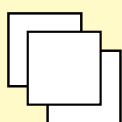


# OTRAMP.O musical

Ano 4  
número 04  
2024

revista do grupo de estudos em cultura, trabalho e educação



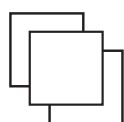
**GECULTE**



# OTRAMP.O musical

Ano 4  
número 04  
2024

revista do grupo de estudos em cultura, trabalho e educação



**GECULTE**

## **Expediente**

### **Comissão Editorial**

Breno Ampáro  
Hudson Lima  
Luciana Requião (coord. GeCULTE)  
Rafael de Oliveira Silva

### **Projeto Gráfico**

Carolina Noury

### **Conselho Editorial**

Membros do GeCULTE

## **Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE)**

### **Pesquisadores colaboradores**

Abda Medeiros (UFC)  
Adriana Manzollino Sanseverino (IEAR/UFF)  
Anne Meyer (UERJ)  
Artur Lopes (UFRJ)  
Breno Ampáro (PUC-SP)  
Clara Sandroni (UNIRIO)  
Hudson Lima (PUC-SP)  
Inês de Almeida Rocha (CPII – PPGM/UNIRIO)  
José dos Santos Rodrigues (FE/UFF)  
José Henrique de Souza (UNICAMP)  
Kênia Miranda (FE/UFF)  
Luciana Requião (IEAR/UFF – PPGM/UNIRIO) – coordenadora do GECULTE  
Maria Aparecida Alves (IEAR/UFF)  
Maria Onete Lopes Ferreira (IEAR/UFF)  
Rodrigo Heringer Costa (UFRB)  
Ronaldo Rosas Reis (FE/UFF)  
Silmara Lídia Marton (IEAR/UFF)  
Vítor Vieira Ferreira (UFRJ)

### **Doutorandos**

Antonilde Rosa Pires (PPGM/UNIRIO)  
Pedro Aune (PPGM/UNIRIO)  
Priscila Alencastre (PPGM/UNIRIO)  
Thiago Gomes (PPGM/UNIRIO)

### **Mestrando**

Vinicius Lopes (PPGM/UNIRIO)

### **Estudantes de graduação**

Ericlys da Silva de Andrade (IEAR/UFF) - Bolsista IC/CNPq

ISSN 2965-0046



# Sumário

- 05      Editorial
- 07      *Trampo 1* – compositores-críticos  
Nota em Nota, Artur Lopes
- 10      *Trampo 2* – artigo  
Música Popular e Política no Brasil - Chico Buarque de Holanda,  
poesia e política, Virgínia Fontes
- 35      *Trampo 3* – artigos  
O caso da Orquestra Sinfônica Brasileira / JK e a Regulamentação da  
Profissão, Edino Krieger
- 39      *Trampo 4* – caderno de resumos  
Simpósio temático *O trabalho no campo da música no Brasil*,  
ANPPOM – XXXIV Congresso/2024, múltipla autoria
- 50      *Trampo 5* – documento  
Notícia sobre a greve de músicos deflagrada aos estúdios de gravação  
em 1987 e letra da música de autoria desconhecida sobre o tema  
Por Bebel Prates (Jornal O Nacional)
- 56      *Trampo 6* – fotografia  
Joanídia Sodré: Maestra e Maestria, por Antonilde Rosa Pires

- 62 *Trampo 7* – resenha  
Compositores(as) Críticos(as) da música popular brasileira: história, educação e cultura, de Marcos Raddi (Lutas Anticapital, 2024)  
Por Luciana Requião
- 66 *Trampo 8* – podcast  
Desintermediação, especulação ou financeirização? Usos e discursos sobre NFT no mercado da música, de Marcelo Garson, Mário Messagi Jr. e Leonardo De Marchi
- 71 *Trampo 9* – IX Colóquio do GeCULTE  
Sons da Resistência: Música Negra, Identidade e Mobilidade Social no Brasil, com Hudson Neres Lima, Vinícius Lopes de Oliveira e Antonilde Rosa Pires
- 74 *Trampo 10* – entrevista  
O Trampo Musical entrevista Rodrigo Suricato, fevereiro 2024  
Por Breno Ampáro e Luciana Requião

## Editorial

*O Trampo Musical* é uma revista do *Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação* da Universidade Federal Fluminense. Nosso objetivo é o de promover a discussão em torno do Mundo do Trabalho Musical. Em suas variadas seções, a revista republica materiais já veiculados e também investe na produção de materiais inéditos, em seus mais variados formatos de apresentação.

Assim, apresentamos na edição nº4 de *O Trampo Musical* uma nova seção. Trata-se dos *Compositores-Críticos*, categoria criada pelo professor, músico e historiador Marcos Raddi. O autor explica que os *Compositores-Críticos* são aqueles (e aquelas) que se destacam por sua obra contestar o *status quo* e questionar a condição precária de vida da população brasileira frente ao capital. Dessa forma, trazemos a letra e a música da composição de Artur Lopes, *Nota em Nota*, que faz crítica à exploração do trabalho musical no *trampo 1*.

Seguindo essa linha, o *trampo 2* traz um artigo da historiadora Virgínia Fontes. Em sintonia com os *Compositores-Críticos*, apresenta a poesia e a política na obra de Chico Buarque. Já o *trampo 3* resgata dois artigos em tom crítico do compositor Edino Krieger, originalmente publicados na Tribuna da Imprensa e em O Nacional, nos anos de 1952 e 1957, respectivamente.

O *trampo 4* dá sequência à publicação do caderno de resumos do simpósio *O trabalho no campo da música no Brasil*, realizado no XXXIV Congresso da ANPPOM em setembro de 2024, na cidade de Salvador/BA.

Em o *trampo 5* apresentamos documentos sobre a greve de músicos ocorrida em 1987 nos estúdios de gravação no Rio de Janeiro. Dentre os documentos está uma matéria publicada no jornal O Nacional, de autoria de Bebel Prates, e a letra de uma música de autoria desconhecida que reclama:

*Me paga, Me paga, Me paga*  
*Me paga, Me paga*  
*Que eu toco*  
*Me dá meus direitos direito*  
*Me dá que eu toco*

As fotografias apresentadas em o *trampo 6* foram cedidas pela pesquisadora Antonilde Rosa, que destaca a atuação da musicista Joanídia Sodré como maestrina.

Como não podia ser diferente, a resenha desta edição é do livro *Compositores(as) Críticos(as) da música popular brasileira: história, educação e cultura*, de Marcos Raddi, publicada originalmente no dossiê *Música no Brasil: textos e contextos* na Revista Crítica Historiográfica. Esse é o nosso *trampo 7*.

Trazemos mais um *podcast* no *trampo 8*, desta vez na voz de Leonardo De Marchi, um dos autores do artigo “Desintermediação, especulação ou financeirização? Usos e discursos sobre NFT no mercado da música”, ao lado de

Marcelo Garson e Mário Messagi Jr.

Fechando com duas seções já consagradas na revista, o *trampo 9* apresenta o debate ocorrido na ocasião do IX Colóquio do GeCULTE, com o tema “Sons da Resistência: Música Negra, Identidade e Mobilidade Social no Brasil”, com Hudson Neres Lima, Vinícius Lopes de Oliveira e Antonilde Rosa Pires.

E o *trampo 10* apresenta a entrevista realizada com o músico Rodrigo Suricato, atual vocalista da banda Barão Vermelho e também guitarrista e compositor. Suricato nos desafia a repensar o mercado da música, em um *modus operandi* que contrarie a velocidade e as múltiplas funções a que estamos submetidos e submetidas.

Participaram da equipe editorial deste número Anne Meyer, Artur Lopes, Breno Ampáro, José Henrique de Souza, Luciana Requião, Priscila Alencastre e Thiago Gomes.

Boa leitura!

**Equipe editorial**



oTRAMPOo

01

# Nota em nota

Artur Costa



Transformar nota em nota não é fácil

É preciso inspiração, mas também muito cansaço

É necessário compreender que além do som a vida anda

Dedilhando o violão, vou sentindo a prestação percutindo em minha mente  
como um tímpano insistente.

Bem verdade que eu prefiro ouvir a flauta

Chorando ao entardecer, mas quando o dia vai raiar

já não tenho forças pra me envolver com melodias pois minha voz já  
não sustenta uma semínima.

Ela falha muito rouca e precisa descansar

Pois no outro dia eu não sei o que será

Mas preciso suportar, pois meu corpo é meu sustento  
e minha voz meu alimento

E por mais que eu reclame, não quer dizer que eu não ame

Essa minha profissão tida como diversão

Bem que eu queria que fosse assim, mas batucada pra virar pão  
exige esforço e muita dedicação

E o olhar sensível de um generoso patrão

### **Sobre o autor**

Violonista, compositor e arranjador, Artur Costa é licenciado em história pela Universidade do Grande Rio (2009) e em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012). Mestre em musicologia (UFRJ), doutor em musicologia (UFRJ), tem experiência na área de etnomusicologia, história regional, música e religiosidades. Atua como professor de história na rede estadual do Rio de Janeiro, e de música na rede municipal do Rio de Janeiro.

oTRAMPOo

02

# Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política

Virgínia Fontes

Este artigo propõe uma reflexão sobre a relação entre música, poesia e política no Brasil em nossos dias, a partir da obra de Francisco Buarque de Hollanda. É extremamente complicado falar de Chico Buarque, esse monstro sagrado da música popular brasileira. Ao longo dos últimos (quase) 40 anos, ele compôs regularmente, com altíssimo nível de exigência e de qualidade. Entrou, assim, na vida de várias gerações, com suas canções de amor, seu jeito tímido de se apresentar, como o homem dos sonhos de muitas jovens e, durante mais de 20 anos de ditadura, como o símbolo da coerência política e da coragem contra os militares no poder e o aparelho repressivo. Suas canções atingem todas as camadas sociais, funcionando de certa forma como um dique contra a invasão das músicas de consumo rápido de origem norte-americana.

Uma questão, de ordem preliminar, se impõe. Em que medida certas formas culturais são traduzíveis, ou seja, tornam-se capazes de ultrapassar fronteiras nacionais e barreiras culturais? Como compreender certas obras culturais retirando-as, de forma cirúrgica, do contexto de sua produção? Isso significaria perder grande parte de seu interesse, nesse caso, a ambiguidade irônica e discreta, que permite a oposição ao outro – a um poder que se pretende absoluto – pelos meios aparentemente mais anódinos... A difusão internacional também é, infelizmente, assimétrica, fruto que é de um processo de colonização. Assim, se todos conhecem a situação dos países do Primeiro Mundo, e podem apreciar suas diversas formas artísticas, o movimento contrário não ocorre.

Ora, durante a ditadura militar no Brasil, a música se tornou a mais importante barreira cultural contra a anestesia imposta pela repressão política. Chico Buarque, alvo principal da censura, não interrompeu seu trabalho e não se dobrou às injunções para mudar seu estilo. No entanto, ele sempre recusou a definição de poeta político.

Ele não foi o único, porém; outros poetas e compositores também reagiram, de formas muito diferentes, em diversos gêneros e estilo: nos primeiros anos, Geraldo Vandré e suas canções engajadas; em seguida, Caetano Veloso e Gilberto Gil, à sua maneira; Raul Seixas e Gonzaguinha, Torquato Neto e Capinam, João Bosco e Aldir Blanc, por exemplo. A poesia, a pintura, o teatro, o cinema – com Glauber Rocha – a literatura foram todos transformados em campos de batalha no plano da cultura, da arte, da vida, numa sociedade profundamente desigual e iníqua, sob uma ditadura que se proclamava “revolucionária” e “democrática”. Amigo de todos esses artistas, Chico Buarque assumiu uma posição central nesse período, símbolo de resistência na e pela cultura.

Algumas interrogações justificam a organização deste texto. Primeiro, é difícil falar de uma cultura nacional popular no Brasil, inclusive na música, apesar de ser o

terreno onde há uma tradição nacional mais consolidada. Numa primeira parte, faremos uma rápida discussão do assunto, de forma a restituir o contexto mais geral das relações entre a música e a política no Brasil. Em seguida, passaremos a Chico Buarque, no período em que uma modernização acelerada era acompanhada por uma enorme repressão. De uma infância mimada, Chico passará a símbolo de uma juventude resistente e rebelde. Finalmente, apresentaremos trechos de sua poesia à luz do contexto da época. Uma convicção atravessa o conjunto deste texto: a cultura não é um espaço cristalizado, mas um lugar atravessado por contradições e conflitos, e é somente atentando para a sua importância que podemos compreender a sociedade e as formas de expressão que nela se criam e se consolidam.

### **Nacional e popular? – A importância da música no Brasil**

Antes de entrar em nosso assunto – Chico Buarque de Hollanda e suas canções políticas – vale entender algumas características da formação musical brasileira. Será que as lutas pela continuidade da existência de certos gêneros musicais, contra um gosto dominante que os desqualifica, podem ser consideradas políticas? Se a resposta for afirmativa, as relações entre música e política, no Brasil, não começam no século XX, já que a perseguição a certas formas de música foi corriqueira nas colônias portuguesas desde o século XVI. É certo que o Brasil se tornou um país de misturas – mestiçagens étnicas, culturais, sociais e musicais – mas elas não foram naturais. Resultaram de conflitos sociais que não tinham objetivos políticos definidos, mas levaram à aceitação generalizada de certas sonoridades e gêneros musicais.

Ao longo de quatro séculos de escravidão, iniciada com os indígenas e continuada com o trato africano, certas manifestações musicais – as “batucadas” – dos escravos negros foram punidas. Elas só foram paulatinamente aceitas com a mistura progressiva com ritos católicos. O mesmo processo se repetiria ao longo do século XIX, nos meios pobres urbanos.

No imenso território coexistiram formas musicais bastante variadas, ligadas na maior parte a festas religiosas. Foi somente com a urbanização – que se desenvolveu lentamente a partir do começo do século XIX – e principalmente com o fim da escravidão, em 1888, que se reuniram as condições para o surgimento de uma música que já se poderia chamar de popular. No entanto, mesmo iniciado o século XX, manifestações musicais e festividades populares em geral, e dos negros em particular, seriam duramente combatidas.

Ora, como definir “popular” num país onde a escravidão durou tanto tempo? Mesmo se misturas se produzem, se certos gêneros musicais de origem popular alcançam outros meios sociais, há uma nítida subordinação dessas expressões musicais, que têm dificilmente acesso a um reconhecimento social mais amplo. Certas manifestações serão consideradas engraçadas ou folclóricas, perigosas ou ameaçadoras, mas não serão consideradas como cultura.

A independência do país, em 1822, foi acompanhada por tentativas de construção de uma memória, a partir de então nacional, que remetia principalmente a uma

mitologia de origem indígena. Os índios já não constituíam um risco político ou social e a literatura romântica usaria amplamente seus mitos. Os mestiços e os negros, que se concentravam nas ruas das cidades mais importantes (escravos urbanos) ou nas grandes propriedades, eram antes de mais nada o mundo da desordem, da ameaça, o “populacho”, sem lugar no alto mundo da cultura”.

Como considerar nacionais as manifestações culturais que coexistiam com fronteiras sociais tão rígidas? A abolição da escravidão não poderia (e nem teria por objetivo) mudar rapidamente um tal estado de coisas. Os negros seriam admitidos como uma das “raças” constitutivas da população, mas isso seria acompanhado de um forte incentivo à imigração europeia, com o objetivo declarado de branquear e “elevar” o nível moral e cultural da população.

Certas simplificações insistem seja no aspecto racista e segregador, seja na idealização de uma “democracia” racial e cultural, mestiça e integradora. Deixam de lado a complexidade dos conflitos no plano cultural.

O quadro não se simplificou no século XX. Um longo processo de industrialização e de urbanização mudou lenta mas brutalmente a configuração demográfica e a organização econômica do país. Imensas massas rurais migraram para as cidades (a inversão entre as proporções das populações rural e urbana se deu por volta dos anos 1970), onde eram recebidas nas piores condições. Os mocambos, as palafitas e as favelas e uma rígida repressão policial eram (e continuam a ser) elementos fundamentais nesse mundo urbano que precisava dessa população, mas não lhe oferecia acolhida. As camadas dominantes tinham os olhos voltados para a Europa – desviados, progressivamente, para os Estados Unidos – e, se não eram mais colonizadas, no sentido forte do termo, continuariam a reforçar os laços com os países centrais, seja pela produção agrícola de exportação, seja, mais tarde, pela estreita conexão do processo de industrialização brasileiro com a Europa, o Japão e os Estados Unidos.

Todos – brancos, ricos e pobres, negros, mestiços – desde então convivem e se encontram nas cidades, nas ruas. Os limites sociais são no entanto, muito nítidos. Os bairros são claramente diferenciados, e quando as favelas crescem demais, os bairros ricos se deslocam – numa perpétua mudança, já que precisam de mão-de-obra e novamente atraem outros pobres... A música e as formas de dança se tornam lugares de luta social. As festas e os gêneros musicais tidos como “selvagens” mudam ao longo do tempo. A capoeira e o samba se tornaram símbolos nacionais, depois de muito tempo de desqualificação. Atualmente, certos bailes populares desagradam aos seus vizinhos e são constantemente acompanhados pela polícia, que vigia de perto essas manifestações “bárbaras”.

A criação de uma indústria cultural nos anos 1940, que só se consolidaria nas décadas de 1960-1970, tornaria possível a aceitação de uma maior diversidade, segundo critérios crescentemente mercadológicos. As diferentes formas de produção musical transformavam-se em bens de consumo, permitindo mostrar e fazer perecer rapidamente as formas de contestação.

Atenção, porém: essa “indústria cultural”, que achata e torna consumíveis certas manifestações culturais, não elimina os conflitos na cultura, ao mesmo tempo abertos e subterrâneos. Apenas os torna mais densos e complexos.

A música de origem popular enfrentou dificuldades permanentes para obter condições de aceitação, para além de alguns grupos claramente delimitados. Primeiro, pela simples permissão de tocar um certo gênero (perseguição policial ou censura), em seguida pelos obstáculos ao acesso a um público maior, por meio da edição musical ou da gravação. A edição musical seria restrita, durante quase todo o século XX, à música erudita ou a pequenos grupos letrados, sendo as tiragens sempre muito pequenas. A gravação ou as apresentações populares (principalmente nas rádios) foram, assim, o caminho mais comum de difusão da música popular. Nesse caso, os gêneros musicais sofriam adaptações: as rádios propunham misturas definidas como “populares” e impunham certos intérpretes da moda. Assim, vários ritmos e formas poéticas eram simplesmente deixados de fora desses circuitos, enquanto que outros, que chegariam eventualmente a encontrar um lugar, eram bloqueados pela censura.

O outro caminho era a aproximação ao mundo culto, mundo educado e escolarizado, para além das referências folclóricas, o que ocorria a partir de encontros fortuitos ou mais ou menos eventuais com músicos de formação erudita. Duas modalidades de contato e de aprendizagem culturais se destacam; a primeira era a formação prática de jovens músicos de classe média, curiosos, que estabeleciam contato com um outro mundo musical convivendo com os setores mais populares dos bairros boêmios, cuja inventividade parecia infinita. A segunda era a instauração de uma espécie de mercado negro musical, no qual os compositores populares, muitas vezes analfabetos e usualmente muito pobres, vendiam suas músicas a outros compositores que, por sua vez, revendiam-nas a outros...

O samba, inicialmente uma música de negros e pobres, seria progressivamente aceito a partir da regulamentação das escolas de samba e dos desfiles de carnaval. A difusão pelas rádios, pelas misturas de gêneros musicais mais ou menos aparentados e voltados para públicos cada vez mais amplos, abria espaço para sua generalização.

O primeiro período de Vargas (1930-1944) é muito ilustrativo a esse respeito. Ele representou uma importante virada nas relações entre o Estado e essa cultura de origem popular, transformando-a em símbolo cultural nacional apesar da manutenção das formas de perseguição da polícia política. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939 estabeleceu um verdadeiro programa ideológico, com papel ao mesmo tempo de direção, controle e difusão da produção musical. O poder central era obrigado a admitir as bases populares da cultura, mas tentava controlar seu desenvolvimento por meio do ensino, da cooptação de certos intelectuais ou músicos e, em último caso, da proibição.

A centralização política e a modernização administrativa, assim como os contornos da política autoritária gerada a partir dos anos 1930, ainda são objeto de conflito tanto entre interpretações universitárias quanto entre forças políticas. O que



significou esse populismo autoritário e ditatorial? Que traços culturais caracterizariam essa industrialização, na qual os trabalhadores eram politicamente incorporados de forma subordinada (por um sindicalismo corporativo), mas, ao mesmo tempo, chamados ao primeiro plano? A valorização simbólica do trabalhador nacional se fez de forma ambígua, sob a tutela de Vargas .

Sintomaticamente, nos anos 1940-1950 ocorreria uma verdadeira virada no plano musical. Passou-se da desqualificação do trabalho para uma valorização do trabalhador urbano, romantizado até se tornar modelo de comportamento. Assim, de um samba que exaltava o malandro, a rale, um universo onde a coragem era a principal virtude, passava-se a um samba mais próximo das temáticas urbanas. Eram, por exemplo, canções ligadas às dificuldades de transporte (Patrão, o trem atrasou), aos ruídos das fábricas (Três apitos, de Noel Rosa), entre outras.

Com a entrada definitiva do Brasil na era da industrialização, coexistiram as sequelas da segregação social e desta modernização pelo alto. A lenta generalização do ensino primário e a permanência crônica do analfabetismo fizeram com que a música, mais do que a literatura, fosse o lugar onde se instalaram as marcas mais fortes de pertencimento nacional .

Sendo a música a forma cultural mais importante da formação dos modelos de preferências nacionais, é forçoso constatar que as disputas seriam bastante importante nesse campo. Adaptações que oscilavam segundo as modas em voga misturavam o samba com formas próximas do “music-hall”, numa subordinação recorrente das músicas chamadas “de raiz” (ou seja, de origem popular). Essas formas adaptadas, misturadas e suavizadas, seriam valorizadas pelas rádios e, mais tarde, pela televisão. Crescia o reconhecimento público do valor dos compositores populares, considerados “inventores” ou verdadeiros criadores, mas o investimento mercantil se voltava sobretudo para cantores/compositores oriundos das camadas médias. Se aparentemente a música popular dominava o mercado (inclusive com as produções para carnaval, por exemplo), esse processo revelava também múltiplas formas de subordinação. A valorização crescente da mestiçagem era acompanhada por uma hierarquização que conservava as desigualdades e reforçava as restrições ao acesso a uma formação musical mais elaborada. Pior ainda, isso era eventualmente disfarçado em elogio da ignorância. A escrita musical, o refinamento, o contato e o conhecimento de outros gêneros musicais, o trabalho regular e dedicado em cada instrumento eram por vezes apresentados como um risco: perda da espontaneidade e da criatividade que só germinariam em solo bruto, não trabalhado .

Mas havia ainda outras contradições. O início dos anos 1960 experimentou uma multiplicação de movimentos sociais de rara intensidade – camponenses, operários urbanos – com reivindicações bastante concretas e em busca de formas culturais capazes de dar sentido, finalmente, a um sentimento nacional de outra ordem, que parecia se delinear no encontro real com o povo. No entanto, nada aqui é simples ou linear.

As reivindicações populares se multiplicavam: reforma agrária, ampliação da cidadania (habitação, educação, saúde, transporte público), questões salariais (incorporação dos ganhos de produtividade mas, principalmente, nítida recusa de

pagar o custo da armadilha inflacionista). Algumas reivindicações, por vezes originadas no próprio terreno do liberalismo, conduziam a demandas por uma democratização real – ou, ao menos, mais efetiva – da sociedade. Mundos até então mantidos a distância se encontravam num espaço urbano ampliado, em prol de uma generalização de direitos que já existiam para alguns. Havia projetos e grupos revolucionários? Seguramente. Tratava-se de um período revolucionário? Se considerarmos o termo no sentido político restrito de “tomada de poder”, a tese não se sustenta, pois o programa político do principal partido de esquerda – o Partido Comunista Brasileiro (PCB) – mantinha-se na proposição de uma democracia burguesa. Se o termo revolucionário pode ser estendido para incorporar as exigências populares de incorporação política e cultural ampliada, ou seja, de democratização efetiva, nesse caso, a suposição ganha outro sentido.

Quem estava em posição de lançar pontes entre esses dois mundos, mantidos à distância uns dos outros como se isso fosse um fato natural? Primeiro, os partidos políticos de esquerda: a AP – Ação Popular (de origem católica e em vias de radicalização); o PCB, que continuava a ser o maior e o mais estruturado de todos; o Pcdob – Partido Comunista do Brasil; e o PTB – Partido Trabalhista Brasileiro, próximo das correntes populistas. Essas organizações aprofundaram um esforço de formação cultural, mobilizando uma parte da juventude, principalmente universitários. Camadas médias, integradas e incorporadas a um sistema muito desigual, se encontrariam a partir de então, juntamente com outros segmentos sociais, no centro da produção cultural, cada vez mais massiva.

Diante disso, o poder crescente da mídia e as modas vindas de toda parte amplificavam e expandiam o mercado que esses jovens gostariam de conquistar. A explosão e a evidenciação dessas contradições fizeram desse momento um período especialmente rico para a cultura no Brasil. A própria cultura – a música principalmente – tornava-se o lugar de uma maior politização. Aprofundava-se a busca de novas formas, de conteúdos capazes de dar conta das desigualdades sociais ou ainda de uma identidade nacional a construir. Muitos projetos surgiram, tanto no plano político quanto no estético.

Somente com esse pano de fundo diversificado é possível compreender a dúvida que atravessa quase toda reflexão sobre a cultura no Brasil: podemos falar de uma cultura nacional e popular nesse país? José Ramos Tinhorão, numa linguagem nacionalista, denuncia a apropriação dos gêneros musicais populares pelos “brancos das classes médias internacionalizadas” e supõe uma pureza popular incessantemente expropriada de sua criação.

Wisnick e Squeff questionam esta abordagem, mostrando a proximidade entre as posições nacionalistas e as formas musicais mais conservadoras e folclorizantes. Destacando as formas específicas da criação musical, insistem nas contradições que atravessam em todos os países, mas especialmente nos países da América do Sul. Lembram que o crescimento do mercado e suas diferenciações conduziram a uma grande intimidade entre o Estado e a dominação de classe, inclusive entre os mais convictos nacionalistas. Essa intimidade entre certos intelectuais e burocracias estatais na formulação das políticas culturais ocorreria mesmo nos períodos abertamente autoritários. O que restaria, então, da questão nacional e

popular? Segundo eles, apesar de tanto o nacional quanto o popular serem importantes fatores de análise, estes não seriam critérios válidos de julgamento da arte, já que ambos levam à perda da dimensão interna da produção musical e das relações entre a vanguarda, o popular, a erudição, o mercado e as ideologias.

Esse debate tem até hoje grande repercussão no Brasil e demonstra a importância política que a produção cultural adquiriu, em particular a musical. É possível, todavia, pensar a questão nacional-popular para além das limitações impostas pelos nacionalismos e populismos, como propõe Gramsci. Expressões artísticas – como a música – podem constituir-se em efetivas manifestações de uma forma de ser nacional e popular quando resultam de exigências populares de socialização, incidindo tanto sobre as condições de produção cultural quanto sobre os modos de conhecimento. De outra maneira, o mundo da cultura tende a ser propriedade exclusiva de certas camadas sociais, seu privilégio intelectual específico. Atravessa esse artigo a convicção de que se constituíram no Brasil, ao longo do século XX, algumas expressões culturais efetivamente nacionais – no sentido de sua abrangência, de sua especificidade estética e de sua capacidade de incorporar temáticas, problemas e sensibilidades amplamente compartilhados mas que careciam de uma formulação propriamente artística mais rigorosa e/ou sistematizada – e populares (coligando estreitamente formulações estéticas, reivindicações sociais de base popular e, em menor escala, mesclando grupos e setores diferenciados). Chico Buarque de Hollanda resulta de um desses momentos onde a cultura nacional-popular anuncia a possibilidade de sua emergência e generalização. Deverá fazer frente à repressão – que incide não apenas sobre sua obra, mas, sobretudo, sobre o conjunto das formas de expressão popular – e permanecerá como uma espécie de ícone por não se dobrar diante dela nem abandonar a matriz que o originou.

### **A bossa nova**

Ainda no início dos anos 1960, um novo movimento musical, a bossa nova, misturava influências populares, especialmente o samba e o choro, com concorrentes internacionais como o jazz. O principal músico envolvido era João Gilberto, cantor e compositor que inventou uma forma muito particular de tocar violão. Em busca de uma expressão musical própria, a bossa nova não era homogênea, apesar de reunir quase que somente jovens das camadas médias urbanas.

Alguns integrantes dessa corrente musical seriam os principais animadores do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e propunham um projeto de formação política popular pela cultura. A música deveria constituir, para eles, um ponto central na tomada de consciência ao mesmo tempo das tradições nacionais, da exploração social e do imperialismo. Assim, para alguns, o conteúdo social e o caráter de denúncia (conscientização) deviam ocupar um lugar mais importante do que a forma musical (Carlos Lyra, Geraldo Vandré, entre outros).

Outros participantes seguiriam outro caminho, dedicado ao refinamento da forma musical – como, por exemplo, Antônio Carlos Jobim e o próprio João Gilberto. Eles

investiriam no refinamento da técnica musical, utilizando sua formação erudita para alcançar uma qualidade musical à altura das exigências de qualquer público, nacional ou internacional.

Outros ainda seriam os intérpretes por excelência dessas camadas urbanas em ascensão, em busca de uma modesta felicidade: o mar, as flores, o amor, os barcos aparecem como modelos algo passadistas de uma vida tranquila. Apesar disso, resta em muitas dessas canções uma ponta de angústia e incerteza.

Essa produção musical mais rica, vigorosa e cheia de possibilidades era lugar e resultado de múltiplas contradições e, exatamente por isso, conserva uma grande atualidade. É bem verdade que corriam o risco de escorregar para formulações simplistas, e deslizos ocorreram: certos músicos, em seu engajamento político, perderam de vista a forma musical, enquanto outros acreditaram alcançar o popular pelo acesso às paradas de sucesso. Aliás, o mercado tendia a se impor como critério central de avaliação da qualidade musical e de sua “popularidade”. Apesar disso, a bossa nova era uma música em busca de sentido, e esta busca assegurava muitas possibilidades de criação.

Esses músicos se questionavam sobre seu papel no mundo e no país. O que era da ordem de um vago desejo – a modernidade – parecia se tornar uma possibilidade real. Mas de que a modernidade se tratava? O capitalismo e a mercantilização da produção – inclusive cultural – eram impulsionados pela dominação do campo pela cidade (da qual Brasília, já em 1961, era uma clara demonstração), pela subordinação das formas tradicionais de produção pela indústria (marginalização do artesanato), e pelo lugar destinado à América Latina (Kennedy contra Cuba). Essa modernidade significava também a chegada massiva de novos migrantes e era acompanhada do crescimento dos movimentos sociais (sindicais, de bairros, de camponeses, culturais) que exigiam a ampliação de sua participação política e social, ou seja, uma incorporação mais efetiva a esse mundo moderno, incorporação sempre prometida e reiteradamente adiada.

A instauração da modernidade – da industrialização, do mercado, da urbanização – trazia a exigência da redução das desigualdades sociais (a começar pela evidente insuficiência do consumo popular); a imobilidade parecia trazer o risco de o país regredir. Todos os grupos políticos acreditavam firmemente nessa hipótese, fossem eles revolucionários (com algumas exceções), reformistas, populistas, nacionalistas ou outros. Estavam todos equivocados – era possível aumentar ainda mais a desigualdade, e foi aliás por esse caminho que o “moderno” veio a se instaurar no Brasil, estreitamente ligado às antigas formas de dominação.

O golpe do Estado Militar, em 1964, demonstrou claramente esse engano. Com o firme apoio dos empresários, por meio de suas associações, e dos Estados Unidos, organizou-se uma repressão direta às organizações populares. A rica experiência cultural daqueles anos, no entanto, não pôde ser sufocada. Entre 1964 e 1968, o terreno da cultura seria palco de uma resistência tenaz contra a ditadura.

A bossa nova alcançou tanta importância que passou a ser referida como MPB – Música Popular Brasileira. Nascida com contradições, delas não se desfaria, mesmo quando buscou uma forma padronizada e mais ou menos “pura”. Seus músicos

conseguiriam construir uma forma musical específica, ainda que não inteiramente nacional, já que integrava sonoridades e se inscrevia em tradições musicais de origens variadas. Essa MPB não queria, e não podia mais, se distanciar do popular, apesar de ter formas sofisticadas e de buscar referências quase eruditas.

Todos esses músicos passaram a depender das grandes empresas do mercado fonográfico, cada vez mais internacionalizado. Alguns deles evidenciariam as contradições e as dificuldades com essas exigências mercantis: seja recusando a moda nacional dominante, como Caetano Veloso no disco *Araçá Azul*, por exemplo, seja recusando algumas das imposições às suas criações como Chico Buarque. Outros se adaptariam mais ou menos docilmente.

### **Chico Buarque – o filho de boa família se torna um rebelde**

Podemos retomar agora o nosso assunto principal: o lugar de Chico Buarque de Hollanda e o papel de sua poesia e de sua música como instrumentos de politização e de resistência à ditadura militar.

Chico Buarque de Hollanda é o “filhinho de papai” da música brasileira. Bem-educado, bonito, doce, tímido e inteligente. De boa família, com uma boa situação financeira e muito culta, ele é filho de Sérgio Buarque de Hollanda, historiador e professor da Universidade de São Paulo, e de uma mãe muito católica. Sérgio Buarque é considerado um dos mais importantes historiadores brasileiros, sua obra mais conhecida foi publicada em 1936 e se tornou um clássico: *Raízes do Brasil*<sup>1</sup>.

Chico Buarque teve uma infância tranquila, cercado de irmãos e irmãs, de livros, de intelectuais. Com a família, fez viagens ao exterior, tendo vivido na Itália, experiência rara para crianças de camadas médias brasileiras da época. Aluno de escolas de altíssimo nível, em São Paulo, frequentava bairros e maios abastados.

Esse jovem bem educado e culto se dava conta, como seus pais e seus irmãos, das injustiças da sociedade brasileira. Isso não era, por sinal, muito difícil, pois elas eram gritantes e, nos anos 1960, abundantemente descritas pela imprensa e mostradas no cinema. Elas machucavam, chocavam, emocionavam. Uma boa parte dessa juventude sensível deixaria para trás, com a idade, tais sentimentos. Esse não seria nunca o caso de Chico Buarque.

Muito jovem, ele se aproximou musicalmente do grupo da bossa nova. Pouco depois, a bossa nova entrou diretamente em sua família: sua irmã Miucha se casou com João Gilberto, que conheceu em Paris, em 1962. Chico Buarque se dedicou à música e revelou-se um verdadeiro talento: tinha uma rara facilidade para unir letra e música, uma doce fineza que se manifestava em canções marcadas pela

---

<sup>1</sup> Marcado por uma preocupação cultural, o livro *Raízes do Brasil*, publicado em 1936 no Rio de Janeiro pela editora José Olympio, apresenta uma pesquisa sobre as características profundas do povo brasileiro a partir de sua matriz ibérica e portuguesa. Em 1968, Sérgio Buarque de Hollanda pediu sua aposentadoria da Universidade de São Paulo, em solidariedade aos colegas excluídos pela ditadura militar. Em 1980, ele se inscreveu como um dos membros-fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT). Faleceu em 1982.

bossa nova, mas tingidas de um lirismo que escapa à platitudo da contemplação da natureza, então em voga em certos grupos.

Ele entrou na Universidade – na Faculdade de Arquitetura – em 1963, num dos períodos mais agitados politicamente no Brasil, em que todos os movimentos se cruzavam. Todos os futuros possíveis pareciam abertos e o terreno da cultura era um dos mais vivos.

No ano seguinte, em 1º de abril de 1964, quando tinha 20 anos, o golpe militar começou a dismantelar os movimentos sociais, começando pelos sindicatos, passando pelas organizações camponesas e pelas demissões no serviço público; tratava-se de uma verdadeira “operação limpeza” com o objetivo de reduzir ao silêncio qualquer oposição, tida como “subversiva”...<sup>2</sup> Durante os quatro primeiros anos, o movimento estudantil travaria combate, apesar das duras medidas tomadas desde o início contra suas formas de organização<sup>3</sup>. De forma corajosa, a cultura (a música, o teatro, o cinema, a poesia, a literatura) resistiria. As artes se multiplicavam, lutavam, tentavam ainda ir em direção ao povo, mesmo que de um povo amplamente idealizado<sup>4</sup>.

De filhinho de papai, Chico Buarque se torna um jovem rebelde. Talvez contra sua própria vontade. Aliás, ele nunca aceitou ser considerado um músico político; por diversas vezes insistiu no papel das circunstâncias e em sua vontade profunda de ser simplesmente músico; nunca pertenceu a organizações políticas, apesar de ter participado de movimentos contra a ditadura e pela redemocratização e de ter deixado claras as suas opções política.

O jovem rebelde de boa família iria, por sinal, enfurecer vários meios. Em primeiro lugar, como era de se esperar, a própria ditadura, surpresa com esse garoto que fez uma canção como *A banda*, por exemplo, mas cujas palavras agora se voltavam contra ela. Os militares não sabiam muito bem como reagir: esse garoto os ridicularizava. Suas composições conservariam aquele doce lirismo, e os responsáveis pela censura nem sempre entendiam imediatamente o conteúdo das letras (ver, adiante, o episódio da canção *Apesar de você*). Mas também irritava uma parte da esquerda que acreditava – e esperava – que a cultura só deveria responder a palavras de ordem política.

Ora, Chico Buarque não era em absoluto um político, e escapava a essas limitações, para o bem ou para o mal. Nesse plano, ele talvez fosse mais razoável em sua franqueza do que alguns de seus críticos. Assim, se ele enfurecia a ditadura,

---

<sup>2</sup> Em 1964, a “Operação Limpeza” representou uma intervenção direta em 452 sindicatos urbanos (para um total de 1.948), 43 federações (para 107) e três Confederações (para sete); cassação de 1.408 funcionários da burocracia civil; interrupção do mandato eleitoral de 50 parlamentares do Congresso Nacional, além das assembleias dos estados e dos municípios. M. H. M. Alves, *Estado e oposição no Brasil, 1964-1982*, p. 61-71.

<sup>3</sup> A União Nacional dos Estudantes, que agrupava principalmente universitários, mas que tinha alcançado também uma ampla participação dos secundaristas, teve sua sede queimada no dia do golpe de Estado e foi proibida no mesmo dia.

<sup>4</sup> Roberto Schwarz, em *Que horas são?*, propôs até mesmo que a direita detinha o poder mas a esquerda tinha a hegemonia, no plano da cultura, no Brasil dos anos 1964-1968. Essa formulação foi em seguida retomada por vários autores.

surpreendia também alguns grupos de esquerda que, decepcionados, o desqualificavam quando insistia em seu papel de poeta e de músico e recusava o de político. Ele continua a ser ainda hoje, na idade madura, esse compositor/poeta culto de classe média, capaz de mostrar tanto suas mesquinhas quanto seus desejos, suas angústias e seus limites. Mas ele também mostrou a importância de se interrogar sobre esses limites, de procurar olhar para além das fronteiras dos bairros ricos. Ele é filho dessa classe média e continua a ser parte dela, mas é capaz de se olhar criticamente e sem complacência. Capaz de ver o mundo em que vive. E isso não é pouca coisa.

A ditadura teria muitas dificuldades com esse jovem. A censura, principalmente após 1968, controlava de muito perto seu trabalho, e essa obstinação talvez aguçasse ainda mais sua vontade de denunciá-la. Ela não abandonou a poesia lírica e as canções de amor. Ele não se cansava de se colocar na pele de seus personagens e eventualmente encarnou olhares femininos cujas sutilezas sua delicadeza permitia desvendar<sup>5</sup>. Rapidamente se tornaria um grande inimigo da ditadura e, a cada vez, achava uma nova forma de ridicularizá-la.

Sua primeira canção, de 1964 – Tem mais samba<sup>6</sup> - já demonstrava sua capacidade. Chico Buarque nos lança instantaneamente em um ambiente que ele, delicada mas firmemente, retorce, mostrando um outro lado, inesperado. Essa canção revela certo sentimento de perda em relação ao romantismo ingênuo; ingenuidade que ele conservaria, no fundo, como uma nostalgia. Seu olhar era urbano, voltado para o mundo que o cercava, atento aos detalhes, aos olhares alheios, aos suspiros discretos, ao pequeno sofrimento banal, o mais comum; mas nutria uma esperança – a palavra talvez seja forte demais – ou ao menos um fio de esperança.

Tem mais samba no encontro que na espera

Tem mais samba a maldade que a ferida

Tem mais samba no porto que na vela

Tem mais samba o perdão que a despedida

Tem mais samba nas mãos do que nos olhos

Tem mais samba no chão do que na lua

Tem mais samba no homem que trabalha

Tem mais samba no som que vem da rua

Tem mais samba no peito de quem chora

Tem mais samba no pranto de quem vê

Que o bom samba não tem lugar nem hora

---

<sup>5</sup> Eis algumas letras de Chico Buarque cujo personagem central é uma mulher: *Com açúcar, com afeto* (1966); *Atrás da porta* (1972); *Ana de Amsterdan* (1972-1973); *Bárbara* (1972-1973); *Tira as mãos de mim* (1972-1973), com Ruy Barbosa; *Joana Francesa* (1973); *Meu guri* (1981), entre outras.

<sup>6</sup> ©Copyright 1966 by Editora Musical Arlequim Ltda.

O coração de fora

Samba sem querer

Vem que passa

Teu sofrer

Se todo mundo sambasse

Seria tão fácil viver

Essa letra brincava com os termos corriqueiros nas canções da moda, inclusive na bossa nova. O barco, o mar, o sorriso, a lua, deviam dar lugar ao porto, ao chão, ao trabalho, ao pranto. A noite e a vida noturna, em suma, eram secundarizadas perante as pessoas que iam trabalhar. O mundo do trabalho seria central, e se seu ritmo e exigências eram mais tristes, o samba, em compensação, não teria mais lugar nem hora precisos. No fundo, resta a esperança de que a música ajude a mudar o mundo ou, ao menos, a compreendê-lo e aliviar as dificuldades. Desde o começo, Chico operou um verdadeiro deslocamento em suas canções. Ele tinha uma forma particular de transformar o sentido das palavras e isso seria um de seus traços mais marcantes.

A mistura entre canções doces – como *A banda* (1966) e *Sabiá* (1968) esta última extremamente refinada – que teriam um enorme sucesso e outras que eram quase descrições das condições de vida da população, como *Pedro pedreiro*, de 1965, mostrava a genialidade desse jovem.

*A banda* foi o primeiro grande sucesso de Chico Buarque, tendo obtido o primeiro prêmio do Festival da Canção Popular organizado pela TV Excelsior, de São Paulo, em 1966. O prêmio foi dividido com outra canção - *Disparada* – de Geraldo Vandré e Théo de Barros. *A banda*, uma música leve, disputou o festival com composições politicamente engajadas que buscavam raízes populares a partir de modelos essencialmente rurais.

Em *Pedro pedreiro*, é a vida cotidiana da população urbana que dá a conotação política à poesia. A música tem uma cadência que se aproxima, ao final, do ritmo dos trens. Não há propriamente uma descrição, mas a percepção, pelo personagem, de uma vida que se esvai em múltiplas esperas, em filas intermináveis. Em pé, numa estação de – trem (as condições de transporte popular eram – e continuam a ser – atroz) – o trem, a manhã, o tempo, o sol, o apito, o filho da mulher grávida, o salário no fim do mês – e, durante essa espera da morte, que é sua vida, ele pensa e duvida.

Em 1966 e 1968, Chico Buarque lançou três discos (33 rotações) com 36 canções. A maior parte das letras falava de amor ou comentava, de forma às vezes compreensiva e às vezes irônica, as mudanças introduzidas pelo mundo moderno nas antigas vidas pacatas.

Ele participaria de dois grandes projetos com temas mais próximos da política. Primeiro, a musicalização, em 1965, de uma poesia de João Cabral de Mello Neto,



para um espetáculo teatral. Essa poesia, “Morte e vida severina”<sup>7</sup>, mostrava as condições de vida dos camponeses e dos miseráveis que chegavam às grandes cidades. A peça obteve grande sucesso e ganhou o prêmio do IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, em 1966. O outro projeto era ainda mais radical e teria consequências mais sérias. Tratava-se também de uma peça de teatro, de um espetáculo musical, *Roda viva*, inteiramente escrita por ele e encenada por um diretor já considerado iconoclasta, José Celso Martinez Correa. Agora, Chico se distanciava inclusive da imagem de um jovem bem-comportado: a peça denunciava o *show business* e propunha um experimentalismo teatral de comportamento rude para com os símbolos religiosos e de consumo, inclusive com cenas de nus, verdadeiro escândalo na época. O ano era 1968.

Depois das apresentações no Rio (janeiro de 1968) e em São Paulo, a peça foi em dezembro para Porto Alegre. O Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização de extrema direita que agia impunemente sob a ditadura, invadiu o teatro, destruiu o cenário e atacou fisicamente os atores. No dia seguinte, a polícia sequestrou dois atores e os abandonou num terreno baldio; em seguida, a trupe foi expulsa da cidade<sup>8</sup>.

Ainda em 1968, no mês de setembro, houve outro grande sucesso, acompanhado porém, pela primeira vez, por vaia populares. A canção *Sabiá* (escrita em parceria com Tom Jobim) foi inscrita no III Festival Internacional da Canção. Uma música muito elaborada correspondia a uma poesia nostálgica, cujo tema suscitava a ideia de um retorno ao mesmo tempo intimista e mítico, mas muito vago. Ora, no mesmo festival se apresentava uma canção de Geraldo Vandré – *Caminhando, ou para não dizer que não falei das flores*<sup>9</sup>. Esse compositor pertencia ao grupo mais engajado da canção popular e a canção era um hino à rebelião. O público se manifestou claramente a favor de *Caminhando*, mas o prêmio foi atribuído a *Sabiá*.

Esses festivais, que aconteciam em grandes estádios esportivos e eram transmitidos pela televisão, mobilizavam a juventude e se tornavam um tipo de tribuna cultural e política, onde o público e suas manifestações tinham um papel cada vez mais central. Depois de 1968, com o endurecimento da repressão política, eles se esvaziariam gradualmente de sua substância e, finalmente, deixariam de acontecer.

Entre 1964 e 1968, a situação política se deteriorara. A ditadura – que ainda se disfarçava mantendo as instituições representativas – prosseguia com um trabalho sistemático de repressão. As perseguições se acumulavam, os eleitos tinham seus mandatos cassados, as prisões ilegais continuavam. A partir de então esse endurecimento teria a oposição inclusive de muitos que, inicialmente, haviam apoiado o golpe, supondo-o provisório. Diante de um verdadeiro bloqueio, a

---

<sup>7</sup> Nessa poesia, o nome Severina se torna um adjetivo, com a qualidade e o destino dessas pessoas.

<sup>8</sup> Humberto Werneck, “Gol de letras”, em Chico Buarque de Hollanda, *Chico Buarque. Letra e Música*, n. 1, p. 82.

<sup>9</sup> *Caminhando* foi proibida após 1968, mas continuou a ser a mais importante canção política de oposição à ditadura. Todos conheciam o refrão: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber/quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Geraldo Vandré, o compositor, foi aprisionado e, alguns anos depois, mudou sua posição política.

esquerda se dividiu entre os que pregavam uma resistência pacífica, como o PCB, e os que optaram pela luta armada (guerrilhas urbanas e rurais), como o Pcdob e outros partidos e organizações. A violência e a truculência da polícia provocavam uma revolta crescente nos meios urbanos, principal base de apoio dos militares. Em dezembro de 1968, a chamada “linha dura” assumiu o comando. Pelo Ato Institucional nº 5 – o AI-5 – não havia limites à ditadura. Quase todos os direitos foram suspensos, o Congresso fechado e impuseram-se mudanças constitucionais que davam plenos poderes à polícia política que agia a partir de então acima de qualquer lei. Explosão de violência aberta, ampliação da imposição da censura, que passa a vigiar constantemente toda a imprensa e as manifestações culturais. Ou seja, anos ainda mais sombrios se inauguravam e seria somente em 1979 que apareceriam os primeiros sinais efetivos de uma redução do arbítrio (Lei da Anistia e fim da censura). O regime militar duraria ao menos até 1985, com o primeiro governo civil.

Até o AI-5, alguns meios sociais estavam até certo ponto resguardados da violência direta. Músicos, como Chico Buarque e outros, conhecidos demais, que apareciam sempre na televisão e ganhavam prêmios nos grandes festivais da canção, estavam relativamente protegidos pela própria popularidade. Mesmo suas participações – devidamente fotografadas e controladas – nas grandes manifestações de rua não foram seguidas de prisão. A partir do AI-5, no entanto, ninguém mais estava a salvo. A violência policial – a tortura, as prisões arbitrárias, os sequestros pela polícia política – até então amplamente utilizada contra as camadas populares, passava a atingir outras camadas sociais<sup>10</sup>. Depois do episódio de Porto Alegre, Chico Buarque viajou com a mulher, grávida, para uma turnê na Itália. Lá, os amigos insistiram para que não voltasse ao país. Assim, ele ficaria na Itália até 1970.

Começou então uma fase difícil para ele, ainda que de uma grande riqueza poética. Suas canções se tornaram, de fato, políticas, mesmo que não falassem diretamente de política. A ditadura invadiu tudo, mesmo a poesia de Chico Buarque, que respondeu à altura. Tendo dificuldades na Itália, decidiu voltar ao Brasil, mas o ano de 1970 não era muito recomendável. Seguindo os conselhos dos amigos, preparou uma verdadeira operação para a sua volta, com a convocação da mídia e do público, de forma a garantir uma certa proteção pela sua popularidade. A tática utilizada se revelou correta e ele não foi preso. Entre 1970 e 1979, os militares teriam muitas dificuldades para usar seu arsenal de medidas repressivas contra ele: era conhecido e amado demais; seu público não se restringia aos meios estudantis ou à juventude; ultrapassava as fronteiras dos grupamentos políticos. Chico Buarque escapou assim à prisão e à tortura, mas não ao assédio e às múltiplas formas de intimidação dos militares. Sem falar da censura, que tornava sua ida infernal.

## Ditadura, poesia e política

---

<sup>10</sup> Gilberto Gil e Caetano Veloso, também músicos, foram presos em 1969 e, depois, partiram para um exílio em Londres. Já em 1967, eles iniciaram experimentações musicais – a Tropicália – distanciando-se durante um bom período do percurso bossanovista de Chico Buarque.

O que significa falar de política e de sua aproximação com a poesia sob uma ditadura? Nem toda poesia revolucionária é política ou diz respeito às formas de organização do poder, nem toda poesia que se quer política, mesmo se for próxima dos partidos revolucionários, torna-se revolucionária. O caso de Chico Buarque não se enquadra em nenhuma das duas hipóteses. Ele não pretendia fazer poesia revolucionária, nem na forma nem no conteúdo; ele também não era um compositor revolucionário, que rompesse com os cânones dominantes<sup>11</sup>. Chico Buarque também não pertenceu a partidos políticos. Em que então é política a produção de Chico Buarque de Hollanda?

Dois fatores devem ser considerados. Primeiro, a própria ditadura, ao se esforçar por tudo controlar, tudo vigiar, suprimindo todos os espaços de contestação e de discussão, tornava políticos os atos mais banais do cotidiano. Estes lhe escapavam, tornando políticos os atos mais banais do cotidiano. Estes lhe escapavam, tornando políticos o pensamento e a crítica. Ela politizava inclusive a evidência de sua tentativa de tudo controlar. Em segundo lugar, e fundamental, está a perseverança de Chico Buarque no que era o fundo de seu trabalho: essa constatação crítica e lírica da vida social do Brasil.

Chico Buarque não era somente poeta, e se considerava antes de mais nada um músico/poeta. Ele tinha razão. Para viver sua poesia, é preciso relacioná-la com suas escolhas musicais, que ficaram sempre em terreno próximo ao da bossa nova, ou melhor, da música popular e de sua reelaboração dos ritmos e estilos populares, com a incorporação eventual de alguns ritmos regionais.

Esses traços são os mais marcantes e os mais importantes para compreender Chico Buarque. Ele começou a compor num período de mudanças bruscas, no qual a filantropia não era mais suficiente para acalmar as consciências acerca das desigualdades, no qual uma ditadura cada dia mais sanguinária modernizava o país a fogo e a sangue, no qual ritmos de origem popular se tornavam rapidamente comerciais, no qual o conhecimento e o acesso às informações continuavam a ser privilégio de um minúsculo grupo social. Pior ainda: a censura não se impunha somente sobre temas políticos, mas também sobre os costumes (os nus e o sexo se tornaram grandes interditos), sobre símbolos religiosos, símbolos nacionais (bandeiras, hinos, símbolos militares, *slogans* publicitários da ditadura). Todos os aspectos da vida deviam ser controlados.

Uma das canções de Chico Buarque nesse período se tornou um dos hinos nacionais de resistência à ditadura: era *Apesar de você* (1970)<sup>12</sup> e os censores só a entenderam, numa primeira leitura, como uma canção de um amor desencantado. Ela foi, assim, liberada para gravação. Vejamos:

Apesar de você

Hoje você é quem manda

---

<sup>11</sup> Ver, a esse respeito, Coriun Aharonian, *Some relationships between Revolutionary Movements in Latin American and Popular Music Creators*; e Gilberto Vasconcelos, *Música popular: de olho na festa*.

<sup>12</sup> ©Copyright 1970 by Cara Nova Editora Musical Ltda. As outras canções de oposição são *Caminhando*, já mencionada, e *O bêbado e o equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc.

Falou, tá falado  
Não tem discussão  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu  
Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar  
Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido

Esse samba no escuro  
Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria  
Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar  
Sem lhe pedir licença  
E eu vou morrer de rir  
Esse dia há de vir  
Antes do que você pensa  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
A esbanjar poesia  
Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente

Como vai abafar

Nosso coro a cantar

Na sua frente

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Você vai se dar mal

Etc. e tal.

O disco foi lançado – um compacto – em 1970, e muito rapidamente 100 mil cópias foram vendidas. As rádios tocavam a música regularmente; foi um enorme sucesso, até que a censura se desse conta de não se tratava de uma “mulher autoritária”, como havia respondido Chico Buarque em um interrogatório... Um mês depois ela foi proibida. A pequena gravadora foi fechada, as cópias destruídas. Chico Buarque respondia tanto à ditadura quanto àqueles que, herdeiros de uma canção diretamente engajada, o viam ainda como o jovem mimado, autor de belas canções distanciadas dos graves problemas sociais.

Apesar da interdição, tanto a música quanto a letra já eram conhecidas, e aqueles que, levados pela melodia, ainda não tinham se dado conta do duplo sentido das palavras, perceberam rapidamente o porquê da intervenção da censura. Em todos os encontros estudantis, *Apesar de você* era obrigatória, nos bares, nos encontros de família... “Apesar de você” é uma expressão corriqueira que, numa primeira leitura de poesia, parecia se referir à submissão de um apaixonado. Graças à forma de deslocar as palavras na qual Chico Buarque se tornou mestre, converteu-se no título de uma canção ameaçadora. Os que viviam sob o tacão da ditadura encontravam nela uma forma de dizer: “Cuidado, amanhã será outro dia, apesar de você!”. Chico era capaz de fazer isso de uma forma tão inteligente que a censura continuaria a ter dificuldade para avaliar as próximas canções, pois não havia uma só palavra diretamente política.

A censura proibia letras, mas ainda sobrava a música. Assim, em certas apresentações, pedia-se aos músicos para interpretar *Apesar de você*, que tocavam sem cantar, acompanhados pelo coro formado pelo público, que gritava a poesia, momento único de desabafo onde cada um podia dizer (sem dizê-lo) o que todos pensavam.

*Apesar de você* se tornou assim um sinal de reconhecimento entre os que se opunham à ditadura. Chico Buarque de Hollanda ainda era um cantor conhecido também por suas canções doces e líricas, e era aceito em todos os meios. Cantar suas canções não era “perigoso” em princípio e, fazendo misturas cuidadosas entre suas músicas mais discretas ou doces e as mais “politizadas”, os que também preferiam as canções de duplo sentido se identificavam como companheiros.

Antes de *Apesar de você*, ainda em 1969, Chico Buarque tinha composto outra canção, *Rosa dos ventos*, metáfora de uma estranha revolução durante a qual o povo olha, pasmo, seu próprio acordar, comparado à fúria dos elementos, sob o olhar complacente e apaixonado dos sábios. Em uma análise estrita, o conjunto da poesia remete à esperança de uma revolução que ocorre por força das coisas: “E a multidão vindo em pânico; a multidão vindo atônita, ainda que tarde, o seu despertar”, quase como se fosse apesar do povo. Retoma assim a ideia de uma ameaça contida num futuro no qual a vingança dos oprimidos tome a forma de um cataclisma, de uma revolta da natureza e dos elementos. Se não há identificação nacional imediata, ela aparece em referência à Amazônia e à natureza tropical. Ao mesmo tempo, no entanto, outras passagens evocavam de forma precisa o silenciamento de toda uma sociedade: “E nas gentes deu o hábito/ de caminhar pelas trevas/ De murmurar entre as pregas/ De tirar leite das pedras/ De ver o tempo correr”<sup>13</sup>.

A década de 1970 foi, sem dúvida, a da fúria de Chico Buarque, quando superou todos os limites. Ele transformava o sentido dos provérbios populares, principalmente os que sugeriam passividade, calma e resignação diante da dor<sup>14</sup>. Vestia a pele de mulheres abandonadas e sofridas, em propostas musicais muito elegantes<sup>15</sup>, mas também de forma muito provocadora, nessa época em que a censura política era acompanhada pelo controle dos costumes. Noticiava por todos os meios seu sofrimento e o silêncio que lhe era imposto, como em *Cordão* (1971), onde o duplo sentido dizia respeito à permissão dada para a loucura no período do carnaval (“Eu não, eu não vou desesperar/ Eu não vou renunciar, fugir/ Ninguém, ninguém vai me acorrentar/ Enquanto eu puder cantar”)<sup>16</sup>.

Em outra canção de muito sucesso, a música tomava uma tonalidade leve e a letra apresentava uma carta a um amigo no exterior. As notícias repetidas incansavelmente se reduziam a: “Aqui na terra tão jogando futebol/ Tem muito samba, muito choro e rock-and-roll/ Uns dias chove, noutros dias bate sol/ Mas o que eu quero é lhe dizer/ Que a coisa aqui está preta” (*Meu caro amigo*, de Francis Hime e Chico Buarque, 1976)<sup>17</sup>.

Em 1971, Chico Buarque compôs uma de suas canções mais importantes, *Construção*, toda elaborada com proparoxítonas que são intercambiadas ao longo da poesia. Um trabalho muito refinado de linguagem e uma forma ousada de

---

<sup>13</sup> ©Copyright 1970 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>14</sup> *Bom conselho*: “Ouça um bom conselho/ Que lhe dou de graça/ Inútil dormir que a dor não passa/ espere sentado/ ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança...” © Copyright 1972 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>15</sup> *Atrás da porta* (Francis Hime e Chico Buarque, 1972), ©Copyright 1972 by Cara Nova Editora Musical Ltda. “Quando olhaste bem nos olhos meus/ E o teu olhar era de adeus/ Juro que não acreditei/ Eu te estranhei/ Me debrucei/ Sobre teu corpo e duvidei/ E me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos/ Nos teus pelos (\*)/ Teu pijama/ Nos teus pés/ Ao pé da cama/ Sem carinho, sem coberta/ No tapete atrás da porta/ Reclamei baixinho/ Dei pra maldizer o nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço/ Te adorando pelo avesso/ Pra mostrar que ainda sou tua/ Só pra provar que ainda sou tua.”

(\*) A palavra pêlos foi censurada e o verso foi substituído, na primeira gravação, por “No teu peito”.

<sup>16</sup> ©Copyright 1971 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>17</sup> ©Copyright 1976 by Trevo Editoria Musical Ltda.

organizar os versos, para uma temática sobre as condições de vida dos operários da construção civil. Análises críticas sobre o tema estavam banidas dos jornais, enquanto a morte pela queda do alto de um desses imóveis em construção era banalizada.

Nos anos 1970-1974, os trabalhadores sofreram uma sobrecarga de horas de trabalho, possibilitada pela paralisia dos sindicatos (cuja existência foi praticamente proibida, ao menos como verdadeiros sindicatos) e pelo poder quase absoluto dos patrões. Entre 1969 e 1972, durante o que foi chamado de “milagre brasileiro”, três anos de crescimento econômico acelerado e achatamento salarial fizeram melhorar os indicadores econômicos e os lucros, ao mesmo tempo em que as condições de trabalho pioravam, chegando ao seu nível mais baixo. Os trabalhadores da construção eram, no mais das vezes, migrantes das regiões mais pobres e cumpriam jornadas de trabalho de 12 a 18 horas sem nenhum equipamento de proteção. Muito frequentemente, um deles caía do alto desses arranha-céus em construção, e as notícias de morte de operários se tornavam banais, quase cotidianas. Essa canção era um choque, a evidência de uma realidade que não tinha nada de necessário. Imediatamente reconhecida como uma obra-prima, *Construção* era quase um monumento de desafio à ditadura.

Difícil comentar essa poesia quase intraduzível. Um operário anônimo constrói um imenso imóvel “mágico/lógico”. Um homem que se torna máquina, com os olhos cheios de cimento e lágrimas, para ao meio-dia para comer nas alturas, num equilíbrio precário como sua própria vida. Por seu choro, sua festa, seu naufrágio, ele escapa da construção: depois de tropeçar no céu (como se ouvisse música), voa como um pássaro até acabar-se no chão como um pacote flácido. Agoniza na calçada, pública, e sua morte atrapalha as pessoas e dificulta o trânsito. Os pontos extremos se encontravam: o operário esmagado pela magia sórdida de um mundo modernizado às suas custas gerava a modernidade mágica da poesia. Esses dois extremos se tocavam nessa morte pública, como ferida exposta num mundo indiferente.

Mais uma vez, Chico Buarque não falava diretamente de política. Sua poesia se voltava, de uma forma ao mesmo tempo moderna, refinada e elegante, mas também direta e dura, para aqueles que não tinham mais nenhum direito, sequer o direito à palavra ou à existência. Mesmo sua morte era um transtorno.

Ainda em 1971, uma outra canção furiosa – *Deus lhe pague* – na qual uma fórmula religiosa é transformada e deturpada num grito de raiva. A resposta clássica e usual dos mendigos “Deus lhe pague” não comporta mais nenhum agradecimento e sim uma ameaça.

A ditadura e a censura hiperpolitizavam a vida social. Tudo era proibido, “tudo era pecado”, todas as palavras tinham um duplo sentido; cantar uma canção podia significar adesão à “subversão”. É até difícil dizer quais canções de Chico Buarque, nesse período, não foram “políticas” nesse sentido. Por exemplo, uma canção de amor se tornava o contrário, somente em função do título: *Esta passou*, de 1971, composta de coautoria com Carlos Lyra. O título dizia tudo: tantas canções proibidas, tantas coisas que não se podia cantar ou escutar... sem dizer nada. A letra? Uma canção de amor.



É possível que o aspecto contestador das canções de Chico Buarque ultrapassasse amplamente suas intenções. Em um livro publicado recentemente, ele diz:

Eu não me sentia na obrigação de fazer uma música engajada. Mas, na época, a música assumia uma nuance política que não era intencional. A censura via mensagens subliminares onde elas não existiam. A esquerda também queria ver essas mensagens. [As pessoas lhe diziam:] “Ah, mas o que você queria dizer...” [Chico Buarque continua:] Não, eu não queria dizer nada, é uma canção de amor.<sup>18</sup>

A produção ia além do produtor. Não era somente a esquerda que procurava – e também inventava – duplos sentidos nas poesias de Chico Buarque. Uma parte enorme de seu público também o fazia. E o fazia autorizado pela quantidade de poesias censuradas, pelo jogo de gato e rato que Chico Buarque mostrava ser possível.

A insistência da repressão transformava Chico Buarque em porta-voz da resistência, mas ele não aceitava ser seu líder. No entanto, participou muitas vezes de atividades políticas – autorizadas ou não – e foi um dos músicos mais importantes a se pronunciar coerentemente contra a ditadura e contra todos os acordos espúrios sugeridos ao longo daqueles anos.

Assim, ainda durante os anos 1970, cansado desses controles, tendo certeza de que a censura se abatia *a priori* ao ver a autoridade suas músicas, Chico cria um outro si-mesmo, um heterônimo: Julinho da Adelaide. Ele assinava assim canções mais próximas dos ritmos internacionais, com palavras ambíguas e engraçadas. Algumas dessas canções fizeram bastante sucesso, como *Jorge Maravilha* (1974), em homenagem a Jorge Ben, cantor e compositor. Nessa música, versos muito pobres diziam: “Você não gosta de mim/ Mas sua filha gosta (...)/ Mais vale uma filha na mão/ Do que dois pais voando”<sup>19</sup>. Chico fazia referência a certos policiais que o procuravam para levá-lo à polícia política, mas que pediam autógrafos na saída, supostamente “para suas filhas”<sup>20</sup>. Verdadeira ou não, a versão difundida na época (quando a boca a boca substituíam os jornais censurados) era mais divertida. Chico Buarque teria composto esses versos em homenagem a Amélia Geisel, filha do general-presidente. Ele nega, mas uma parte do seu público acreditava convicto nesta versão. A aventura de Julinho da Adelaide terminou em 1975, quando o *Jornal do Brasil* revelou a farsa montada por Chico para a censura<sup>21</sup>.

Chico Buarque aproveitava todas as circunstâncias para tentar romper o cerco ao redor de seu trabalho. Com Ruy Guerra, entre 1972 e 1973, escrevera uma peça de teatro – *Calabar* – que, depois de uma primeira liberação com várias partes censuradas, foi integralmente proibida. A peça propunha uma releitura da história do Brasil onde o papel dos considerados traidores ou heróis nacionais era questionado. Ora, nessa peça, uma cena mencionava a lenda popular do boi voador. Antes da interdição final da peça, essa parte já havia sido cortada pela censura.

<sup>18</sup> Regina Zappa, *Chico Buarque para todos*, p. 114.

<sup>19</sup> ©Copyright 1974 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>20</sup> Regina Zappa, *op. cit.*, p. 122.

<sup>21</sup> Dalí em diante, a apresentação das poesias à censura devia ser acompanhada dos documentos de identidade.

Com humor, Chico Buarque e Ruy Guerra dão mais um golpe na ditadura ao registrar, para o carnaval de 1973, uma canção com o título *Boi Voador não pode*. A poesia era quase incompreensível, já que poucos podiam fazer a relação com a peça proibida. No entanto, a canção era muito engraçada, e se não se sabia contra o que tinha agido a censura, a denúncia era muito clara: “Quem foi quem foi/ que falou do boi voador/ manda prender esse boi/ seja esse boi o que for./ O boi ainda dá bode/ Qual é a do boi que revoa/ boi realmente não pode/ voar à toa./ É fora, é fora, é fora/ é fora da lei, é fora do ar/ é fora, é fora, é fora/ segura esse boi/ é proibido voar”<sup>22</sup>.

O humor tinha, certamente, um gosto amargo, um gosto de resposta a uma perseguição para a qual não se avistava um fim. O riso denunciava e ajudava a suportar a longa duração da ditadura.

Dois comentários adicionais se impõem. O primeiro, sobre a canção *Cálice*, composta com Gilberto Gil em 1973. O texto joga com a sonoridade do termo, cujo sentido é empregado tanto para o caráter ritual e simbólico (religioso) do cálice, quanto o da imposição do cale-se. Composta para um espetáculo em uma Sexta-Feira Santa, organizada pela *Phonogram* (gravadora de Chico Buarque na época), o cálice era também o cale-se. Essa poesia trabalha de forma profana o sofrimento do Cristo e o põe em relação com o sangue derramado pela ditadura. Brilhante e torturada, a letra foi evidentemente proibida pela censura. O refrão repetia: “Pai, afasta de mim este cálice/ De vinho tinto de sangue”<sup>23</sup>.

Os dois compositores, no entanto, decidiram tocar a música, mesmo sem letra. A Phonogram cortou os microfones<sup>24</sup>. A censura não precisava mais da polícia política. Por sinal, Chico teve sérias dificuldades com as gravadoras, assim como com a Globo, que proibiu sua participação nos programas da emissora. Ele ficou longe da telinha – principalmente da Globo – durante anos, mesmo quando, no final da censura, a Globo o convidava.

O segundo comentário diz respeito às canções que faziam referência a Portugal, à colonização e à revolução portuguesa. A primeira, *Fado tropical*, com Ruy Guerra, pertencia também à peça *Calabar* (1972-1973). Uma poesia muito bem trabalhada mostrava o sonho de dominação do colonizador português e o refrão dizia: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”<sup>25</sup>. Pelo jogo de duplo sentido na letra, a canção fazia pensar, num primeiro momento, na ditadura portuguesa, no poder há décadas. Era uma previsão sombria.

No entanto, após a Revolução dos Cravos em 1974 em Portugal, o sentido do refrão mudou completamente e podia ser compreendido como uma nota de esperança... A outra canção, *Tanto mar* (1975), era um doce elogio à revolução e pedia aos amigos

<sup>22</sup> ©Copyright 1972 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>23</sup> Ver os comentários de César Guimarães em “A paixão segundo Gil e Chico”.

<sup>24</sup> Chico Buarque de Hollanda. *Chico Buarque. Letra e música*, op. cit., p. 132.

<sup>25</sup> “(...) No fundo, eu sou um sentimental/ Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo/ (além da sífilis, é claro)/ Mesmo quando minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar/ Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...” A parte entre parênteses foi proibida pela censura. ©Copyright 1973 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

portugueses um cravo de lembrança, e um ramo de alecrim. Ela foi completamente censurada.

Não é possível esgotar, nos limites deste artigo, a enorme quantidade de canções/poesias produzidas por Chico Buarque, mais de uma centena somente nos anos 1970. Como vimos, Chico Buarque não somente resistiu abertamente à censura, mas inventou uma resistência peculiar, pelo jogo de duplo sentido e pelo deslocamento de sentido das palavras e, eventualmente, do conjunto da poesia.

A censura foi abolida em 1979, mas o governo militar duraria ainda até 1985. Durante os anos 1980, marcados pelo engajamento popular pela redemocratização, Chico Buarque se fez ouvir em todas as manifestações populares significativas.

O fim das ditaduras deixa por vezes um certo vazio para os criadores: o que fazer do hábito adquirido de falar por metáforas, de criar duplos sentidos? Chico Buarque não teve um hiato em sua criação, e conservou suas características, o que foi difícil para muitos músicos e poetas. Entre essas características, destacamos uma sensibilidade aguçada para os problemas sociais, uma facilidade extrema para assumir o ponto de vista de seus personagens, inclusive das camadas mais humildes, e um trabalho sério e refinado com as palavras. Chico Buarque manteve a união entre sua poesia e essa sonoridade da bossa nova que se consolidou de fato como a música popular do Brasil. Tornando-se mestre no deslocamento do sentido das palavras mais correntes, esse procedimento se tornou para ele uma ferramenta crítica para desnaturalizar esta sociedade que continuaria profundamente desigual.

Podemos afirmar que Chico Buarque teve um percurso revolucionário? Certamente não. Ele tem traços contraditórios? Com certeza. No entanto, o percurso poético e musical de Chico Buarque tem um alto grau de coerência, que persiste até hoje. E essa coerência é a principal marca política de sua produção poética. Ele nunca aceitou o posto de herói que muitos queriam lhe atribuir. Se se obstinou contra a ditadura, não se limitou a isso, e preservou todas as qualidades e dúvidas de um músico/poeta, recusando uma especialização política da cultura e conservando o político na cultura. Se a arte é uma das formas de tomar consciência do mundo, é nas contradições deste mundo que Chico Buarque de Hollanda faz pensar.

### **Sobre o texto e autor**

Tradução de Tiago Saboga. Originalmente publicado na revista Tumultes, n. 19, dez. 2002. Cahiers du Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques, Paris-7. Paris: Ed. Kimé. A atual versão é parte do livro Reflexões impertinentes: história e capitalismo contemporâneo (FONTES, 2022).

Virgínia Fontes é historiadora, com mestrado na Universidade Federal Fluminense - UFF (1985) e doutorado em Filosofia - Université de Paris X, Nanterre (1992). Atua na Pós-Graduação em História da UFF. Integra o NIEP-MARX/UFF - Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o marxismo. Na Fiocruz,

participa da pós-graduação da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio-EPSJV, coordenou e participou de curso de Especialização "Trabalho, Educação e Movimentos Sociais". Em atuação conjunta entre Escola Nacional de Saúde Pública-ENSP, a EPSJV e o Ministério da Saúde, coordenou coletivamente e atuou no mestrado profissional "Trabalho, Saúde, Ambiente e Movimentos Sociais". Principais áreas de atuação: Teoria e Filosofia da História, Epistemologia, História do Brasil República, História Contemporânea. Docente da Escola Nacional Florestan Fernandes-MST. Coordenadora do GT História e Marxismo-Anpuh (Associação Nacional de História). Integra diversos conselhos editoriais no país e no exterior.

### **Referências**

FONTES, Virgínia. Reflexões im-pertinentes: história e capitalismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Maud X, 2022.

oTRAMPOo

03

# O caso da Orquestra Sinfônica Brasileira

Edino Krieger

A dispensa de 11 componentes da Orquestra Sinfônica Brasileira pela atual Direção Artística daquela entidade agitou os meios musicais durante algum tempo. E não só os meios musicais como também alguns organismos governamentais: o caso foi levado à Câmara Federal pelo deputado Gama Filho, que assumiu a defesa dos prejudicados como presidente da Associação dos Músicos Profissionais, e o Presidente da República designou uma comissão do Serviço Nacional de Teatro para examinar a questão.

Aliás, até hoje, os músicos não sabem ao certo a quantas andam: indagado várias vezes da tribuna da Câmara, o deputado Euvaldo Lodi, presidente da OSB, não teve uma palavra de explicação; e quando o SNT convocou as partes interessadas a fim de poder apresentar o relatório de que fora incubido, o maestro Carvalho declinou de suas responsabilidades e o presidente da sociedade não compareceu.

O simples fato de se haver pretendido banir de seu trabalho 11 profissionais com sete, nove e 11 anos de serviço, alguns fundadores da sociedade, sem mesmo estudar a possibilidade de que fossem indenizados, só isso seria o suficiente para que os prejudicados contassem com o apoio e a simpatia de quem quer que raciocine um pouco. E a maioria dos músicos que permaneceram em seus postos realmente se solidarizou com seus colegas, assinando uma petição para seu retorno imediato. Mas isso não é tudo. Acontece também que aqueles profissionais tinham uma situação legal eu não poderia ser esquecida: possuíam carteira de trabalho assinada e estavam, portanto, amparados pelas leis trabalhistas. Sua indenização estaria, portanto, assegurada. Pleitearam, entretanto, o seu retorno ao conjunto, alegando motivos de ordem pessoal em seu afastamento. Lutas de grupos, interesses de política interna – coisas que não se estranham, infelizmente, em nosso tão desacreditado meio, onde tais interesses constituem as bases normativas de todo procedimento humano e profissional.

Alegaram ainda que muitos dos músicos contratados no estrangeiro não são superiores aos que aqui já se encontravam – o que constitui uma realidade. O oboé brasileiro foi despedido e logo em seguida readmitido, em virtude de ser o estrangeiro contratado de qualidade inferior. A Orquestra se dá ao luxo, agora, de contar com dois primeiros oboés alternando nos concertos.

Resta ainda apreciar o fato de que, se tal situação for mantida, todos os componentes da Orquestra estarão atirados a uma situação extremamente insegura, podendo ser despedidos ao fim de seu contrato – um contrato formal e que não tem significação jurídica, desde que os músicos são profissionais e como tal devem ser tratados.

É necessário, sem dúvida, que se melhore o padrão artístico da Orquestra. Mas que se escolham os melhores meios de fazê-lo, sem afastar elementos

indiscriminadamente – alguns de capacidade comprovada – deixando outros em condições técnicas inferiores.

A Orquestra dispõe agora de uma verba suficientemente ampla para contratar, para os próximos anos, um regente-ensaiador de primeira categoria, com quem o conjunto possa realmente aprender e se formar técnica e artisticamente. O procedimento mais correto seria o de se proceder, no fim do ano, a uma votação por parte dos músicos, para que se contrate um ensaiador efetivo à altura das necessidades do conjunto. Pois na realidade não existem más orquestras: existem apenas maus regentes. E quando bem orientada e bem trabalhada, a Orquestra Sinfônica Brasileira poderá ser elevada à categoria de uma orquestra de primeira grandeza.

*Tribuna da Imprensa*, 21 de maio de 1952.

## **JK e a regulamentação da profissão**

Edino Krieger

A regulamentação da profissão de músico constitui uma das mais velhas e mais sentidas aspirações da classe musical.

Não se compreende, aliás, que num país onde a legislação trabalhista quer ser uma das mais avançadas (sic) exista ainda uma classe de profissionais que nem sequer possui fisionomia definida como tal. O músico profissional no Brasil, existindo de fato, não é reconhecido de direito; mantendo relações de empregado para empregador, não tem o necessário amparo legal, submetendo-se a contratos muitas vezes lesivos aos seus próprios interesses e sendo despedido de orquestras sem qualquer indenização.

A luta do músico profissional pela regulamentação da profissão, iniciada desde longa data pelas organizações sindicais e passando períodos de maior ou menor intensidade, vem de abrir um novo capítulo, numa nova investida que poderá ser decisiva, com a entrega de um memorial de classe ao Presidente da República, por ocasião da Alvorada Festiva organizada em sua homenagem (com saudação de aniversário) pela União dos Músicos do Brasil, com apoio do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, da Associação Beneficente dos Músicos Militares e da classe em geral.

O projeto de lei anexado ao memorial – e ao qual o Presidente prometeu emprestar o seu apoio – comporta 19 artigos em que se define e se ampara juridicamente a profissão de músico. O artigo 1º estabelece as condições de capacidade técnica para os que desejam exercê-la: diplomas, certificados, exames de habilitação etc. Os artigos 2º, 3º e 4º tratam do documento identificador da profissão – a carteira profissional – a que terão direito também os músicos estrangeiros radicados no país por mais de um ano consecutivo. Os músicos e orquestras estrangeiras não residentes terão um prazo de 90 dias para atuações no país como contratados,

prevendo o artigo 14º uma taxa de 5% sobre os contratos, a ser paga pelo empregador ao sindicato, como contribuição à formação do músico profissional nacional e à sua assistência social. Medida justa, que estabelece no país um critério universalmente adotado.

A regulamentação estabelece ainda o tempo de cinco horas consecutivas para o trabalho de músico profissional, contando-se o tempo excedente com um acréscimo de 5% sobre o salário da hora normal.

No capítulo final da lei são tratadas as penalidades em que incorrerão os seus infratores – penalidades que começam por multas relativamente inofensivas de Cr\$ 500,00, mas que progridem pela reincidência, até medidas mais drásticas, terminando pela própria interdição do estabelecimento infrator. Capítulo indispensável, sobretudo num país onde existe uma convicção generalizada de que as leis foram feitas para serem contornadas, espécie de “testes” à argúcia e à imaginação...

Esperemos que, com o apoio prometido pelo Presidente – que se dispôs ainda a tomar outras medidas de interesse em prol dos músicos brasileiros -, essa nova etapa da velha luta seja realmente decisiva. Caberá agora ao Congresso Nacional retificar os erros de uma legislação deficiente e conceder aos músicos o direito elementar de existir profissionalmente.

*O Nacional* n°7, 1957 (circa setembro).

### **Sobre o texto e autor**

Os artigos foram escritos originalmente para a *Tribuna da Imprensa* e para *O Nacional*. Fazem parte de uma coletânea de textos publicados pelo autor a partir de 1950 para periódicos, reunidos no livro *Textos e Contextos*, com edição da Academia Brasileira de Música em 2020.

Edino Krieger (1928-2022) foi músico compositor brasileiro, crítico musical e produtor cultural. Escreveu obras para orquestra sinfônica e de câmara, oratório, música de câmara, obras para coro, vozes e instrumentos solistas, além de obras para teatro e cinema. Foi um dos criadores das bienais de música contemporânea e da Orquestra Sinfônica Nacional.

### **Referências**

KRIEGER, Edino. O caso da Orquestra Sinfônica Brasileira. In: KRIEGER, Edino. *Textos e Contextos*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2020, p.153-154.

KRIEGER, Edino. JK e a Regulamentação da Profissão. In: KRIEGER, Edino. *Textos e Contextos*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2020, p.206-208.



oTRAMPOo

04

# **Caderno de resumos dos textos apresentados no Simpósio Temático 9 – *O trabalho no campo da música no Brasil***

## **XXXIV Congresso Nacional da ANPPOM, Salvador/BA, 2024**

Coordenadores: Laize Guazina (UNESPAR), Anne Meyer (UERJ), e Artur Lopes (UFRJ)

Este simpósio temático propõe explicitar e promover o diálogo qualificado e socialmente referenciado sobre as relações e condições de trabalho que atravessam o cotidiano laboral dos(as) musicistas. Este Simpósio estimula submissões com abordagens históricas e/ou contemporâneas sobre temas como as relações sociais de produção no campo musical; os efeitos do streaming e outras transformações sob a plataformização do trabalho no campo da música; a precarização e suas características em diferentes atividades do trabalho dos(as) musicistas; a formação musical em diferentes contextos e suas relações com o mundo do trabalho; a informalidade e o trabalho não pago no campo da música; trabalho e exploração no campo da música em perspectiva interseccional; a legislação e o trabalho dos(as) musicistas; organizações de trabalhadores(as) musicistas, dentre outros temas ligados ao exercício laboral dos(as) musicistas. Para constituir o público alvo, o Simpósio estará aberto a todos(as) os(as) pesquisadores(as) interessados(as) no assunto.

### **Assista Assista à Mesa-Redonda II:**

Mundos do trabalho em música no século XXI e a formação/práxis dos(as) musicistas: caminhos para inter-relações e diálogos sustentáveis

### **Debatedores/as:**

Dra. Luciana Requião (UFF/UNIRIO) Dr. Lucas Robatto (UFBA)

Dra. Laize Soares Guazina (UNESPAR)

### **Coordenação:**

Dr. Edilson Rocha (UFSJ/ANPPOM)

<https://www.youtube.com/watch?v=WSSLZiowgc4&t=13420s>

## **A educação musical das classes trabalhadoras: pedagogia histórico-crítica, trabalho como princípio educativo e trabalho acústico**

Álvaro Simões Corrêa Neder

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

alvaro.neder@unirio.br

Esta comunicação, voltada, principalmente, para a formação dos/das profissionais da docência da música, examina os requisitos da Pedagogia HistóricoCrítica (PHC) no que diz respeito à seleção de conteúdos para o ensino fundamental e médio, uma vez que uma certa interpretação dos textos fundadores dessa pedagogia parece concluir que as músicas de tradição oral e aquelas disseminadas pela indústria cultural teriam que ser deixadas de fora da educação básica. Visando superar esta interpretação – que se considera incompatível com as formulações da PHC – objetiva-se demonstrar que as músicas mencionadas são importantes conteúdos da escolarização formal, porque a música não deve ser reificada na forma de notas musicais, ou seja, coisas. Em vez disso, a partir do método dialético crítico, enfatizando-se a categoria da totalidade, com apoio na abordagem etnomusicológica, entende-se a música como uma prática social no contexto de um todo estruturado e dialético, e, como tal, indissociável da prática social mais ampla. Reivindicando o caráter essencialmente humano do fazer e do fruir musical, entende-se que, tanto na análise como no ensino de música, os sons musicais devem, sempre, estar relacionados a esse todo econômico, político, social e ideológico. Assim, propõe-se aqui que a música deve ser entendida como uma relação social, um trabalho – trabalho acústico.

**Palavras-chave** - Pedagogia histórico-crítica, Método dialético crítico, Etnomusicologia, Etnografia, Músicas populares e de tradição oral.

## **Musicistas de rua em Curitiba: um estudo sobre as relações entre trabalho, público e poder público**

Lucas Passarelli de Abreu  
Universidade Estadual do Paraná  
lpdeabreu94@gmail.com

Laize Guazina  
Universidade Estadual do Paraná  
laize.guazina@unespar.edu.br

Por meio de uma pesquisa bibliográfica, documental e etnográfica, objetivou-se compreender as particularidades do trabalho de musicistas de rua atuantes no centro histórico de Curitiba, na conhecida Feira do Largo da Ordem, que ocorre aos domingos. Propomos analisar as configurações do trabalho musical nesse contexto e suas relações com o público e com o poder público local.

**Palavras-chave** - Trabalho musical, Musicistas de rua, Feira do Largo da Ordem, Curitiba.

## **Mapeando músicos, locais e relações de trabalho: incursões iniciais em um projeto de pesquisa sobre o mercado formalizado de trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1970**

Luciana Requião

Universidade Federal Fluminense

lucianarequiao@id.uff.br

Com esta comunicação pretendemos apresentar a pesquisa iniciada em 2024, parte de um amplo projeto de estudos que tem como objetivo geral analisar as relações sociais de produção da música no Rio de Janeiro. Em etapa anterior concluída, realizamos um estudo exploratório junto ao Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro por meio do qual organizamos uma grande quantidade de documentos produzidos ao longo do século XX. Dentre eles estão os Contratos de Locação de Serviço, criado pela Portaria Ministerial nº 398 de 11 de setembro de 1968 para a formalização do trabalho, celebrado entre detentores ou representantes de equipamentos culturais como clubes, casas de shows e teatros, e os/as músicos. Tendo esses documentos como fonte primária principal, objetivamos realizar um mapeamento de músicos, repertórios e equipamentos culturais na década de 1970. Nesta etapa inicial, aqui apresentada, buscamos levantar dados sobre os/as musicistas atuantes no período tendo como fonte as Propostas de Admissão ao Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Guanabara, nome utilizado até meados de 1975, quando passa a Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro. Uma análise inicial nas 1157 fichas dos filiados no decorrer da década de 1970 nos permitiu observar a predominância masculina entre os filiados, uma maioria que se declara sem vínculo empregatício fixo e com atuação predominante em locais de execução de música ao vivo e orquestras, além de um alto grau de filiações ao sindicato dos músicos no período.

**Palavras-chave** - Mundo do trabalho, Músicos, Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, Contratos de trabalho, Década de 1970.

## **“Donzelas pobres que tiram os meios de sua subsistência do exercício da música”: a profissionalização de mulheres no Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1853-1866)**

Clara Fernandes Albuquerque

Colégio Pedro II / Universidade Federal do Rio de Janeiro  
claralbuquerquecravo@gmail.com

Nesta comunicação trato de aspectos relativos à profissionalização feminina em música no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX. O objetivo é dar visibilidade a mulheres que sofreram um apagamento histórico e analisar especificamente como alunas do Conservatório de Música se profissionalizaram, a partir de sua formação nesta instituição e nos espaços de prática, sob a orientação de Francisco Manoel da Silva. Utilizo como fontes os periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, documentos institucionais do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ e documentos do Acervo Cleofe Person de Mattos. Tenho como referenciais o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg e uma abordagem microhistórica, bem como o conceito de profissionalização de Claude Dubar. As alunas da cadeira de Rudimentos e canto para o sexo feminino do Conservatório, premiadas com medalha de ouro por seu desempenho na instituição, praticavam cantando nas igrejas. Com o tempo, elas ganhavam destaque e notoriedade, fazendo do canto em festividades ligadas às irmandades uma atividade profissional. Além disso, estas mulheres passaram a atuar como professoras de canto e piano. A formação profissionalizante no Conservatório com o professor Francisco Manoel da Silva oportunizou espaços de convivência, estabelecimento de solidariedades e construção de identidades pessoais e profissionais. A atuação como cantoras e professoras era utilizada para subsistência, assim como trazia visibilidade e ascensão social para mulheres, especialmente de estratos menos favorecidos da sociedade.

**Palavras-chave** - Profissionalização de mulheres, Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Festividades religiosas, Professoras de música, Rio de Janeiro do século XIX.

## **Caminhos para a profissionalização a partir de experiências laborais de músicos atuantes em São Paulo (SP) e Salvador (BA)**

Júlia Donley

Université Sorbonne Nouvelle

julia.donley@sorbonne-nouvelle.fr

Rodrigo Heringer Costa

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

rodovas@gmail.com

Apoiados na sociologia das profissões anglo-saxônica, traçamos linhas reflexivas sobre processos de profissionalização e suas relações com hierarquias de gêneros musicais a partir de experiências laborais de músicos atuantes em duas capitais brasileiras: São Paulo (SP) e Salvador (BA). Foram conduzidas entrevistas e processos de observação participante, dialogando, por meio de um ou ambos caminhos, com um total de 38 interlocutores. Observamos, assim, que a profissionalização do fazer laboral por eles acessadas, via de regra, não se concretiza em plenitude. Concomitantemente, percebe-se uma distinção do êxito no processo de profissionalização entre dois grupos profissionais de características marcadamente distintas: aquele vinculado à prática de músicos atuantes na esfera da performance da música clássica e o que abarca majoritariamente o fazer laboral de músicos populares. Em relação ao último, nota-se que a profissionalização se dá de maneira significativamente mais frágil.

**Palavras-chave** - Profissionalização de músicos, Hierarquias musicais, Sociologia das profissões, Músicos clássicos, Músicos populares.

## **Interações entre performance e docência na carreira musical contemporânea: uma análise histórica e contextual**

Thiago Pinheiro de Siqueira Gomes  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
thiago@thiagogomes.com.br

A presente comunicação de pesquisa é o escopo inicial de uma investigação sobre a hipótese de haver tendências excludentes na performance musical, em contraste com oportunidades mais inclusivas na docência. Em sua forma final, essa pesquisa será apresentada como tese de doutorado em música. O estudo explora transformações na música popular enquanto atividade laboral e as mudanças nos modos de produção, distribuição e consumo impulsionadas por inovações tecnológicas das últimas décadas do século XX e início do XXI. Este estudo investiga as relações sociais e os processos de trabalho no campo musical ao explorar as interações entre performance e docência. Entrevistas com músicos podem revelar instabilidade no mercado de performances e a necessidade de complementar renda com a docência. A análise do acervo do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro fornecerá dados históricos sobre as relações de trabalho e as adaptações econômicas e culturais ao longo dos anos, permitindo uma compreensão mais profunda das dinâmicas profissionais na música. Os procedimentos incluem análise documental e entrevistas semiestruturadas com músicos que atuam tanto na performance quanto na docência. O objetivo principal é entender as disparidades na inclusão profissional e os fatores que influenciam as escolhas de carreira dos músicos, considerando aspectos de formação, demandas do mercado, políticas públicas e motivações pessoais. Espera-se que os resultados contribuam para o desenvolvimento de políticas culturais mais inclusivas e para a construção de um ambiente profissional mais equitativo no campo musical, promovendo um cenário mais diversificado e igualitário para os profissionais da música.

**Palavras-chave** - Performance, Docência, Carreira musical.



# Entre a racionalidade neoliberal e o ócio: reflexões teóricas sobre políticas culturais e trabalho musical

João Luís dos Santos Meneses

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

joaoluismeneses92@gmail.com

Este artigo faz uma reflexão teórica sobre a relação entre o trabalho musical e as políticas culturais, analisando como editais emergenciais, como aqueles estabelecidos pela Lei Aldir Blanc (LAB) e Lei Paulo Gustavo (LPG), são formulados e geridos de maneira alheia à prática laboral dos músicos em Aracaju. A hipótese central é que esses editais, embora bem-intencionados, frequentemente refletem parâmetros herdados do romantismo e de políticas culturais importadas acriticamente de outros países ou cidades sudestinas. Essas abordagens podem negligenciar as especificidades do trabalho musical no contexto local, permeadas por precarização, informalidade, flexibilização etc., não atendendo plenamente às necessidades dos trabalhadores da música. Dialogando com os pensamentos de Karl Marx, Pierre Menger, Byung-Chul Han, Christian Laval e Pierre Dardot, este estudo explora a dualidade entre o trabalho alienado e o ócio, propondo uma análise crítica das políticas culturais vigentes. O objetivo é fornecer uma base teórica sólida que contribua para a formulação de políticas mais inclusivas e sensíveis às realidades dos músicos, indo além dos critérios tradicionais de avaliação. O artigo destaca a importância de adaptar as políticas culturais às especificidades locais, evitando a importação acrítica de modelos estrangeiros. Assim, esta reflexão teórica busca oferecer insights para a construção de políticas culturais alternativas, mais coerentes com a realidade do trabalho musical.

**Palavras-chave** - Políticas culturais. Música. Trabalho musical. Trabalho alienado. Ócio.

## **Trabalho e educação: perfil dos alunos de graduação em Música do Instituto Villa-Lobos/Unirio – análise de um questionário preliminar**

Álvaro Simões Corrêa Neder

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
alvaro.neder@unirio.br

Gabriel Bittencourt Azevedo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
gabrielazevedo.brasil@edu.unirio.br

Esta comunicação dedica-se a analisar um questionário objetivo dirigido aos estudantes de graduação (licenciatura e bacharelados) do Instituto Villa-Lobos (IVL) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Unirio. Identificando uma carência de informações quanto ao perfil socioeconômico dos/das discentes dos cursos superiores de música, visou-se oferecer um quadro descritivo realista e atualizado sobre algumas características importantes desse alunado, como contribuição aos/às gestores/as e docentes, que subsidiasse a tomada de decisões quanto às diferentes alternativas de seleção de discentes e mudanças nos currículos dos cursos, de maneira a atender às necessidades de inserção crítica dos discentes no mundo do trabalho. Sempre que possível, os resultados do questionário foram cotejados com a pesquisa etnográfica que vem sendo desenvolvida por nós desde 2018 na mesma instituição, bem como com os resultados de pesquisas realizadas por outros pesquisadores com estudantes da mesma instituição. Os resultados apontam que há expressiva alteração no perfil socioeconômico e cultural do alunado do IVL, em relação àquele de décadas passadas, com maior participação de segmentos de baixa renda, o que é correlacionado a transformações no modo de produção global, e indicativo da necessidade da revisão dos currículos dos cursos e das modalidades de seleção (Teste de Habilidade Específica) para atender aos requisitos atuais do mundo do trabalho.

**Palavras-chave** - Trabalho e música, Trabalho e educação, Educação musical, Licenciatura e bacharelado em música.

# **Música e trabalho: mapeamento da inserção do músico violonista por meio da Educação Profissional e Tecnológica ofertadas pelos projetos ligados às Escolas do Futuro de Goiás**

Amanda Pereira Bras Gonçalves

Universidade Federal de Goiás  
bras\_amanda@discente.ufg.br

Flavia Maria Cruvinel

Universidade Federal de Goiás  
flavia\_maria\_cruvinel@ufg.br

As mudanças nas relações sociais e no trabalho demandam novas abordagens nas instituições de formação profissional. Estudos demonstram que o perfil do profissional criativo é desejado (Costa e Souza, 2023) e que os profissionais no campo da arte têm moldado seu percurso pelas mudanças sociais, econômicas e tecnológicas (Segnini, 2011) e no campo musical, novas formas de trabalho são exercitadas (Requião, 2016). A educação profissional e tecnológica (EPT) é uma modalidade educacional prevista na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n. 9394/06) e vem sendo utilizada no eixo Produção Cultural e Design como opção de ofertas de cursos de música, ampliando a formação musical com vistas ao mundo do trabalho. O objetivo dessa pesquisa é mapear a atuação dos professores por meio da Educação Profissional e Tecnológica nos cursos de capacitação e qualificação profissional em Violão nos Projetos ligados às Escolas do Futuro de Goiás. A abordagem desta pesquisa é de caráter qualitativo e exploratório, a partir de revisão de literatura e pesquisa em campo por meio de coleta de dados através de questionário online com vistas a conhecer o perfil dos professores que atuam nestes projetos. Como resultados parciais podemos observar que os dados revelam a necessidade de investimentos tanto em recursos físicos quanto em políticas administrativas e remunerativas para proporcionar um ambiente mais propício ao ensino e aprendizado musical nas Escolas. Além disso, houveram sugestões de melhorias fornecidas pelos docentes que oferecem um ponto de partida importante para a realização de mudanças que visem aprimorar a qualidade do ensino e as condições de trabalho nas escolas do futuro de Goiás.

**Palavras-chave** - Educação Profissional e Tecnológica em Artes; Educação musical; Ensino Coletivo de Violão; Formação docente; Trabalho

oTRAMPOo

05

## Greve de músicos deflagrada aos estúdios de gravação em 1987



**GREVE**

**DOS**  
**MÚSICOS**

**NOS**  
**ESTÚDIOS**  
**DE**  
**GRAVAÇÃO**

Textos manuscritos por Beatriz Malina.

Desde 1º de janeiro de 87  
os músicos pararam as gravações  
porque as multinacionais do disco não querem  
pagar a nova tabela do  
Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro  
homologada pela OMB-RJ

Os músicos resolveram aumentar o cachê mínimo de gravações de Cz\$ 195,00 por período (faixa) para Cz\$ 600,00, a partir do 4º período, com a chamada mínima de Cz\$ 3.000,00.

Os cachês de gravações não são pagos com os recursos das gravadoras e sim com o incentivo fiscal do I.C.M., o qual não é recolhido em troca de recibos de cessão de direitos autorais.

Os músicos são obrigados a assinar recibos de cessão de direitos autorais em vez de recibos de prestação de serviços, para que as gravadoras se beneficiem do incentivo fiscal, não recolhendo o I.C.M.

Com a assinatura do recibo de cessão de direitos, as gravadoras não recolhem o I.N.P.S. dos músicos desde 1966. E com essa prática há grande prejuízo para a aposentadoria dos músicos.

As mesmas gravadoras multinacionais pagam pela mesma mão-de-obra, para realizar o mesmo trabalho no mesmo período, aproximadamente 160 dólares no Exterior e somente 10 dólares no Brasil.

Janeiro a junho de 1981	- Cr\$ 2.100,00	- US\$ 31,17
Janeiro a junho de 1982	- Cr\$ 3.666,00	- US\$ 27,98
Julho a dezembro de 1983	- Cr\$ 11.080,00	- US\$ 19,39
Julho a dezembro de 1984	- Cr\$ 32.600,00	- US\$ 17,96
Janeiro a julho de 1985	- Cr\$ 57.000,00	- US\$ 17,00
Julho a dezembro de 1985	- Cr\$ 103.000,00	- US\$ 16,53
Janeiro a dezembro de 1986	- Cz\$ 195,00	- US\$ 12,79
Hoje:		
oficial	- Cz\$ 195,00	- US\$ 10,00
paralelo	- Cz\$ 195,00	- US\$ 6,50

A primeira proposta da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos) foi passar o período para Cz\$ 250,00. A segunda proposta foi aumentar para Cz\$ 400,00 o período; e chamada mínima para Cz\$ 1.200,00.

A gravadora brasileira Continental já propôs Cz\$ 600,00 por período e chamada mínima de Cz\$ 1.800,00.

As gravadoras independentes Gege Produções Artísticas Ltda., Antonio Carlos Jobim, Conjunto Ethiopia, Délcio Carvalho, Recarey Produções e Edições Musicais Ltda. já estão pagando a nova tabela, com Cz\$ 600,00 por período e Cz\$ 3.000,00 de chamada mínima.

Os produtores de jingles Moinhos Produções Artísticas Ltda., Peixe Voador Promoções e Produções Musicais Ltda., D. C. Vox Gravadora Ltda. também pagam a nova tabela.

Fonte: Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro





Fonte: Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro

ME PAGA, ME PAGA, ME PAGA  
ME PAGA, ME PAGA  
QUE EU TOCO  
ME DÁ MEUS DIREITOS DIREITO  
ME DÁ QUE EU TOCO

AS TAIS GRAVADORAS NÃO QUEREM PAGAR  
NEM DAR OS RECIBOS NA FORMA DA LEI  
OBRIGAM AO MÚSICO  
A ENTRAR DE GAIATO  
E NESSE NAVIO EU JÁ AFUNDEI

PIOR É QUE A GRANA DO NOSSO CACHÊ  
SAI DA LEI DO ICM, UM INCENTIVO LEGAL  
NÃO QUEREM PAGAR NEM DAR NOSSOS DIREITOS  
A GREVE É CONTRA ESSA CARA DE PAU

REFRÃO

NÃO É SÓ AUMENTO DA HORA NO ESTÚDIO  
QUE A GENTE QUER PRA GREVE TERMINAR  
QUEREMOS MUDAR OS RECIBOS ANTIGOS  
E A PAGA NO PRAZO QUE TEM QUE PAGAR

SE A GENTE SE UNE A FORÇA FICA ENORME  
SE A GENTE NÃO DORME NINGUÉM NOS ENROLA  
QUEREMOS ENTRAR NUMACORDO MANEIRO  
MAS SE FOR PRECISO ENTRAMOS DE SOLA

REFRÃO

É O NOSSO SOM QUE PERMITE O SUCESSO  
E O PRODUTO QUEM VENDE É O NOSSO TALENTO  
POIS DISCO SEM MÚSICO EU TE GARANTO  
É COMO QUERER SOLTAR PIPA SEM VENTO

POR ISSO QUE A GENTE TÁ COM TUDO EM CIMA  
A HORA COLEGA É MESMO DE UNIÃO  
SE A GENTE SE UNE A VITÓRIA CHEGA  
POIS CHEGA DE VEZ DE TANTA EXPLORAÇÃO

Fonte: Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (autoria desconhecida)



## **Sobre o documento**

Todos os documentos apresentados são parte do acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi). As duas primeiras imagens são de um cartaz expondo a paralização de músicos em razão do não cumprimento por parte das gravadoras multinacionais da Tabela de cachês do sindicato dos músicos. A terceira imagem é de uma reportagem redigida por Bebel Prates, publicada no jornal O Nacional, sobre o incidente, incluindo depoimentos de músicos reconhecidos. Por fim a letra de uma música, que estava guardada dentre esses documentos, o que sugere que foi escrita na ocasião, de autoria desconhecida, que dá o tom das reivindicações dos músicos dos anos 1980.

## **Sobra a autora**

Bebel Prates atualmente é assessora de imprensa na área da música.

## **Referência**

PRATES, Bebel. *Música Popular*. Rio de Janeiro: O Nacional, 22 a 28 de janeiro, 1987.

oTRAMPOo

06

# Joanília Sodré: Maestra e Maestria

Antonilde Rosa Pires

Em 1924, ao concluir sua graduação em bacharelado em Composição e Regência, Joanília Sodré começou a desenvolver sua carreira profissional como Maestra.

A conquista do título de Maestrina por Joanília foi altamente noticiado no Brasil e no mundo. Encontramos referências inclusive em jornais franceses. No Brasil; no sul, onde ela nasceu; no norte; no nordeste; e no sudeste o título foi celebrado e destacado em toda imprensa (PAZ, 1994, p. 240).

Joanília cresceu sob olhares de uma audiência patriarcal cujos padrões de referências e experiências são conservadoras, que resultam em julgamentos severos e exigências desumanizadoras, sobretudo no que tangencia as atuações de mulheres cujas trajetórias são marcadas pela misoginia, violência de gênero e o racismo patriarcal.

FOTO 01: Maestra Joanília Sodré regendo um Coral de 500 vozes



Fonte: Joanília Sodré. Arquivo pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A repercussão internacional da colação de grau em regência, de Sodré, e o sensacionalismo da imprensa, posicionaram a musicista como a primeira maestra do Brasil e da América Latina com formação superior. Em 1927, Joanília Sodré foi convidada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro a reger um Coral de 500 vozes, com a Orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro.

Ainda no ano de 1927 a maestra venceu o concurso “Prêmio Viagem à Europa”, com uma ópera em um ato, intitulada “Casa Forte”, cujo libreto tem a autoria de Goulart de Andrade. Com a conquista, ao mesmo tempo em que requeria a oportunidade de aperfeiçoar seus saberes em regência, Sodré se afirmava como compositora, já que o critério de aprovação do concurso era a composição de uma obra musical. A jovem maestra, vencedora do concurso, viajou no ano de 1928 para o seu novo e intenso processo de qualificação na Academia de Música de Berlim.

FOTO 02: Programa do concerto da Mestra Joanídia Sodré da Orquestra Filarmônica de Bonn



Fonte: Imagem de Joanídia Sodré. Arquivo - Dissertação de Mestrado de Dalila Vasconcellos de Carvalho (2010).

Sob a orientação do professor Waghalter, fez seu curso de aperfeiçoamento em Regência e Prática de Direção Sinfônica e regeu a Ópera Estatal de Viena (Stadtooper) durante o tempo em que trabalhou como regente interna da instituição. Ao reger a Filarmônica de Berlim, na Sala Beethoven, Joanídia se consagrou como uma das primeiras maestras a reger uma das orquestras mais aclamadas do mundo.

Ao voltar para o Brasil em 1930, Joanídia Sodré fez uma série de concertos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Promoveu o concerto da programação artística do Segundo Congresso Feminista em 1931, dentre outros eventos importantes do cenário musical carioca. A regente comandou a Orquestra da

Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro formada por músicos do Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro, atual Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro - SindMusi.

FOTO 03: Orpheão Feminino do Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro



Fonte: Fundo - Federação pelo Progresso Feminino - Arquivo Nacional.

Além das funções desempenhadas no Instituto Nacional de Música, Joanídia Sodré atuou em outras instituições musicais e fundou grupos pensando tanto no ensino quanto na formação artística que pudesse alimentar as demandas musicais da época. Para atender às demandas artísticas do movimento feminista sufragista, ela fundou o Orpheão Feminino.

Além de suas habilidades políticas e talento musical, Joanídia falava fluentemente francês, inglês e alemão, o que lhe permitia contatos com diversos países. O seu cargo de diretora artística e maestra do Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro ampliou ainda mais esse elo e o aporte político da regente compositora. Para consolidar seus objetivos e atuação no movimento social sufragista, Joanídia articulou e juntou as três instituições: Instituto Nacional de Música, Federação pelo Progresso Feminino e Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro por meio do Orpheão Feminino. O Coral era composto por alunas do Instituto e filiado ao Centro de Intercâmbio para atuar nos eventos artístico-políticos da Federação e do Centro de Intercâmbio.



FOTO 04: Orquestra Infantil da Escola Nacional de Música



Fonte: Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

Dentre tantas, uma das criações da maestra Sodré foi a Orquestra Infantil. Esse projeto no qual visava a formação musical e o desenvolvimento da música orquestral, artística no Rio de Janeiro e futuros novos alunos da Escola Nacional de Música, dividiu opiniões, tendo em vista a conjuntura social e política da época, alicerçada pela eugenia racial, de gênero e a discriminação de classe. Em algumas matérias de jornais que figuram os principais documentos sobre o grupo, os críticos da elite tecem duros julgamentos sobre a iniciativa social de Joanídia e seus músicos mirins, por meio dos quais discriminam parte dos componentes da orquestra.

Se houve rejeição ao projeto de extensão universitária da Maestra por parte de críticos musicais da elite carioca, por outro lado, o projeto foi bem recebido e elogiado por intelectuais que estavam pensando e buscando possibilidades de letramento musical como uma ferramenta social e de profissionalização de músicos dentro de um ideal de modernidade referenciada nos principais países da ordem colonial europeia, como por exemplo, o escritor Mário de Andrade - um

personagem central da escola modernista e nacionalista do Brasil, que registrou suas inferências sobre a Orquestra Infantil.

### **Sobre a autora**

Antonilde Rosa Pires - Doutoranda em Música PPGM/UNIRIO pelo projeto de pesquisa GeCULTE - Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação. Mestra em Música PPGM/UFRJ pelo projeto de pesquisa Africanias. Graduada em Canto Bacharelado - EMAC/UFG. Foi bolsista FAPERJ do Programa Treinamento e Capacitação Técnica (TCT 5- Capacitação de Mestre). É Vice- líder do Projeto de Pesquisa em Música Africanias - da Escola de Música da UFRJ.

oTRAMPOo

07



# **Compositores(as) Críticos(as) da música popular brasileira: história, educação e cultura / Marcos Raddi. – Marília: Lutas Anticapital, 2024**

Por Luciana Requião

## **Resenha**

Em “Compositores(as) Críticos(as) da música popular brasileira: história, educação e cultura”, o historiador, pesquisador e professor Marcos Raddi busca categorizar aqueles e aquelas que fazem das letras das canções uma forma de expressar sua concepção de mundo e retratar suas experiências de vida. São compositores e compositoras oriundos/as das classes populares que se destacam por sua obra contestar o status quo e, em muitos casos, denunciar a condição precária de vida de boa parte da população brasileira frente ao capital.

O livro busca os nexos entre Cultura, Trabalho e Educação, para analisar elementos que revelam concepções de mundo presentes na produção musical de compositores da música popular, segundo o autor, mediações que nos permitem perceber as contradições sociais, como a divisão da sociedade em classes, fundada na contradição entre trabalho e capital. Fruto de sua pesquisa de mestrado, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense, e orientado pela Profa. Dra. Lia Tiriba, trata de uma categoria específica de compositores: os compositores críticos. Para isso recorre a Antonio Gramsci, Raymond Williams e E.P.Thompson, na busca pela compreensão da produção musical como resultado do trabalho e como expressão da cultura.

O materialismo histórico dialético é o que orienta a busca de Marcos Raddi pela identificação de compositores e compositoras cujas obras tratem de forma crítica as relações sociais capitalistas. “Se o operário soubesse reconhecer o valor que tem seu dia, por certo que valeria duas vezes mais o seu salário”. Citando o Samba do Operário de Alfredo Portuguese, Cartola e Nelson Sargento, formula a categoria “compositores-críticos”, como aqueles (e aquelas) que, a partir de sua própria história, observam aquele que “não quer reconhecer. É ele escravo sem ser de qualquer usurário.” Assim, concluem os autores do samba, “abafa-se a voz do oprimido com a dor e o gemido não se pode desabafar trabalho feito por minha mão só encontrei exploração em todo o lugar”. Uma vez caracterizados os compositores-críticos, Raddi apreende as manifestações das condições de vida da classe trabalhadora da música a partir das composições do Trio Calafrio, formado pelos sambistas Barbeirinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Marcos Diniz, todos autores de músicas que podem ser ouvidas nas vozes de nomes como Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho, e que atuou da década de 1990 ao início dos anos 2000. Marcos Diniz, o único componente vivo do Trio Calafrio, foi importante interlocutor de Marcos Raddi, concedendo entrevistas que, junto com outros documentos, serviram de fonte para a investigação realizada.

O livro inicia com um prefácio e uma introdução, que prepara a leitura dos quatro capítulos e da conclusão que compõem a obra. São oferecidas ainda, além das referências bibliográficas, as referências discográficas e filmográficas citadas no texto, além de links para as entrevistas realizadas e os sites consultados. Ao fim um pequeno parágrafo apresentando o autor. No desenrolar do texto Raddi observa, em particular nos períodos ditatoriais – o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985) –, o movimento da música popular e do compositor popular como força e potência propulsora de resistência. Analisa o ofício do/a compositor/a, a questão da autoria e o desenvolvimento da consciência de classe. Antes de se dedicar ao Trio Calafrio, discorre sobre composições de diversos períodos e gêneros da música brasileira em um tom crítico.

O capítulo dedicado ao Trio Calafrio nos mostra a história do grupo sem deixar de notar as condições de vida e de trabalho de seus membros, em contraponto com a situação da classe trabalhadora mais geral. A experiência de vida de cada um deles atesta o que muitos estudos vêm demonstrando: a precariedade da profissão musical.

Não raro, músicos – homens e mulheres – necessitam de outra fonte de renda para viabilizar seu sustento, em um cotidiano onde impera a sazonalidade, a informalidade nas relações de trabalho e as baixas remunerações. Em paralelo, a indústria da música, como é notório na grande imprensa, fatura milhões. Sintoma dessa disritmia foi a situação calamitosa enfrentada por músicos no período da pandemia, enquanto a indústria fonográfica brasileira comemorava aumento da receita no país em 24,5% no ano de 2020. A pesquisa, realizada em plena pandemia, revela ainda aspectos da fragilidade da situação enfrentada por músicos que se encontraram nesse período sem trabalho e sem qualquer tipo de amparo. Aliás, como nota o autor, o período da pandemia mostrou em especial a situação vivenciada por compositores que tiveram e ainda têm suas músicas tocadas na grande mídia e em shows ao vivo, mas que vivem com dificuldades financeiras, como foi o caso emblemático do compositor Aldir Blanc.

O campo teórico que costura toda a obra de Raddi e dá o tom crítico é o campo “Trabalho e Educação”, fundamentado na crítica da Economia política de Karl Marx. Tendo o Trabalho como categoria base para a compreensão da produção social da existência humana, o conceito é tomado como um princípio educativo. Nessa perspectiva teórica, a ação humana, ao transformar a natureza e o próprio ser humano, ao produzir saberes – crenças, arte e ciência –, produz aquilo que pode ser denominado como Cultura, tornando o eixo Cultura, Trabalho e Educação inseparável.

Com o intuito de demonstrar esse vínculo intrínseco, muitas das letras das composições dos músicos do Trio Calafrio são apresentadas e analisadas, concluindo Raddi que “o trabalho desses compositores expressa uma determinada cultura de classe, que se opõe à cultura dominante, e possui uma dimensão educativa, evidenciando-se assim o elo cultura, trabalho e educação” (p.207). Assim, a pesquisa de Raddi evidencia as formas históricas em que a arte, tornada mercadoria, tornou ainda o trabalho artístico em trabalho profissional, aquele necessário a garantir as condições mínimas de sobrevivência, sendo o trabalhador

da arte, assim como qualquer outro, destituído de seus meios de produção e submetido à lógica da produção capitalista.

O autor é preciso ao conceituar os/as compositores/as críticos/as como um grupo que no fazer-se compositor/a desenvolve uma consciência de classe, de classe trabalhadora e cumpre o objetivo de estabelecer, no contexto estudado, os nexos entre cultura, trabalho e educação. Ficou devendo, em alguma medida, um maior aprofundamento sobre as mulheres compositoras e suas composições críticas, o que foi plenamente justificado em função do silenciamento e do apagamento de diversas mulheres do ofício de letrista, e do limitado conhecimento sobre a obra dessas e de outras compositoras.

Efetuada as justificativas autorais, o livro pode ser lido por especialistas e/ou por apaixonados pela história da música brasileira, pois cumpre bem os objetivos apresentados em sua introdução.

## Referências

RADDI, Marcos. *Compositores(as) Críticos(as) da música popular brasileira: história, educação e cultura*. Marília: Lutas Anticapital, 2024.

Esta resenha foi publicada originalmente na Revista Crítica Historiográfica, e pode ser encontrada em <https://www.criticahistoriografica.com.br/>.

### Referência Completa:

RADDI, Marcos. *Compositores(as) Críticos(as) da música popular brasileira: história, educação e cultura*. Marília: Lutas Anticapital, 2024. 283p. Resenha de: REQUIÃO, Luciana. A voz do(a) dono(a). *Crítica Historiográfica*. Natal, v.4, n.17, maio/jun., 2024. Disponível em <<https://www.criticahistoriografica.com.br/a-voz-doa-donoa-resenha-de-luciana-requiao-sobre-o-livro-compositoras-criticosas-da-musica-popular-brasileira-historia-educacao-e-cultura-de-marcos-raddi/>>.

oTRAMPOo

08

# Desintermediação, especulação ou financeirização? Usos e discursos sobre NFT no mercado da música

Por Leonardo De Marchi

**PODCAST** - [clique aqui](#)

## Sobre o texto e a autoria

O artigo apresentado foi publicado originalmente na Revista Comunicação, Mídia e Consumo, 20(57), escrito por Marcelo Garson, Mário Messagi Jr. e Leonardo De Marchi.

## Referência completa do artigo original:

GARSON, M.; MESSAGI JR., M.; DE MARCHI, L. Desintermediação, especulação ou financeirização? Usos e discursos sobre NFT no mercado da música . *Comunicação Mídia e Consumo*, [S. l.], v. 20, n. 57, 2023. DOI: 10.18568/cmc.v20i57.2730. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/2730>. Acesso em: 16 jul. 2024.

Marcelo Garson, Universidade Federal do Paraná, Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo.

Mario Messagi Jr., Universidade Federal do Paraná, Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Leonardo De Marchi, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor Adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## Referências

ANDERSON, C. *Free: o futuro dos preços*. São Paulo: Campus, 2009.

ASSANGE, J.; APPELBAUM, J.; MÜLLER-MAGHUN, A.; ZIMMERMANN, J. *Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet*. São Paulo: Boitempo,

2013. BARBROOK, R.; CAMERON, A. The Californian ideology. *Science as Culture*, n. 6, v. 1, p. 44-72, 1996.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDO, F. Dodging the middleman: Insights on disintermediation in the independent music sector. In: GUERRA, P.; MOREIRA, T. (Eds.). *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*. Porto: U.Porto, 2015.
- BRADSHAW, T. What are non-fungible tokens and how do they work? *Financial Times*, 30 nov. 2021. Disponível em: <https://www.ft.com/content/852b7961-51ee-43a3-8caf-f39bb479655c>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- CAPALBO, J. *Considering the Impact of NFTs on the Music Industry*. *Soundfly*, 13 out. 2021. Disponível em: <https://flypaper.soundfly.com/discover/considering-the-impact-of-nft-the-music-industry/>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- COLINS, C. *How NFT's Can Help the Music Industry: giving power back to the artists*. *Medium*, 18 abril 2021. Disponível em: <https://medium.com/technology-hits/how-nfts-can-help-the-music-industry-b25c19eb4483>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- DE MARCHI, L. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. *ECO-Pós*, v. 9, n. 1, p. 121-140, 2006.
- DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos aos serviços digitais*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.
- DE MARCHI, L. Como os algoritmos do Youtube calculam valor? Uma análise da produção de valor para vídeos digitais de música através da lógica social de derivativo. *MATRIZES*, v. 12, n. 2, p. 193-215, 2018.
- DE MARCHI, L. O capital financeiro vai ao paraíso: Bitcoin, fintech 3.0 e a massificação do homem endividado. *MATRIZES*, v. 15, n. 2, p. 205-227, 2021.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ELLIOTT, E. *Welcome to the music metaverse*. *Medium*, 28 out. 2021. Disponível em: <https://medium.com/the-challenge/welcome-to-the-music-metaverse-14c8b7f92ca6>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- GALLA MUSIC. *Welcome Snoop Dogg to Gala Music*. *Galla Music Blog*, 9 fev. 2022. Disponível em: <https://blog.gala.games/welcome-snoop-dogg-to-gala-music-d1b-403897c5b>. Acesso em: 4 fev. 2022.

- GATES, B. *A estrada do futuro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOUAISS, Grande Dicionário. Fungível. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1). Acesso em: 25 out. 2022.
- HISSONG, S. Kings of Leon Will Be the First Band to Release an Album as an NFT. *Rolling Stone*, 3 mar. 2021. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/pro/news/kings-of-leon-when-you-see-yourself-album-nft-crypto-1135192/>. Acesso em: 13 mar. 2022.
- HERSCHMANN, M. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- MENOTTI, G. Criptoarte: a metafísica do NFT e a tecnocolonização da autenticidade. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 13, p. 236-255, 2021.
- MORRISS, A. Anarcho-Capitalism. In: HAMOWI, R. *The Encyclopedia of Libertarianism*. Los Angeles: Sage, 2008.
- NEWTON, C. Is the music industry's future on the blockchain? *The Verge*, 24 nov. 2021. Disponível em: <https://www.theverge.com/22800746/music-industry-royalties-blockchain-crypto-royal-paradigm>. Acesso em: 8 mar. 2022.
- PARANÁ, E. *Bitcoin: a utopia tecnocrática do dinheiro apolítico*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- RAUMAN, B. *The Budding Disruption of Blockchain Technology upon Current Structure of the Music Industry*. Senior Theses. South Carolina Honors College, 2021.
- RIFKIN, J. *A era do acesso*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2001.
- SENKARDES, C. G. Blockchain technology and NFTs: a review in music industry. *Journal of Management, Marketing and Logistic*, n. 8, v. 3, p. 154-163, 2021.
- SCHRADIE, J. Ideologia do Vale do Silício e desigualdades de classe: um imposto virtual em relação à política digital. *Parágrafo*, v. 5, n. 1, p. 84-99, 2017.
- TURNER, F. *From counterculture to cyberculture: Steward Brand, the Whole Earth Network, and the rise of digital utopianism*. Chicago: The Chicago University Press, 2006.
- VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.
- WANG, M. *NFTs Impact on Artists as the Music business Transitions*. Medium, 15 jun. 2021. Disponível em: <https://medium.com/superfarm/nfts-impact->

on-artists-as-the-music-business-transitions-fce62c7c3e9. Acesso em: 5 mar. 2022.

WESTENBERG, J. *Music NFTs Are Set for an Explosive 2022*. Coindesk, 6 dez. 2021. Disponível em: <https://www.coindesk.com/layer2/2021/12/16/music-nfts-are-set-for-an-explosive-2022/>. Acesso em: 3 mar 2022.

WITT, S. *Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

YELLOWHEART. *What is YellowHeart?* Disponível em: <https://helpcenter.yh.io/kb/en/article/what-is-yellowheart>. Acesso em: 1 fev. 2022. ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil, *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 34, n. 1, jan./abr. 2019, pp. 129-157.



oTRAMPOo

09

# IX Colóquio do GeCULTE | dezembro 2024

Sons da Resistência: Música Negra, Identidade e Mobilidade Social no Brasil

Com Hudson Neres Lima, Vinícius Lopes de Oliveira e Antonilde Rosa Pires

IX Colóquio de Pesquisa  
16dez às 14h 2024 do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação

**Sons da Resistência:**  
*Música Negra, Identidade e Mobilidade Social no Brasil*  
Hudson Neres Lima, Vinícius Lopes de Oliveira, Antonilde Rosa Pires

Logos: GE CULTE (Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação), UFF (Universidade Federal Fluminense), UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), and SINDMUSI (Associação Brasileira de Musicólogos).

<https://www.youtube.com/watch?v=-tTL13fUqeo>

A abordagem musicológica sobre a trajetória de músicos e musicistas negros(as) brasileiros(as) ganha destaque nesta mesa, abordando desafios e contribuições ao longo de diferentes períodos históricos.

Abrimos com o trabalho "Música de Concerto e os (ex)escravizados músicos: aspectos da racialização e mobilidade social no Brasil". A análise incide sobre músicos negros dos séculos XIX e XX, evidenciando o impacto da discriminação racial e o papel crucial da música na superação de desigualdades. A pesquisa, fundamentada em fontes primárias de fazendas de café, entrevistas e revisão bibliográfica, desvenda estratégias empregadas para o enfrentamento de barreiras impostas pelo racismo no cenário musical brasileiro.

Seguimos com "A MÚSICA NEGRA E O TRABALHO NEGRO NO BRASIL: mitos de origem e recortes da constituição da Identidade musical brasileira na primeira metade do século XX". Este trabalho destaca a inferiorização do músico negro durante a consolidação da indústria musical até 1950. Observa figuras históricas

como Pixinguinha e Benjamim de Oliveira que realçam o papel frequentemente negligenciado desses músicos na formação da identidade musical brasileira.

Concluimos a mesa com o trabalho "Música Negra e a Academia Musical: O que nos diz a brasilidade?". A palestra informará sobre os silenciamentos na academia musical, analisando como estruturas raciais moldaram o ensino e práticas musicais. Ao incitar reflexões sobre música africana e afro-brasileira numa perspectiva contracolonial, a apresentação busca desvelar nuances frequentemente esquecidas na narrativa musical brasileira.

A mesa "Sons da Resistência" oferece uma perspectiva da Musicologia através de pessoas negras pesquisadoras. Começamos com as trajetórias atuais de músicos, retrocedemos aos desafios da primeira metade do século XX e culminamos numa análise da brasilidade na academia musical. Cada apresentação contribui para uma compreensão histórica sobre as práticas musicais de pessoas negras na identidade musical brasileira, estimulando reflexões para uma representação mais equitativa no cenário musical. Este diálogo entre passado e presente destaca a resiliência dos músicos negros e sua contribuição às práticas artísticas no Brasil.

A mesma mesa foi realizada na ocasião do Terceiro Encontro Continental de Estudos Afro-Latino-Americanos do ALARI realizado na USP, em São Paulo, em julho de 2024.

**Hudson Cláudio Neres Lima** é doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pós-doutorando da Universidade de São Paulo (USP).

**Vinicius Lopes de Oliveira** é mestrando em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); atua como professor de iniciação musical no Programa Aprendiz Musical na rede municipal de Niterói; é músico, cantor popular e professor de canto em cursos livres do Rio de Janeiro.

**Antonilde Rosa Pires** é doutoranda em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Mestre em Música PPGM/UFRJ. Graduada em Canto Bacharelado-EMAC/UFG. Foi bolsista FAPERJ do Programa Treinamento e Capacitação Técnica (TCT 5 - Capacitação de Mestre). cursando Licenciatura em Música pela Uniasselvi Pólo Copacabana/RJ. Foi bolsista do Programa de Iniciação Científica – PIBIC, CNPQ. É Vice-líder do Projeto de Pesquisa em Música Africanas - da Escola de Música da UFRJ. Foi pesquisadora do Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-raciais e Espacialidades - LaGENTE/IESA/UFG. Compôs a equipe de Curadoria Exposição "Mulheres que Mudaram 200 Anos", da Caixa Cultural do Brasil nas unidades de Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo que esteve em cartaz para visitação no período de 13 de janeiro até 16 de abril de 2023.

oTRAMPO©

10

# O Trampo Musical entrevista Rodrigo Suricato | fevereiro 2024

Por Breno Ampáro e Luciana Requião



[https://www.youtube.com/watch?v=rNINoDUgg7g&list=PLSHnXNOac54\\_GKdEgbl\\_ydKIRTxgLwdgeC&index=1&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=rNINoDUgg7g&list=PLSHnXNOac54_GKdEgbl_ydKIRTxgLwdgeC&index=1&t=7s)

Rodrigo Suricato é um músico, cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro, conhecido por seu trabalho tanto em carreira solo quanto como vocalista da banda Barão Vermelho. Ele ganhou destaque na cena musical brasileira com seu projeto solo, Suricato, que combina influências do folk, rock e pop, e com o qual lançou vários álbuns de sucesso. Em 2014, participou do programa Superstar da Globo com sua banda Suricato, alcançando grande visibilidade. Em 2016, Rodrigo assumiu os vocais do Barão Vermelho, substituindo Roberto Frejat. Seu talento e versatilidade musical, aliados a uma presença de palco marcante, o consolidaram como um dos artistas mais respeitados e inovadores de sua geração no Brasil.

