalhos espirituais. Sem dúvidas, nesse relacionamento, ele interiorizou muitas sonoridades, melodias e ritmos, oriundos de atabaques e dos cantos entoados nos rituais religiosos afro-brasileiros.

Vinícius de Moraes foi se abrindo para o universo da cultura popular ao longo de sua trajetória. Em crônica, escrita ainda no ano de 1953, relatou que durante sua viagem, ao lado do escritor norte americano Waldo Frank pelo interior do Brasil, foi recepcionado na fazenda de um rico plantador de laranjas da Bahia que providenciou um espetáculo de capoeira e batucada para a apreciação dos convidados. Tais performances populares teriam, já àquele tempo, despertado a sua inspiração artística. Segundo Vinícius de Moraes:

Luta hábil, ágil, atenta, estimulada pelo som do berimbau e pelas canções de capoeiras, cantadas pelos negros [...]. Sonhei, desde esse dia, com um grande *ballet* brasileiro onde houvesse um número assim.”<sup>161</sup>

Nesse depoimento se evidencia um pensamento alinhado com o ideal modernista de Mário de Andrade para a música, que identificava na cultura

---

<sup>159</sup> Ibidem. p. 83.

<sup>160</sup> Filme “Baden Powell, velho amigo” de Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

<sup>161</sup> MORAES, Vinícius de. “Capoeira e batucada” (1953). In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. Op cit. p. 61.

popular a fonte de inspiração primordial para a elaboração erudita da arte nacional.

Na composição dos afro-sambas, propriamente, foram empregados elementos musicais selecionados de diferentes origens. Quanto aos padrões melódicos empregados, Baden Powell contou que, no período da parceria com Vinícius de Moraes, estava estudando música com o maestro Moacyr Santos, especificamente canto gregoriano e modos litúrgicos. Segundo ele:

Eu fazia umas composições para o maestro ler. E eu percebi que os cantos africanos tinham muitíssima semelhança com os cantos gregorianos. Para mim, são iguais. Eu dei então uma levantada num tipo de samba mais negro, que tem um lamento próximo dos cantos africanos, que parecem com os cantos gregorianos. Aqueles mesmo, inclusive, que os jesuítas ensinaram aos índios no Nordeste. Por isso a música nordestina tem uma escala com a quinta diminuta como nos cantos gregorianos. Nesse trabalho com o Moacyr Santos, eu compus uns temas partindo dessas semelhanças entre o modo litúrgico e o africano, e aproveitei alguns para a parceria com Vinícius.<sup>162</sup>

Baden Powell percebeu que havia semelhança melódica entre as escalas empregadas no canto gregoriano, amplamente popularizadas na Colônia pelo trabalho dos jesuítas, com os padrões dos cantos ritualísticos afro-brasileiros contemporâneos. Em seguida, procurou assimilar estruturalmente esses padrões a partir de uma elaboração própria.

Tais melodias também se identificavam, para o compositor, com uma temática específica. Em outra oportunidade revelou:

Os afro-brasileiros, quem começou a criar foi até eu, que dei uma levantada num tipo de samba [...]. Porque têm um tipo de samba mais escuro, que têm raízes mais negras. Um tipo de samba que é assim, um samba lamento, que têm um lamento muito profundo. Esse samba é que tem as raízes mais próximas do afro.<sup>163</sup>

Baden Powell ressaltou que, além de utilizar-se dos elementos estruturais da cultura popular como fonte de pesquisa, numa busca pela ampliação das possibilidades formais de expressão musical, também, ao lado de Vinícius de Moraes, se utilizou da identificação temática, os cantos de

---

<sup>162</sup> POWELL, Baden. Apud. DREYFUS, Dominique. Op cit. p. 151.

<sup>163</sup> Filme “Baden Powell, velho amigo” de Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

capoeira e dos terreiros de candomblé eram assimilados a partir do lirismo do canto lamento que remete à memória da escravidão do negro na Colônia. Portanto, os cantos afro-brasileiros serviram de inspiração formal e de inspiração temática ao mesmo tempo.

O canto de lamento negro, inserido no universo mítico dos Orixás, foi explorado por Vinícius de Moraes nas letras que fez para a música composta pelo violonista. Ainda de acordo com Baden Powell:

Ele tinha o dom das palavras, sabe? Ele sentia a palavra que a música queria expressar. Ai é que está a coisa. Ele não colocava qualquer palavra não, ele sentia a imagem, a palavra, o que a música queria dizer. E nós falávamos a mesma linguagem de sentimentos, a mesma coisa. E por isso nós ficamos cada vez mais amigos, tanto que, às vezes nós passávamos três, quatro noites seguidas conversando do mesmo caso e falando.<sup>164</sup>

As conversas entre os parceiros sobre as visões de mundo afro-brasileiras serviram como uma espécie de ponte para que Vinícius de Moraes alcançasse uma ideia mais estruturada acerca das lendas e mitos que permeiam os cultos afro-brasileiros, permitindo-lhe dar tratamento poético aos temas propostos por Baden Powell. Vinícius de Moraes, referindo-se à primeira viagem de Baden Powell à Bahia disse:

Voltou a mil, inteiramente tomado pelos cantos e ritos dos Orixás, e me explicava, horas seguidas, os fundamentos da mitologia afro-baiana. Assim fui absorvendo o que há de mais rico e orgânico nessa bela religião, e quando os temas de Baden vieram, eu estava, mesmo sem ser um crente (*Pero que las hay, las hay*), preparado para formulá-los a meu modo.<sup>165</sup>

Portanto, sem se declarar convertido à fé afro-brasileira, nem um completo cético, Vinícius de Moraes teve a oportunidade de realizar um trabalho artístico com apropriação livre dos temas míticos afro-brasileiros. Em outro depoimento Baden Powell fez referência ao papel que desempenhou, na parceria, como elemento de ligação entre Vinícius de Moraes e o universo afro-brasileiro:

---

<sup>164</sup> Idem.

<sup>165</sup> MORAES, Vinícius de. “Meu parceiro Baden Powell” (1965). In: (org) Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. Op cit. p. 147.

Eu com o Vinícius, nós conversávamos muito sobre assombração, alma de outro mundo, esse tipo de conversa. Nós adorávamos conversar sobre isso. Daí nós estávamos conversando sobre a Bahia, porque eu também já conhecia um pouco sobre essa coisa de Candomblé. Vinicius também... Eu, por outro lado tinha mais acesso a isso porque eu era do subúrbio e tal. O Vinícius era diplomata, e eu sabia dos negócios de candomblé, conversando sobre isso, e eu compus junto com Vinícius [...] Quando terminou a série das nove músicas Vinicius gritou falando assim: Puxa Baden! Isso aqui são os afro-sambas!<sup>166</sup>

As audições do disco com documentos da cultura popular baiana, presenteado por Carlos Torrão, e as pesquisas de Baden Powell das manifestações culturais afro, em sua viagem à Salvador, são uma pista de que os artistas estavam nesse momento lançando sua atenção sobre esse tipo de material sonoro, que poderia ser transformado em seus trabalhos. Ambos operavam, conscientemente, a busca por elementos musicais ligados à cultura popular.

Baden Powell, numa entrevista realizada em 1969 pelo francês Pierre Barouh, cantor popular e aficionado por música brasileira, revelou outras referências importantes na elaboração dos afro-sambas, principalmente no que diz respeito aos aspectos harmônicos e também rítmicos empregados:

**PB** - Tu penses vraiment que la musique brésilienne a suivi une finance très importante de la musique africaine?<sup>167</sup>

**BP** - Ah é. Completamente, as raízes são todas africanas.

- Est-ce que tu crois que ça a suivi un peu la même évolution que le jazz en Amérique? Ou si est ce que c'est un peu un parallèle?<sup>168</sup>

- Eu acho que 'paralelo' é o termo.

- A suivi la même évolution harmonique aussi qui a été la forme intellectuel?<sup>169</sup>

- Isso também teve muita... Por exemplo, sobre a evolução harmônica eu acho que teve muita... um pouco da influência do jazz. Sobre a evolução rítmica não. As raízes são todas africanas mesmo, completamente. Então uniu as duas coisas e saiu assim um samba bonito.<sup>170</sup>

Nessa entrevista, o compositor reafirmou a ligação da música popular brasileira com o processo de modernização mais amplo, representado,

---

<sup>166</sup> Filme "Baden Powell, velho amigo" de Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

<sup>167</sup> Você pensa que a música brasileira seguiu um legado importante da música africana?

<sup>168</sup> Você acredita que isso segue um pouco a mesma evolução que o jazz na América? Ou isso se deu de forma paralela?

<sup>169</sup> Seguiu a mesma evolução harmônica que era a 'forma intelectual'?

<sup>170</sup> Filme *Saravah*. Pierre Barouh, 1969.

sobretudo, pelo grande impacto em todo o cenário mundial provocado pelo *jazz*, mas destacou que essa influencia estaria mais restrita ao plano harmônico. Com relação aos ritmos, o desenvolvimento teria se dado a partir das referências musicais existentes nos cantos de origem africana que se desenvolveram e se afirmaram na experiência colonial, posteriormente brasileira.

Em essência, as formas culturais populares desenvolvidas no Brasil desde sua formação e apropriadas posteriormente por intelectuais e artistas em suas pesquisas e vivências a partir do modernismo nacionalista, tiveram suas formas originais modificados ao longo da experiência colonial e brasileira, tornando sem sentido qualquer busca por referências culturais puras.

### **3.3 – Caracterização da obra os afro-sambas e a delimitação de uma fronteira para o nacional na música popular brasileira.**

Da parceria musical entre Vinícius de Moraes e Baden Powell surgiram várias canções inspiradas na música sacra afro-brasileira como *Canto de Iemanjá*, *Canto de Xangô*, *Tristeza e solidão*, *Bocoché*, *Canto de Ossanha*, *Lamento de Exu* e *Canto do Caboclo Pedra Preta*. Essas canções fazem parte do LP “afro-sambas”, lançado em 1966. Outras músicas dessa safra, como *Samba da benção* ou *Berimbau*, ficaram de fora do disco por já terem sido gravadas e lançadas, de modo bem sucedido, por artistas como Elis Regina e Nara Leão.

Todas as inovações propostas por esses artistas são vistas aqui, antes de tudo, como uma interpretação, capaz de conferir novos significados para a música popular brasileira, tanto para o samba urbano como para as manifestações da cultura popular apropriadas, e não como simples reflexo das transformações da sociedade. É nesse sentido que se destacam o papel de Vinícius de Moraes e de Baden Powell como agentes capazes de modificar a cena musical e os paradigmas criativos na cultura brasileira, sobretudo atuando como intelectuais nacionalistas e resgatando, na música popular, valores modernistas.

Um exercício que pode ajudar a compreender a importância dessa atuação é cruzar elementos da teoria cultural desenvolvida pelo antropólogo Fredrik Barth<sup>171</sup> com o estudo da questão da construção da identidade nacional, a partir da atuação dos artistas Baden Powell e Vinícius de Moraes no campo da música popular.

Um ponto central da teoria de Barth, que pode servir ao estudo das identidades nacionais, é que os próprios atores são quem consideram certas características culturais significantes para o estabelecimento da diferença. A ênfase na atribuição como traço fundamental dos grupos étnicos problematiza a manutenção de uma fronteira, demarcada por traços culturais que podem

---

<sup>171</sup> POUTIGNAT, Philippe. & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Ed. Unesp: 1998 p. 190.



mudar e se transformar ao longo do tempo ou em função da atuação de diferentes agentes.

O autor formulou sua teoria sobre a manutenção das identidades étnicas dessa maneira porque, do contrario, seríamos levados a pensar que a existência e a permanência de fronteiras identitárias entre grupos sociais decorrem simplesmente do isolamento implicado por características passíveis de serem apreendidas objetivamente tais como diferença racial, cultural, separação social e barreiras linguísticas, hostilidade espontânea e organizada. Isso limita a explicação da existência da diversidade cultural no interior das sociedades e produz a falsa noção da evolução histórica de povos separados, cada um com sua cultura, organizado numa sociedade passível de ser descrita pelo inventário de traços culturais objetivos.

Dessa maneira, um grupo étnico não pode jamais ser definido pelo somatório de diferenças culturais essenciais. Muitos elementos culturais são, na verdade, compartilhados por membros de grupos distintos, do mesmo modo, membros de um grupo podem guardar grandes diferenças culturais entre si sem o prejuízo da identidade compartilhada.

A partir das ideias de Barth para a definição de grupos étnicos vamos analisar o que distingue o nacional na musica popular brasileira para Baden Powell e Vinícius de Moraes e tendo por base a noção de fronteira como elemento construtor desse nacional.

A identidade étnica, definida por Barth, se constrói a partir das categorias de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores. Por possuírem relevância social, implicam critérios para determinar a pertença e meios para tornar manifestas a pertença e a exclusão.

Em sistemas sociais modernos marcados pela complexidade cultural, a noção de identidade étnica de Barth pode iluminar a questão do surgimento e manutenção da identidade nacional através das canções populares. Para Eric Hobsbawm, a história humana dos últimos dois séculos é incompreensível sem o entendimento do termo “nação” e de seu vocabulário derivado. O termo expressa algo importante nos assuntos humanos. Mas o que, exatamente? Aqui está o mistério<sup>172</sup>. O problema, para Hobsbawm, é que, apesar da

---

<sup>172</sup> HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. RJ: Paz e guerra; 1990. p. 10.

alegação, daqueles que pertencem a uma nação, que ela é, em alguns sentidos, fundamental e básica para a existência social de seus membros e mesmo para a sua identificação individual, nenhum critério satisfatório pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo<sup>173</sup>.

Assumimos a perspectiva teórica de que as identidades nacionais foram ao longo do tempo sendo construídas pela atuação de agentes intelectuais e artistas dentro e fora do aparelho do Estado, a partir de bases e projetos distintos. Ao longo desse processo complexo, a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à identificação com o nacional<sup>174</sup>. Para Stuart Hall, não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma nação cria um sentimento de pertença único.

Nos “afro-sambas”, a partir da música de Baden Powell, Vinicius de Moraes desenvolveu sua poesia concentrando-se na relação entre temas vitais como o amor, o sofrimento, a paz, a coragem e a luta. Onde o indivíduo, inserido no universo mítico dos Orixás do candomblé, se afirma na resistência, pela vontade de amar, apesar dos desencontros da vida e das decepções.

Do ponto de vista musical, a maior parte das faixas do disco consiste na criação de uma base harmônico-percussiva, com predomínio do violão acompanhado por instrumentos de percussão, que sustenta um ritmo acentuado, com inspiração nas formas afro.

Nas manifestações culturais populares afro-brasileiras é comum encontrarmos a designação “toque” em referencia aos padrões rítmicos empregados. Como exemplo podemos citar o “toque virado” do maracatu, os toques de capoeira “angola”, “são bento grande” e “são bento pequeno”, ou ainda os toques de candomblé, que diferem entre si no trabalho com cada Orixá.

Se, por um lado, os ritmos são baseados nos padrões oriundos da cultura popular, no plano harmônico a música incorpora elementos da cultura

---

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 49.

internacional. Nas partes das canções em que a estética rítmica e melódica afro são mais destacadas, Baden Powell opta por utilizar procedimentos harmônicos de inspiração *jazzística*, com o emprego de *vamps*<sup>175</sup>, em cadências simples, e de *turnarounds*<sup>176</sup>, a partir de intrincadas sequências harmônicas com a ocorrência de cromatismos<sup>177</sup>. Na harmonização das canções, são utilizados por Baden esses dois caminhos, em músicas, como “Berimbau” ou “Consolação”, prevalece o uso do primeiro modelo, cadências harmônicas simples, como na primeira parte dessas canções em que ocorre a utilização de dois acordes menores dispostos em relação de tônica e dominante. Em outras canções, como “Tempo de amor” ou “Canto de Ossanha”, destaca-se a utilização de sequências harmônicas, em que acordes alterados são dispostos em relações cromáticas. Esses dois caminhos distintos não se excluem como procedimento de harmonização e são utilizados numa mesma música, como em “Canto de Xangô”, em que, na primeira parte prevalece a primeira opção, e a partir do refrão, ocorre o segundo tipo de harmonia.

Esses procedimentos harmônicos, contudo, foram utilizados nos afro-sambas de modo diferente do normalmente empregado no *jazz*, em que têm a função de criar uma atmosfera adequada aos momentos de improviso melódico. Nos afro sambas, esses recursos são utilizados em certas partes das canções constituindo a própria base harmônica das composições e concorrem para criar um efeito harmônico modal propício à utilização de melodias pentatônicas, inspiradas diretamente na cultura popular afro-brasileira.

De modo geral, os procedimentos de harmonização são desenvolvidos a partir de uma concepção de alto nível técnico, característica básica da moderna música popular brasileira desde a bossa nova, que hibridizou as tradicionais

---

<sup>175</sup> No jazz, esse procedimento consiste em uma curta passagem harmônica, muito utilizada como preparação para a entrada de um solista, que pode também ser repetida indefinidamente durante o desenvolvimento do solo.

<sup>176</sup> Uma cadência funcional que pode ser vista aqui como uma pequena expansão do *vamp* que, no lugar de dois, possui três, quatro, ou mais acordes.

<sup>177</sup> **Cromatismo** é a utilização das notas da escala cromática (composta por todos os 12 semitons) no contexto de uma composição tonal com a intenção de gerar tensão melódica ou harmônica, prolongando o desenvolvimento tonal e adiando a resolução melódica. Em geral, o cromatismo está associado à utilização de alguma forma de dissonância. Além da música erudita, o cromatismo também é utilizado frequentemente no jazz, blues, choro, entre outros.

cadências do samba com novas dissonâncias<sup>178</sup> inspiradas da música impressionista francesa. Como afirma na entrevista, Baden Powell utilizou-se da linguagem harmônica moderna, como era concebida no seu tempo, processo em que os jazzistas norte-americanos foram pioneiros, mas que, a partir da bossa nova, e da atuação de músicos como ele desenvolveu-se também no Brasil.

Os padrões rítmicos utilizados nos toques de berimbau na capoeira e no trabalho com os Orixás e entidades do Candomblé e da Umbanda foram uma referência musical básica na criação dos afro-sambas. Além dessa estilização do material dos batuques do Candomblé, da Umbanda e das rodas de capoeira, no plano melódico, temos a ocorrência de frases curtas que se desenvolvem em cadências recorrentes como num *mantra* ritual, essa é uma influência marcante dos “afro-sambas”, e que lhe possibilita recriar a atmosfera místico-religiosa dos cultos afro-brasileiros.

Além de Baden Powell no violão e de Vinicius de Moraes como cantor, o disco conta ainda com arranjos do maestro Guerra Peixe e a produção de Roberto Quartim, dono da gravadora Forma. Participam também o recém criado Quarteto em Cy e a cantora Dulce Nunes, como solista. Registra-se ainda a participação de um “coro”, não profissional, composto por pessoas próximas à dupla, Otto Gonçalves Filho, Betty Faria, César Augusto Parga Rodrigues, Eliana Sabino, Nelita de Abreu e Tereza Drummond.

Sobre o aspecto técnico, os arranjos do *LP* integraram instrumentos como o agogô, o afoxé, o atabaque e o bongô, oriundos do candomblé, com instrumentos modernos como sax, flauta, violão, contra-baixo e bateria.

Nas letras, o amor e suas consequências surgem como uma espécie de fatalidade da vida, revestida pela aura mística afro-brasileira. Portanto no processo de estilização desenvolvido por Vinícius, as lendas e os nomes dos Orixás são incorporados a partir da perspectiva paradoxal da realização do amor carnal em paz. Nessa fórmula, a paz existencial é uma possibilidade vislumbrada na relação amorosa, mas, a possibilidade do fim do amor e a

---

<sup>178</sup> **Dissonância**, em música, é a qualidade dos sons parecerem instáveis e terem a necessidade aural de serem resolvidos para uma consonância estável. A construção e alívio de uma tensão na música (dissonância e resolução), que pode ocorrer em todos os níveis, do sutil ao mais denso é, em grande escala, a principal responsável pelo que se percebe como beleza, emoção e expressão.

perspectivada solidão, perda da paz, devolvem o amor à condição de problema, mesmo quando parecia ser a solução.

No afro-samba “Tempo de amor”, Vinícius aprofunda o tema do amor-problema. O amor aparece como um problema individual e inescapável do ser que, inserido num “mundo enganador” em que amor e paz não são compatíveis, reafirma seu compromisso com a vida e sua dinâmica própria:

### **Tempo de amor**

*Bm7 E7/9*

*Bm7 Em7 A7 D6 C#m7(b5)*

Ah, bem melhor seria poder viver em paz

*Bm7 Bb°*

Sem ter que sofrer

*Bm/A G#m7(b5)*

Sem ter que chorar

*G6 F#7*

Sem ter que querer

*Bm7 E7/9 Bm7 E7/9*

Sem ter que se dar

*C#m7(b5) C7M*

Mas tem que sofrer

*Bm7 E7 Bm7*

Mas tem que chorar

*C#m7(b5)*

Mas tem que querer

*F#7*

Pra poder amar

*Em7 A7 D6*

Ah! mundo enganador

*G#m7 C#7 F#7*

Paz não quer mais dizer amor

Ah, não existe coisa mais triste que ter paz

E se arrepender

E se conformar

E se proteger

De um amor a mais

O tempo de amor

É tempo de dor

O tempo de paz

Não faz nem desfaz

Ah, que não seja meu

O mundo onde o amor morreu

Essa letra se inicia a com uma interjeição que indica lamento. Na primeira parte o indivíduo se queixa da falta de paz, e ao longo das primeiras sete estrofes, expõe as desvantagens do amor: sofrimento, choro, necessidade da força de vontade e de se abrir para a vida.

Na segunda parte da música a mesma interjeição é retomada para, dessa vez, o indivíduo se queixar do estado oposto, a paz solitária, em que, arrependido, conformado, e por medo, se protege de um novo amor, mas é alcançado um estado estéril. Nessa canção, a tristeza maior deriva do estado de 'paz' sem amor. Mas essa paz é apresentada como negação da própria vida, lançando o indivíduo a um estado de inércia existencial.

A música apresenta divisão rítmica de um samba tradicional, mas o tratamento harmônico dado por Baden Powell, nas longas sequências cromáticas jazzísticas e na instrumentação exótica, com destaque para o agogô que aparece ao longo de toda a duração da música. Nessa faixa é Vinícius de Moraes quem canta, apresentando o tema na primeira vez e fazendo solo no refrão. E depois, acompanhado do coro na reapresentação do tema. A performance vocal de Vinícius de Moraes remete à dicção moderna fixada por João Gilberto, na bossa nova, com baixa potência e sem vibratos ou ornamentações excessivas.

Na letra de outra canção, “Canto de Xangô”, o Orixá<sup>179</sup> parece advertir o indivíduo acerca do caráter transitório da vida e da necessidade de amar sem medo, mesmo que a consequência natural desse ato seja o sofrimento e a dor, que, no ponto extremo identifica-se com a consciência da inexorabilidade da própria morte. Mas nessa canção o indivíduo, ao mesmo tempo em que se lamenta: “Mas amar é sofrer, mas amar é morrer de dor”, entoia um novo canto, um canto de celebração da vida, da dor e do amor: “Eu sou negro de cor, mas tudo é só amor em mim, tudo é só amor, para mim... hoje é tempo de amor, hoje é tempo de dor, em mim... Salve Xangô meu Rei Senhor! Salve meu Orixá!”.

Musicalmente, a faixa apresenta um tema simples, desenvolvido aos poucos por todo o corpo de músicos, e que vai crescendo ao longo dos seus seis minutos e meio. Esse formato longo de canção atesta o caráter assumidamente pouco comercial desse disco. Vinícius é quem canta, acompanhado do Quarteto em Cy. Destaque para o toque de atabaque na introdução.

---

<sup>179</sup> Xangô é o orixá que controla os trovões. Uma das divindades mais elevadas da hierarquia, representa o poder em todas as suas dimensões: da riqueza, da sedução, da justiça, da força física, da inteligência.

### Canto de Xangô

*Em7 Am7*

*Em7*  
Eu vim de bem longe, eu vim,  
*Am7 Em7 Am7*  
nem sei mais de onde é que eu vim  
*Em7 Am7 Em7*  
Sou filho de Rei, muito lutei pra ser o que eu sou  
*Am7 D7*  
Eu sou negro de cor  
*G B7/F# Em7 Am7*  
Mas tudo é só amor em mim  
*Em7 Am7 Em7 Am7*  
Tudo é só amor, para mim  
*Em7*  
Xangô Agodô!  
*Am7 D7*  
Hoje é tempo de amor  
*G B7/F# Em7 B7/D#*  
Hoje é tempo de dor, em mim  
*Em7 B7*  
Xangô Agodô  
*Em/G B7/F# Em7 Bm7*  
Salve Xangô, meu Rei Senhor  
*Em D7 G B7*  
Salve meu Orixá  
*Em B7/D# Em/D C#m7(b5) C7M B7 Bb° Am7*  
Tem sete cores sua cor Sete dias para a gente amar  
*Em/G B7/F# Em7 Bm7*  
Salve Xangô, meu Rei Senhor  
*Em D7 G B7*  
Salve meu Orixá  
*Em B7/D# Em/D C#m7(b5) C7M B7 Em7*  
Tem sete cores sua cor Sete dias para a gente amar  
*Am7 D7*  
Mas amar é sofrer  
*G B7/F# Em7 Am7*  
Mas amar é morrer de dor  
*Em7 Am7 Em7 Am7*  
Xangô, meu Senhor, Sarava!  
*Em7*  
Me faça sofrer  
*Am7 D7*  
Ah, me faça morrer  
*G B7/F# Em7 Am7*  
Mas me faça morrer de amar  
*Em7 Am7 Em7 Am7*  
Xangô, meu Senhor, Sarava!  
*Em7*  
Xangô Agodô!

Em outra faixa, “Canto de Ossanha”, novamente a figura de Xangô é evocada, dessa vez para advertir o indivíduo sobre os perigos da aplicação da magia negra na resolução das questões amorosas. Dado que esses problemas

são parte da vida, universais e inescapáveis a qualquer indivíduo, Ossanha<sup>180</sup> surge na canção induzindo o indivíduo a acreditar no falso amor, que se apresenta sem a contrapartida necessária, o sofrimento. Ossanha é representado nessa canção como um Orixá traidor.

A primeira voz que aparece na canção parece vir de alguém experimentado nos mistérios da vida, que aconselha sobre os imperativos do amor. Depois, surge um diálogo entre Ossanha e o indivíduo, em que o primeiro tenta influenciar o segundo a esquecer o conselho ofertado. Mas, por fim, o indivíduo resiste a investida através da consciência construída por quem já amou outras vezes e que ainda espera amar outras. O sofrimento acumulado através das experiências garantiria a sabedoria necessária para o triunfo em relação à vida e a garantia de sua renovação.

Essa canção é construída sobre uma base harmônica em que acordes alterados são dispostos numa cadência cromática decrescente, que vai se repetindo ao longo da música sustentada por um ritmo vigoroso, com exceção do refrão, quando a cadência harmônica se aproxima da forma de um samba tradicional, inclusive com modulação de uma tonalidade menor para uma maior. Vinícius canta os primeiros versos em tom de súplica, acompanhado ao violão, da marcação do aro da bateria e do afoxé, e dos solos de sax barítono e tenor. O coro entra no refrão, acompanhado da percussão do pandeiro.

---

<sup>180</sup> Ossanha é o Orixá que controla a energia mágica e curativa das plantas e folhas. Segundo as lendas, na era mitológica, sentindo-se muito sozinho nas matas, Ossanha teria utilizado seus poderes “terapêuticos” para enfeitiçar outros Orixás e mantê-los, sob sua vontade, aprisionados na floresta. Isso teria despertado a fúria de Orixás justiceiros mais poderosos como Ogum e Xangô que o teriam punido severamente e libertado os cativos. Em algumas representações ele aparece com apenas uma perna, resultado desse castigo.



## Canto de Ossanha

(Cm Cm/Bb A° Ab6)

O homem que diz “dou”, não dá  
Porque quem dá mesmo, não diz  
O homem que diz “vou”, não vai  
Porque quando foi já não quis  
O homem que diz “sou”, não é  
Porque quem é mesmo é “não sou”  
O homem que diz “estou”, não está  
Porque ninguém está quando quer  
Coitado do homem que cai  
No canto de Ossanha, traidor  
Coitado do homem que vai  
Atrás de mandinga de amor

Vai, vai, vai, vai  
Não vou  
Vai, vai, vai, vai  
Não vou  
Vai, vai, vai, vai  
Não vou,  
Vai, vai, vai, vai

C6/9

Não vou

Gm7

Que eu não sou ninguém de ir

C7/9

E7(#9)

Em conversa de esquecer

Am7

D7/9

G7/9

A tristeza de um amor que passou

C6/9

Gm7

Não, eu só vou se for pra ver

C7/9

E7(#9)

Uma estrela aparecer

Dm7

G7/9

Na manhã de um novo amor

(Cm Cm/Bb A° Ab6)

Amigo, sinhô, Saravá  
Xangô me mandou lhe dizer  
Se é canto de Ossanha, não vá  
Que muito vai se arrepender  
Pergunte pro seu Orixá  
Amor só é bom pra valer  
Pergunte pro seu Orixá  
o amor só é bom se doer

Vai, vai, vai, vai  
Amar  
Vai, vai, vai, vai  
Sofrer  
Vai, vai, vai, vai  
Chorar  
Vai, vai, vai, vai

Dizer  
 Que eu não sou ninguém de ir  
 Em conversa de esquecer  
 A tristeza de um amor que passou  
 Não, eu só vou se for pra ver  
 Uma estrela aparecer  
 Na manhã de um novo amor

Além das outras cinco faixas que compõe o álbum *Os Afro-sambas* de 1966, existem importantes canções que, embora tenham ficado de fora da gravação, foram compostas no mesmo período. Um exemplo é “Berimbau”, que não entrou na gravação justamente por já ser demasiado conhecida do público, de acordo com a opinião do próprio Vinícius na capa do álbum “Afro-sambas”.

Nessa canção, o conflito existencial do amor reaparece como um convite a abertura do ser em relação à própria vida. A alusão feita à figura popular do capoeira é evocada simbolizando a resistência. Acrescenta-se a isso um aspecto importante, os versos “o dinheiro de quem não dá é o trabalho de quem não têm” que conferem à letra um status de crítica social direta, no período pré golpe militar de 1964, momento em que se discutia no âmbito da política nacional as reformas de base.

### **Berimbau**

(G/D Dm7)

(Dm7 Am7)

Quem é homem de bem, não trai  
 O amor que lhe quer seu bem  
 Quem diz muito que vai, não vai  
 E assim como não vai, não vem  
 Quem de dentro de si não sai  
 Vai morrer sem amar ninguém  
 O dinheiro de quem não dá  
 É o trabalho de quem não tem  
 Capoeira que é bom, não cai  
 E se um dia ele cai, cai bem

(G/D Dm7)

Gm7 C7/9 F7M

Capoeira me mandou

F7 Bb7

Dizer que já chegou

A7 Eb7M(9)

Chegou para lutar

Gm7 C7/9 F7M

Berimbau me confirmou

F7 Bb7

Vai ter briga de amor  
A7 Dm7  
Tristeza, câmara  
(G/D Dm7)

A maior parte da canção se apoia sobre uma cadência muito simples formada por dois acordes menores dispostos na forma do clichê harmônico: tônica e dominante, num ritmo binário fortemente marcado. O destaque é a performance instrumental de Baden Powell, que consegue reproduzir com perfeição a sonoridade de um solo de berimbau no violão.

Ao contrário dos cantos populares, que têm sua forma fixada pelos modelos da tradição oral, nos afro-sambas, esses elementos culturais foram transpostos para a música popular, a princípio, manifestação artística desinteressada, mas com forte carga ideológica, até mesmo política. Quando Vinícius de Moraes se declarou “o capitão do mato, o branco mais preto do Brasil” e disparou a longa sequência de *saravás*, no conhecido “Samba da benção”<sup>181</sup>, demonstrou uma postura alinhada com o ideal político de aproximação da classe intelectual com as culturas populares, um dos eixos do debate cultural da década de 1960, principalmente, nos anos que antecederam o golpe de 1964.

Outro afro-samba importante que ficou de fora do disco por já ter sido gravado por outros intérpretes anteriormente é “Consolação”. Musicalmente, apresenta uma estrutura harmônica semelhante à da canção “Berimbau”, com o predomínio melódico das frases curtas que, ao se repetirem sobre a cadência fortemente marcada, são responsáveis pelo clima de lamento da primeira parte da música. Até que no refrão a música toma a forma de um samba tradicional com harmonização moderna. Na letra dessa música, a questão do amor problema é explorada até o limite, saindo por fim vencedor àquele que se entrega ao enfrentamento dessa questão vital:

#### **Consolação**

(Dm7 Am7)

Se não tivesse o amor  
Se não tivesse essa dor  
E se na tivesse o sofrer  
E se não tivesse o chorar

---

<sup>181</sup> Gravado no disco *Vinícius: Poesia e canção*: Companhia dos discos, 1965.

Melhor era tudo se acabar  
 Melhor era tudo se acabar  
*Am7 Dm7 Gm7 A7*  
 Eu amei  
*Dm7*  
 Amei demais  
*C7 Bb7M A7 Am7*  
 O que sofri por causa de amor ninguém sofreu  
*Dm7 Gm7 A7 Dm7*  
 Eu chorei, perdi a paz  
*F A7*  
 Mas o que eu sei é que ninguém nunca teve mais  
*(Dm7 Am7)*  
 Mais do que eu

A canção é contundente ao reafirmar o amor, mesmo acompanhado de sua contraparte, o sofrimento. A pretensa paz alcançada no estado de ausência de amor não resolveria o problema da vida, pois sem ele toda a existência perderia o sentido. Por fim, o indivíduo, optando por aceitar o amor e suas consequências, se realiza através da resistência.

Fica claro que intelectuais e artistas como Vinícius de Moraes e Baden Powell desempenharam um papel como agentes na construção e manutenção de uma visão sobre a identidade nacional, a partir da música popular. Identidade essa que não pode, sob a perspectiva de Barth, ser definida pelo somatório de diferenças culturais essenciais, mas pela construção e manutenção de uma fronteira. A manutenção de uma fronteira para o nacional na música popular moderna torna-se uma questão complexa porque não pode se abster de equacionar a manutenção da identidade cultural e, ao mesmo tempo em que também se abre à incorporação de elementos modernizantes, normalmente estrangeiros.

Assim, quando Vinícius de Moraes e Baden Powell propuseram os afro-sambas na cena musical popular, reafirmam os critérios para a definição do que nacional nos moldes do modernismo artístico que considerava a dimensão dos processos de harmonização um campo aberto à explorações estéticas e a processos de hibridização com formas apropriadas da cultura internacional. O caráter nacional estaria assegurado pela ancoragem das formas melódicas e rítmicas em elementos tomados da cultura popular que se identificavam, de acordo com esta perspectiva com a ideia de Brasil. O paradigma artístico modernista forneceu os subsídios para a construção de uma clara fronteira a ser observada, de acordo com a obra desses artistas, na construção de obras

modernas e nacionais, que uma vez realizada, passou a influenciar significativamente, toda uma geração de artistas da música popular brasileira.

## ***Conclusão***

Preocupados com a concepção de uma música que fosse moderna mas autenticamente brasileira, intelectuais ligados ao movimento modernista, a partir de meados do século XX, definiram que a música artística deveria ancorar-se na cultura popular como fonte ou inspiração. Dessa corrente de pensamento podemos destacar a obra musical de Heitor Villa-Lobos e de Luciano Gallet, e, no plano teórico e crítico, os textos de Mário de Andrade. Esses trabalhos foram elaborados tendo em vista a criação de uma música culta, erudita no Brasil. A música popular, para os modernistas, seria as formas praticadas pelas populações rurais, frutos da tradição oral e de uma cultura pré-moderna. A música popular, tal como a concebemos hoje, modalidade urbana e comercial, pouco representaria a brasilidade, na medida em que, sob essa ótica, perdera o *status* de autenticidade, transfigurado em música popularesca destinada a fácil assimilação das massas, numa dinâmica mercadológica.

Segundo a concepção nacionalista de Mário de Andrade, o compositor deveria conhecer a cultura popular a fundo, captar o processo de criação e transpô-lo para uma dimensão culta, ou seja, imediatamente artística e desinteressada. Para isso, o artista precisaria ser um erudito, devia dominar as técnicas composicionais “universais” da tradição musical clássica europeia, e se dedicar a criar um idioma musical brasileiro, culto, mas baseado na cultura popular como fonte.

A tradição popular musical deveria ser observada pelo artista brasileiro moderno em seus elementos fundamentais: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. A cultura popular seria a matéria-prima para esboçarmos os traços gerais de nossa identidade, sem a qual nos seria vedado o ingresso na ordem universal. Mas, ao longo da primeira metade do século XX, nossa música popular urbana, principalmente o gênero samba, passou por um complexo processo de desenvolvimento e de reconhecimento social, ocupando um espaço de destaque junto à indústria fonográfica e radiofônica. Nesse período, os padrões musicais ligados ao samba, que antes era restrito à

cidade do Rio de Janeiro, tornaram-se referência de brasilidade. Esse processo intensificou-se no final da década de 1950, quando o movimento bossa nova operou uma reestruturação qualitativa ao propor uma leitura moderna da tradição de nossa música popular, tanto na composição como na interpretação, com harmonias diferenciadas e com ocorrência frequente de dissonâncias, sintetizadas por Antônio Carlos Jobim, e através da nova batida ao violão e da forma de cantar de João Gilberto, alcançando assim o reconhecimento de amplos setores das elites intelectuais brasileira e internacional.

A partir de meados da década de 1960, em meio à difusão do sistema televisivo, muitos artistas da música popular moderna, no Brasil, desenvolveram trabalhos associados à perspectiva cultural “nacional-popular”, que propunha uma aliança policlassista em favor de reformas sociais. De um lado, Carlos Estevam Martins, ideólogo do CPC determinava que o artista engajado abrisse mão dos recursos musicais mais sofisticados, herdados da bossa nova, no intuito de facilitar a comunicação da mensagem libertadora ao povo, do outro lado, os compositores, pelo menos até antes do golpe de 64, buscaram orientar seu trabalho na direção de uma canção que fosse, ainda que engajada, moderna e sofisticada.

O manifesto de CPC defendia a aproximação dos artistas com matrizes da cultura popular com a intenção de facilitar a comunicação da canção, portadora da mensagem ideológica, com o povo idealizado a ser conscientizado. Do outro lado, artistas como Baden Powell, Vinícius de Moraes e Edu Lobo voltaram-se para a pesquisa da cultura popular com outra intenção, buscavam neles a possibilidade de ampliar os materiais sonoros básicos para a composição de música popular moderna, mantendo a ligação com o desenvolvimento técnico alcançado com a bossa nova.

Na visão dos intelectuais ligados ao movimento concretista e ao tropicalismo, as conquistas modernas no campo da música popular trazidas com a bossa nova, cuja expressão máxima estava sintetizada na forma interpretativa desenvolvida por João Gilberto, dissolviam-se em meio às performances retrógradas e ao frenesi do ibope televisivo. Em contraste, de acordo com músicos populares como Edu Lobo e Vinícius de Moraes, no período de criação musical que seguiu a bossa nova, a partir da década de 1960, a música se desenvolveu dando continuidade às suas conquistas,

centralizada nos procedimentos empregados por Antônio Carlos Jobim, que evoluíam através de novas possibilidades musicais, como no caminho aberto por Baden Powell e Vinícius de Moraes nos afro-sambas.

Se nesse período o manifesto do CPC orientava os jovens compositores a abrir mão da busca pelo desenvolvimento artístico da música em função da comunicação com o povo, nos afro-sambas ocorre o processo inverso, havendo o embasamento na cultura popular como fonte, porém são representantes de um caminho distinto de elaboração, no qual esse material é trabalhado sob o signo da modernidade musical.

Sem ter perdido de vista os principais processos musicais modernos desenvolvidos no campo da música popular a partir da bossa nova, minha tese é que os afro-sambas representam um resgate de valores caros ao modernismo nacionalista, tal como vinha sendo desenvolvido, a pelo menos trinta anos atrás, no trabalho de, por exemplo, Mário de Andrade, direcionado ao desenvolvimento da música artística brasileira.

Nesse sentido, os afro-sambas são uma forma de arte híbrida, com características ligadas à música erudita e à música popular, como também era a bossa nova. Porém, enquanto essa última estava muito ligada ao registro do samba urbano carioca, os afro-sambas utilizavam como fonte de criação a música sacra do candomblé afro-brasileiro, toques de capoeira e sambas de roda de Salvador, o que realça sua ligação com o modernismo nacionalista baseado no folclore.

Na contracapa do *LP Os afro-sambas*, lançado em 1966, é Vinícius que diz:

Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância, para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar, dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal. [...] É esta, sem dúvida, a nova música brasileira e a última resposta que dá o Brasil – esmagadora – à mediocridade musical em que se atola o mundo.

Nesse texto Vinícius apresentou os afro-sambas como sendo o resultado de um sincretismo, o produto do cruzamento de séries culturais distintas. Nesse processo a música sacra do candomblé afro-baiano teria



atingido, a partir de uma recriação do samba moderno carioca, uma dimensão artística universal.

Esse procedimento artístico nos remete à definição de 'processos de hibridação' elaborada por Néstor García Canclini, segundo o qual podemos nomear de híbridos todos os *processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*<sup>182</sup>. Aqui, o termo hibridação não é empregado como sinônimo de fusão sem contradições, mas como suporte para pensar conflitos, ligados a elaboração de formas artísticas particulares, gerados no campo da música popular na década de 1960.

De acordo com Canclini, em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes), se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação.

O paradigma de composição dos afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes representa o tratamento, a partir de um alto nível técnico, do material musical de inspiração popular. Esse resgate e valorização da cultura popular se processou em níveis diferenciados. Ocorre em relação à instrumentação utilizada com o emprego de instrumentos diretamente ligados à cultura afro-brasileira como afoxés, agogôs e atabaques ao lado de instrumentos tradicionais como o violão, a flauta transversal e o oboé, por exemplo, como é ouvido na gravação de 1966. Ocorre também com a apropriação de células rítmicas, na composição das canções, extraídas dos toques de atabaque em evocação e louvor aos Orixás no candomblé baiano e dos toques de berimbau da capoeira. Na parte melódica, são utilizadas as mesmas escalas dos cantos afro-brasileiros, que coincidem com as do cantochão. Na construção das frases melódicas é empregado o uso de frases curtas que se repetem ao longo da música, recriando o clima de transe místico dos rituais de candomblé.

---

<sup>182</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 3.

Portanto, na parte de instrumentação, ritmo e melodia, os afro-sambas apresentam a incorporação de características da música de origem popular a partir de uma visão de brasilidade ancorada na cultura negra. Já no processo de harmonização das canções, são empregados procedimentos jazzísticos sofisticados, inspirados na música erudita europeia, que remetem à modernidade musical, além disso, o estilo de canto de Vinícius de Moraes nas gravações realizadas ao longo da década de 1960 fazem alusão a forma de interpretação desenvolvida na bossa nova.

Portanto, a noção de que a primeira metade da década de 1960 representa um retrocesso em relação às conquistas artísticas do movimento bossanovístico deve ser relativizada à luz de obras como os afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Se a imagem do cancionário popular brasileiro alcançou o status de música moderna e projeção e reconhecimento internacional a partir da bossa nova, através do trabalho seminal de figuras como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, com a entrada em cena de Baden Powell e a pesquisa com o material afro-brasileiro, esse quadro torna-se ainda mais rico e diversificado, projetando-se na década de 1960 e influenciando o trabalho de jovens compositores como Edu Lobo.

O pensamento de Mário de Andrade é fundamental para a delimitação na cultura brasileira de uma fronteira identitária, nos moldes da teoria de Fredrik Barth, que define o nacional na cultura musical brasileira, não apenas para a geração de compositores seus contemporâneos como Villa-Lobos ou Luciano Gallet, que atuavam essencialmente no âmbito da música erudita. Tal fronteira é reforçada e defendida por Vinícius de Moraes e por Baden Powell a partir da proposta dos afro-sambas, obra em que são reelaborados ritmos, melodias e instrumentação oriundos da cultura popular, para garantir a autenticidade nacional, ao mesmo tempo em que se mantêm abertos ao intercâmbio internacional no que diz respeito às formas de harmonização.

Especialmente Vinícius de Moraes surge como um importante elo de ligação entre o modernismo artístico do início do século XX e seus desdobramentos na música popular brasileira, aglutinando em seu entorno um grupo fundamental de compositores de música popular a partir da defesa de um nacionalismo que se define pelo estabelecimento dessa fronteira que

limitou a hibridização internacional nos processos de modernização e, ao mesmo tempo, garantiu a manutenção de traços culturais distintos portadores do que eles consideravam autenticamente nacional.

Baden Powell e Vinícius de Moraes, no disco afro-sambas, incorporam muitos procedimentos que nos remetem ao pensamento modernista para a música nacional ao mesmo tempo em que atuam no mercado da música popular em âmbito nacional e internacional.

Os afro-sambas representam uma forma de arte que é o resultado de um processo de hibridação em que vários elementos musicais, que ganhavam significado em rituais específicos da cultura afro-brasileira, passaram a compor uma obra de música popular, moderna e universal, que afirmava uma identidade nacional construída ao longo do século XX.

## ***Bibliografia***

ALVARENGA, Oneyda (org.). *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

CAMPOS, Augusto de. "Da jovem guarda à João Gilberto". In: *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora perspectiva. São Paulo: 1978.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CASTELLO, José. *O poeta da paixão / Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional e o Popular na Canção de Protesto – Os anos 60*. Revista Brasileira de História. Vol. 18 n. 35. São Paulo, 1998.

DREYFUS, Dominique. *O Violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Tese de Mestrado. DH/SCHLA-UFP, 2004.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GUINLE, Jorge Eduardo. *Jazz Panorama*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. RJ: Paz e guerra; 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: brasiliense, 1981.

KIEFER, Bruno Kiefer. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: A noite, 1954.

MORAES, Vinícius de. *Encontros: Vinícius de Moraes*. (Org.) Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

MORAES, Vinícius de. *Samba falado: Vinícius de Moraes*. (Org.) Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da Tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: editora fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Coelho; BACAL, Tatiana (Org). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

POLETTTO, Fábio. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira (1953-1958)*. Dissertação de Mestrado, História, UFPR, Curitiba, 2004.

POUTIGNAT, Philippe. & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Ed. Unesp: 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

TRESSE, David. "A flor e o canhão: a bossa nova e a canção de protesto no Brasil". *História questões e debates*. UFPR, Curitiba, 17/32, jan.-jun. 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

## **Outros**

*Veja*. Edição nº 1631. São Paulo: Editora Abril, 2000.

*Revista de Civilização Brasileira*, n.3, maio 1965

*Revista de Civilização Brasileira*, n.5, maio 1966.

## **Filmes**

*Baden Powell, velho amigo*. Jean-Claude Guiter. G2 Films, 2003.

*Ensaio*. TV Cultura, 1990.

*Saravah*. Pierre Barouh. 1969.

## **Fonogramas**

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon, 1959.

HOLANDA, Francisco B. *Chico Buarque de Holanda*. RGE, 1997. (LP, 1966)

JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius de. *Orfeu da Conceição*. Odeon, 1956.

LEÃO, Nara. *O canto livre de Nara*. Philips, 1965.

LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. Philips, 1964.

LOBO, Edu. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Philips, 1965.

LOBO, Edu. *Edu*. Philips, 1967.

LYRA, Carlos. *A bossa nova de Carlos Lyra*. Philips, 1960.

LYRA, Carlos. *Depois do carnaval*. Philips, 1963.

LYRA, Carlos. *Pobre menina rica*. CBS, 1964.

MORAES, Vinícius de. *Vinícius e Odete*. Elenco, 1963.

MORAES, Vinícius de. *Vinícius: poesia e canção*. Companhia dos discos, 1965.

POWELL, Baden. & MORAES, Vinícius de. *Os afro-sambas*. Forma, 1966.

POWELL, Baden. *Ao vivo no Teatro Santa Rosa*. Elenco, 1966.

POWELL, Baden. *Apresentando Baden Powell e seu violão*. Philips, 1959.

POWELL, Baden. *Baden Powell à vontade*. Elenco, 1963.

POWELL, Baden. *Le Monde Musical de Baden Powell*. Barclay, 1964.

POWELL, Baden. *Tempo feliz*. Forma, 1966.

POWELL, Baden. *Tristeza on guitar*. Saba, 1966.

POWELL, Baden. *Um violão na madrugada*. Philips, 1961.

REGINA, Elis. & RODRIGUES, Jair. *Dois na bossa v. II*. Philips, 1966.

REGINA, Elis. & RODRIGUES, Jair. *Dois na bossa v. III*. Philips, 1967.

TAMBA, Trio. *Avanço*. Philips, 1963.

VANDRÉ, Geraldo. *Convite para ouvir*. RGE, 1964.

VANDRÉ, Geraldo. *Hora de lutar*. Discolar, 1965.

### **Arquivos, consultados:**

Acervo pessoal de Vinícius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa / RJ.

MIS - Museu da Imagem e do Som / RJ.