

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

JOSÉ ALBERTO CAMPOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

BANDEIRA DE AÇO: música, identidade e cultura popular no Maranhão.

São Luís
2014

JOSÉ ALBERTO CAMPOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

BANDEIRA DE AÇO: música, identidade e cultura popular no Maranhão.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva.

São Luís

2014

Oliveira Júnior, José Alberto Campos de

Bandeira de Aço: música, identidade e cultura popular no Maranhão / José Alberto Campos de Oliveira Júnior. – São Luís, 2014

116 f.

Impresso por computador (fotocópia).

Orientador: Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, 2014.

1. Bandeira de Aço 2. Música Popular Maranhense 3. Identidade 4. Cultura Popular

Título. II

CDU 78(812.1)(091)

JOSÉ ALBERTO CAMPOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

BANDEIRA DE AÇO: música, identidade e cultura popular no Maranhão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

LP 1 – Expressões e Processos Socioculturais

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silvano Alves Bezerra da Silva (orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Francisco Gonçalves da Conceição
Universidade Federal do Maranhão

A minha família, amigos e afetos.

AGRADECIMENTOS

A toda energia que vibra a favor dos bons encontros.

A Capes, pelo auxílio financeiro.

Aos professores Roberto Thiesen e Silvano Silva pelas orientações.

A minha família, pelo apoio e respeito às minhas ausências.

Aos maestros Osmar Duarte e Francisco Pinheiro por me sensibilizarem musicalmente.

Aos que me provocaram as inquietações interdisciplinares durante o mestrado: Marla, Helyne, Romulo, Irinaldo, Andréa, Flávio, Socorro, Cláudia, Taís, Alisson, enfim, toda a turma do PGCULT.

Aos colaboradores desta pesquisa de forma direta ou indireta: Ricarte Almeida Santos, Zema Ribeiro, Bruno Azevedo, Flávio Reis, Henrique Borralho, Jarbas Lima, Norton Correa, Francisco Gonçalves, Hamilton Oliveira, Leonardo Davino, Luiz Henrique, Letícia Cardoso, Raquel Noronha, entre tantos, em especial, ao Anacleto Neves, pela colaboração na revisão de língua estrangeira.

Aos que estão sempre perto: Luana Diniz, Polyana Amorim, Milena Reis, André Lisboa, Lurdes Maria, Mariany Oliveira, Dicy Rocha, Juliana Mendes, Josiane Silva.

Aos músicos, produtores e ouvintes do disco *Bandeira de Aço*.

Aos que contribuem com os movimentos e fluxos da cultura brasileira.

“Meu estilo musical é universal, com um pé nos terreiros do Maranhão.”
Papete

RESUMO

No Maranhão, desde os anos 1980, criou-se pelos meios de comunicação de massa o denominativo “música popular maranhense” para definir a produção musical dos compositores e intérpretes maranhenses após o lançamento do LP *Bandeira de Aço*, gravado por Papete, em 1978, e lançado pelo selo Discos Marcus Pereira. O disco serviu de referência para que surgisse um movimento de artes integradas à base da autenticidade do modo de vida maranhense, condensando-se no esforço estético, artístico, político e cultural, de musicalidade regional, mas inserida na proposta de ser uma expressão poético-musical brasileira. Fundamentada em teóricos como Pierre Bourdieu, Renato Ortiz, Raymond Williams, esta pesquisa quer compreender de que maneira *Bandeira de Aço* serviu como símbolo de identidade cultural regional integrada à ideia de nação, acompanhando o fluxo e os movimentos em torno da estruturação da música popular brasileira (MPB), no trânsito entre o nacional-popular e a industrialização do mercado de discos. O primeiro capítulo aborda a transição das representações sobre identidade cultural no Maranhão, antes vinculada à tradição e cânones literários, até chegar às apropriações da cultura popular. O segundo capítulo discute como a música popular foi utilizada na construção social da ideia de nação brasileira, por meio do mercado de bens simbólicos e produtos culturais com o advento dos meios de comunicação de massa até a consolidação da indústria fonográfica na década de 70. O terceiro capítulo analisa o disco *Bandeira de Aço*, buscando compreender as relações de apropriação do material artístico (as canções) em produto comercial (o disco) e de que maneira ele serviu para estruturar o campo simbólico denominado de “música popular maranhense”.

Palavras-chave: Bandeira de Aço, Música Popular Maranhense, Identidade, Cultura Brasileira.

ABSTRACT

In Maranhão, since the 80's, it was created by the mass media communication the nomenclature "maranhense popular music" to define the musical production of composers and interpreters maranhenses after the release of the LP *Bandeira de Aço* (Flag Steel), recorded by Papete in 1978 and released by label Discos Marcus Pereira. The album served as a reference to arise a integrated arts movement based on the authenticity of the maranhense way of life , condensing the aesthetic , artistic, political and cultural effort, from regional musicality, but inserted in the proposal to be a poetical expression Brazilian music. Based on theoretical like Pierre Bourdieu, Renato Ortiz, Raymond Williams, this research intend to understand how *Bandeira de Aço* (Flag Steel) served as a symbol of regional cultural identity integrated to the idea of nation, following the flow and movement around the structure of Brazilian popular music (MPB), between the national- popular and industrialization of the disk market. The first chapter discusses the transition of representations of cultural identity in Maranhão, before linked to tradition and literary canons, until achieve to the appropriations of popular culture. The second chapter discusses how popular music was used in the social construction of the idea of the Brazilian nation, through the market of symbolic goods and cultural products with the advent of mass media to the consolidation of the phonographic industry market in the 70's. The third chapter analyzes the album *Bandeira de Aço* (Flag Steel) hard, trying to understand the relationship of appropriation of artistic material (songs) into a commercial product (the disk) and how it served to structure the symbolic field called "maranhense popular music."

Keywords: Flag Steel, Maranhense Popular Music, Identity, Brazilian Culture

Lista de Figuras

Figura 1.	Contracapa do disco <i>Maranhão / Renato Teixeira</i> (1969)	Pg. 82
Figura 2.	Capa do disco <i>Música Popular do Norte 2</i> (1976)	Pg. 85
Figura 3.	Capa do disco <i>Bandeira de Aço</i> (1978)	Pg. 90

SUMÁRIO

1. Introdução	12
Da divisão dos capítulos	18
2. As relações entre Arte, Cultura e Sociedade no Maranhão	20
2.1. As representações simbólicas das identidades culturais de São Luís	21
2.1.1. O nacional e o popular: a formação da música popular maranhense	22
2.2. Antes do <i>Bandeira de Aço</i> : João do Vale e Chico Maranhão	28
2.3. O panorama cultural do Maranhão nos Anos 1970	35
2.3.1 O Laborarte e as discussões sobre uma Arte com traços da cultura popular	38
3. Música popular, identidade e cultura brasileira	46
3.1. Do nacional-popular ao mercado-consumo	47
3.2. A atualização do projeto modernista e consolidação da MPB	49
3.3. A consolidação da indústria fonográfica nos Anos 1970	65
3.4. Discos Marcus Pereira: uma gravadora em busca da música do Brasil	71
4. Disco é Cultura	80
4.1. O Projeto do LP <i>Bandeira de Aço</i>	87
4.2. Compositores e Canções	92
4.2.1. Cesar Teixeira	92
4.2.2. Josias Sobrinho	94
4.2.3. Sérgio Habibe e Ronaldo Mota	96
4.3. Pós-Disco	97
5. Conclusões	99
Referências	102
Anexos	106

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação toma como objeto o disco *Bandeira de aço*, lançado pelo selo Marcus Pereira Discos, na condição de representante de um momento específico de afirmação da cultura musical maranhense. O objetivo principal desta investigação é compreender a força exercida pelo disco no processo de construção social do que veio a ser definido, após seu lançamento, como *um ramo musical do Brasil*. Os impactos sociais causados pelas novidades musicais do *Bandeira de aço* levaram a mídia impressa e radiofônica a difundir o denominativo *música popular maranhense*. É de se imaginar que o que esta expressão traduz seja muito menos efeito de trabalho jornalístico, do que o resultado (e uma esperança) de um esforço coletivo dos próprios agentes sociais envolvidos no contexto de produção do disco – artistas, compositores, produtores.

Lançado nacionalmente no ano de 1978, o disco foi gravado pelo cantor e instrumentista Papete, reunindo nove canções assinadas pelos compositores maranhenses Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe e Ronaldo Mota. A intenção principal da gravadora Marcus Pereira Discos era produzir artistas cujos estilos fossem pouco valorizados pelas grandes indústrias fonográficas, com a missão de fazer um mapeamento da música produzida no Brasil revelando traços regionais da cultura popular e do folclore.

Em reportagem ao Jornal do Brasil, de 15/06/1974, o pesquisador e crítico musical José Ramos Tinhorão afirma que, antes da gravadora, o único trabalho sistemático de gravação de música folclórica para divulgação em discos contemporâneos foi a série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, produzida e editada dos anos 60 até os anos 80 pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, subsidiada pelo Ministério da Educação e Cultura, sob supervisão do maestro Aloysio de Alencar Pinto. Neste intercurso temporal, a série lançou um disco compacto por ano.

Embora somente na década de 60, período de grandes transformações e discussões sobre a formação da música popular brasileira, com o advento de novos estilos e fusões de gêneros, tenha surgido a expressão guarda-chuva “música popular brasileira”, a preocupação com a construção da identidade nacional pela arte e pela música popular vem desde muito antes. Basta lembrar que o modernista

Mário de Andrade via na música popular um caminho harmônico entre subjetividade e cultura, sendo capaz de vincular o indivíduo à identidade de uma nação.

Antes, porém, o rádio, desempenhou importante papel neste quadrante da vida nacional, especialmente a partir da década de 20, quando o governo de Getúlio Vargas o incorpora como elemento estratégico de propaganda nacionalista. Esta tecnologia possibilitou a difusão de informações, ideologias e estilos musicais a pontos distantes do território brasileiro. Aquilo que se convencionou chamar de “música popular” tornou-se também centro de discussões sobre nacionalidade, cultura brasileira e arte popular repercutindo em cada território regional. Foi quando a cultura do povo passou a ser considerada como a guardiã das particularidades nacionais.

Segundo Elizabeth Travassos (1997), que empreendeu pesquisa demonstrando alguns percursos de continuidade das relações entre povo e cultura popular nos campos intelectuais e artísticos da primeira metade do século XX, comparando as obras etnográficas ou de coleta de música popular do modernista Mário de Andrade e do compositor húngaro Béla Bartók, o pensamento do modernista brasileiro era de que a arte erudita deveria nacionalizar-se incorporando elementos da arte do povo. Mário entendia que uma das fontes da criação artística estava nas regiões inconscientes da mente do indivíduo, ligadas às emoções e livres de preconceitos estéticos. Concebia a nação como uma comunidade linguístico-cultural, um “indivíduo grande”, que, analogamente, teria seu inconsciente na expressão popular. A outra fonte seria, portanto, essa inconsciência popular, portadora das disposições psicofisiológicas do povo brasileiro. Coletando e estudando expressões poético-musicais populares, pretendia captar o caráter nacional brasileiro. Para Renato Ortiz, o modernismo brasileiro, protagonizado por Mário de Andrade, precedeu a modernização do país. Nesse movimento, a modernidade é uma idéia fora do lugar que se expressa como um projeto (Ortiz, 1988: 35).

A partir de 1958, a atuação do movimento folclórico denominado de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), organizado por agência governamental, passou a buscar uma imagem da nacionalidade pautada pela ideia de diversidade, procurando conciliar simbolicamente o nacional e o regional, o que

contrastava com a escolha do samba como representante maior da identidade cultural brasileira. Os folcloristas abriram caminho para as sonoridades regionais. Era o mesmo tipo de pensamento compartilhado pelo produtor Marcus Pereira, que tinha em seu projeto de mapeamento musical brasileiro a intenção de compreender o Brasil nos termos de uma pluralidade cultural.

Embora ele se utilizasse do termo “pesquisa” para definir o processo de produção dos seus discos, no qual está incluído o *Bandeira de Aço*, seu esforço não era o de servir a artistas eruditos que fariam uma música brasileira moderna inspirada pela música popular, muito menos continha ambições acadêmicas. Marcus Pereira se pautava na lógica mesmo das estratégias da indústria fonográfica e via os discos como um produto que se diferenciava dos discos produzidos pelas grandes gravadoras, como um registro precioso de musicalidades regionais que não circulavam ainda dentro da lógica de difusão comercial. Os discos da Marcus Pereira eram destinados a um público de consumidores de “autenticidade cultural” e veiculavam significados relevantes à formação de sentidos de pertencimento à comunidade nacional, integrando um modo peculiar de imaginar a nacionalidade brasileira, além de funcionar também como elementos de distinção.

Bandeira de Aço acaba por ter este papel em relação ao Maranhão: o de inserir na música popular brasileira sonoridades com traços da cultura popular específico desta região e também de provocar nos receptores maranhenses esse reconhecimento de uma identidade cultural regionalizada. No Maranhão, o disco converteu-se em símbolo do que seria posteriormente denominado de *música popular maranhense*; justo por condensar esforço estético, artístico, político e cultural com uma musicalidade própria, regional – mas e especialmente, inserida na proposta de ser uma expressão poético-musical brasileira.

Antes dele surgiram discos de outros compositores e músicos maranhenses, com circulação em âmbito nacional, mas que não expressaram vínculos diretos com as manifestações culturais e o circuito de difusão sobre arte e cultura popular que estavam acontecendo no Estado. A capital maranhense vivia, neste período, um importante momento de agitação cultural, por intermédio dos festivais de música popular, dos grupos de poesia, teatro e dança e do surgimento do Laboratório de Expressões Artísticas (o Laborarte), um dos primeiros centros culturais na cidade a proporcionar discussão mais ampla e prática sobre as relações entre identidade, arte e cultura popular.

Entendemos que a efervescência cultural dos anos 60-70, em São Luís, pode ser lida como resultante de uma conjunção de afetos e interesses a que Raymond Williams denomina de *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 1969, p. 134). Estrutura de sentimento é uma hipótese cultural, derivada, na prática, de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, uma geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência, com relevância especial para a arte. As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em processo de solução, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma mais evidente e imediata.

O sentimento de pertença a uma dada nação, o conjunto de valores e características cristalizado como típico de um determinado grupo também pode ser compreendido como uma estrutura de sentimento, ou resultante de uma disputa entre estruturas de sentimento, que tenderá a se institucionalizar. As identidades individuais e coletivas não são fixas e imutáveis. Formam-se e transformam-se a partir de estruturas de sentimentos que, por sua vez, estão profundamente ligadas aos processos sociais. A "fixação" de uma identidade nacional resulta da preponderância - muitas vezes obtida com o uso da força ou outras formas de violência - de determinadas características e valores em detrimento de outras. Sua permanência no quadro de referência comportamental dependerá das disputas que ocorrerão dentro da própria sociedade em seu permanente processo de transformação no qual se articulam o passado, o presente e o futuro.

A estrutura de sentimento é uma espécie de caldeirão em que as condições de possibilidade de produção da cultura são dadas. O sentimento é o espaço, simbolicamente falando, onde a estrutura se estrutura, onde é possível mover as conexões e construir as estruturas. O sentimento é da estrutura, pertence à estrutura porque se desenvolve no mundo material. A estrutura é o exterior. O sentimento, o interior. Mas sem o exterior, a estrutura, não há campo para o sentimento; o sentimento por sua vez constrói, ergue a estrutura.

Ressalto, de saída, que o disco *Bandeira de Aço* não carrega caráter folclórico, vez que não é registro sonoro direto de manifestações populares do Maranhão. Porém, todos os compositores que constam no disco afirmam que suas canções possuem "inspiração" ou "traço" da sonoridade presente em grupos

folclóricos, como é o caso do **bumba-meu-boi**¹, seja no acento rítmico, seja em harmonias ou nas próprias letras. Desde a capa, ilustrada com a imagem do personagem principal do auto, o boi, junto com o subtítulo do disco: “Bandeira de Aço: Papete, Compositores do Maranhão”.

No texto de apresentação do elepê, o produtor Marcus Pereira comenta a respeito do seu encontro com os compositores em São Luís, no final do ano de 1976:

“(...) Este disco mostra uma parte da surpreendente riqueza musical de uma região do Brasil, cuja sede é São Luís do Maranhão. No fim de 1.976, eu - com uma comitiva familiar de 10 pessoas - fui passar as festas de fim de ano em São Luís. E, logo entrei em contato com um grupo de compositores maranhenses que nos convidou para um reunião boêmia na Madre Deus [bairro localizado no centro da cidade], trincheira maior dos resistentes a favor da cultura popular regional, dos tambores, do bumba-meu-boi. E, perplexos, assistimos ao desfile de composições surpreendentes de Carlos Cesar, Josias, Ronaldo e Sérgio Habibe. Muito antes, a partir de 1968, Chico Maranhão, cujo apelido não deixa dúvidas, vinha me mostrando as coisas de sua terra. Nosso encantamento foi tal que as músicas se instalaram dentro de nós e nosso grupo passou a ter uma senha que era cantarolar e assobiar a fantástica música de São Luís. (...) Os temas são regionais, o ritmo do bumba-meu-boi e dos tambores do Maranhão. Este disco é uma surpresa. Como certamente serão os que forem gravados com compositores fiéis aos valores das regiões em que vivem por este Brasil afora.” (Trecho extraído do texto presente na contracapa do disco *Bandeira de Aço*, 1978).

Em 28 de maio de 2013, foi promovido no palco do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, um *show* organizado pelo Projeto Br-135², com a presença de diversos artistas interpretando as canções do disco, tendo a participação dos compositores que integram o *Bandeira de Aço*. Um minidocumentário foi preparado especialmente para a ocasião, dirigido e narrado pelo poeta e jornalista Celso Borges³.

¹ Segundo classificação de Mário de Andrade, o bumba-meu-boi é uma manifestação folclórica classificada como dança dramática. No Maranhão, está dividido em grupos, subgrupos e sotaques, de acordo com os instrumentos utilizados, na batida da bateria, na ideia central do guarda-roupa e no bailado. (AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Alumar, 1997)

² Projeto desenvolvido para fomentar a cultura e formar plateia para a música atual produzida no Maranhão, com a realização de shows durante todo o ano e coletâneas em cd e vinil com músicas de artistas da nova cena musical de São Luís (informação do site: <http://www.br135.com/projeto.html>).

³ Um dos principais agitadores culturais que mobilizou a geração dos anos 80 para a música e poesia de então e também um dos responsáveis pela criação do Suplemento Guarnicê, distribuído semanalmente pelo jornal *O Estado do Maranhão*, entre os anos de 1983 e 1985, além de um programa de rádio na emissora Mirante FM que passou a veicular as músicas de compositores maranhenses. O programa foi responsável por disseminar a então nascente expressão “música popular maranhense”, sob a sigla MPM, uma corruptela da sigla MPB (música popular brasileira).

Durante a exibição do vídeo, entrecortado pelas canções apresentadas ao vivo, histórias por detrás das letras iam sendo desveladas e algumas questões emergiram sobre as relações entre os compositores e o intérprete, a ampliação dos sentidos entre o público presente e a percepção de como o disco funciona hoje como dispositivo de memória e identidade, tal qual define Williams (1969), como sendo “uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período” (WILLIAMS, 1969, p. 134).

No dia 25 de junho de 2013, o deputado estadual Bira do Pindaré encaminhou Projeto de Lei para a Assembleia Legislativa Maranhense propondo o reconhecimento como Bem Cultural Imaterial do Maranhão as músicas que integram o disco *Bandeira de Aço*, gravado por Papete. No texto da justificativa do projeto, o deputado considera o registro fonográfico uma referência da autenticidade do modo de vida maranhense e de grande valor cultural:

“O disco *Bandeira de Aço* é considerado um marco definitivo na música maranhense, registrando um momento de exuberância produtiva de alguns dos maiores compositores locais. O LP – mais tarde transformado em CD - imortalizou, mediante versões marcantes, músicas de alguns dos maiores compositores maranhenses, tais como Sérgio Habibe, Josias Sobrinho, Cesar Teixeira e Ronaldo Mota, as quais retratam a cena musical ludovicense produzida no fim dos anos 1970 e demonstram a importância dela no cenário maranhense da época. O disco serviu de referência para que surgisse um movimento de artes integradas à base de autenticidade do modo de vida maranhense. Por isso, *Bandeira de Aço* é considerado o mais importante registro fonográfico da música maranhense, possuindo valor cultural imenso para nossa Cultura. Assim, é pertinente, relevante e atual a presente proposição.” (Excerto do texto publicado no Diário Oficial da Assembleia Legislativa do Maranhão, em 25 de junho de 2013).

O Projeto de Lei Nº 163/2013 foi aprovado pelo Plenário da Assembleia Legislativa do Maranhão, na manhã do dia 14 de agosto de 2013, com parecer favorável da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania. O que faz com que o *Bandeira de Aço* tenha esse reconhecimento na comunidade artística maranhense, não somente como experiência engendrada entre agentes culturais e sujeitos envolvidos nas relações de produção do disco, mas também tenha alcançado um sentido mais amplo que firma uma identidade cultural, ancorada na expressão *música popular maranhense*. E mais significativo: que este movimento não brotou de providência institucionalizada, mas que foi sendo construído durante o período de

produção e circulação do disco, e, posteriormente, formalizada por meio da mídia, crítica e instituições de fomento à cultura.

Da divisão dos capítulos

O primeiro capítulo deste trabalho é dedicado à composição do aporte teórico, assentado nas concepções de campo e de *habitus*, conforme as coordenadas de Pierre Bourdieu. As linhas teóricas desenvolvidas pelo sociólogo francês permitir-nos-ão situar, com propriedade, os movimentos coletivos e as articulações que entre si estabelecem os agentes culturais, no sentido de compor e estruturar um setor específico da cultura. Para Bourdieu (2010), campo seria o espaço social estruturado e conflitual, no qual os agentes sociais ocupam posição definida pelo volume e pela estrutura do capital eficiente no campo, agindo segundo suas posições nesse campo, e o *habitus* seria este sistema de “disposições duráveis e transponíveis” que podem gerar práticas em esferas alheias àquela de origem, adquiridas pelo indivíduo no curso do processo de socialização que organiza as práticas e as representações de indivíduos e grupos. Estes agentes são os personagens que estabelecem não só as condições para a criação artística, como determinam regras e dinâmicas específicas, executando o papel de mediadores estratégicos no desencadeamento de qualquer ação cultural (Teixeira Coelho, 1989).

De posse das coordenadas teóricas bourdeanas, sobre campo e *habitus*, declinaremos sobre o esforço de constituição e consolidação de uma região das artes em terras do Maranhão. Entre os agentes responsáveis pela composição deste campo entram intelectuais e artistas que integraram o Laborarte – espaço cultural que desempenhou a aglutinação de mediadores culturais na elaboração de trabalhos artísticos em diálogo com a cultura popular, com foco maior nos compositores. A intenção é compreender como tais agentes articulavam suas discussões em torno da relação entre identidade, arte e cultura popular de modo integrado com as várias linguagens artísticas, para depois verificar de que maneira as expressões artísticas produzidas dentro desse movimento geravam a consolidação de uma representação do que seria denominado cultura popular maranhense.

O segundo capítulo discute como a música popular foi utilizada na construção social da ideia da nação brasileira. Deter-nos-emos sobre o processo de valorização da pluralidade da cultura nacional e regional, através de suas raízes populares, que ganhou volume através da iniciativa de intelectuais brasileiros, que perseguiram a ideia de especificidade da identidade nacional – neste caso, através da música. Procuraremos perceber de que maneira a indústria fonográfica passou a desempenhar, em meados do século XX, o papel aglutinador e direcionador, pela via da produção e difusão de discos, do sentimento de pertencimento à cultura nacional. Daremos destaque ao trabalho de coleta musical da gravadora Marcus Pereira, até chegar especificamente ao caso do disco *Bandeira de Aço* em relação à comunidade maranhense. Utilizaremos, aqui, como referência, as investigações de Márcia Tosta Dias (2000), sobre a indústria fonográfica brasileira e o processo de mundialização da cultura, e a de Rita Morelli (2009), sobre as relações de produção simbólica na indústria fonográfica dos anos 70, no Brasil.

Entendemos que o fenômeno *Bandeira de Aço* serviu como um símbolo de identidade cultural integrada à ideia mais ampla de nação, enquanto comunidade imaginada, ao mesmo tempo buscando localizar as particularidades daquilo que é regional. Considere-se, acompanhados de Benedict Anderson, que a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana. É imaginada como uma comunhão, um companheirismo fraterno profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989: 14). Para ele, os discursos e representações nacionalistas buscam vincular fraternidade, poder e tempo de maneira significativa, adaptando em termos seculares fatalidade em história, contingência em significado, e que essas novas formas e sentidos de vincular fraternidade, poder e tempo constituem a base da consciência nacional acompanhando as transformações econômicas, sociais, políticas e tecnológicas que demarcam a modernidade.

O terceiro capítulo analisa, especificamente, as canções que integram o *Bandeira de Aço*. E nossa intenção é relacionar o perfil de cada compositor com as canções que produziram, bem como expor, de cada uma delas, os traços característicos do que pode ser identificado/classificado como pertencente (ou que manifesta traços bem típicos) da cultura regional, da espiritualidade cancionista popular maranhense.

2. AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CULTURA E SOCIEDADE NO MARANHÃO

No texto assinado por Papete, presente no encarte do disco *Bandeira de Aço*, o leitor e ouvinte é convidado a se inserir na ambiência sonora e poética da cidade de São Luís, Maranhão, do final da década de 1970, e ir conhecendo os diferentes perfis dos compositores que integram o elepê. A paisagem sonora vai descrevendo lugares de boemia, espaços de encontro, praias, cheiros e sabores de frutas típicas da região, lugares de reunião de amigos e músicos integrados com a cultura e os costumes do povo maranhense, como a Rua de São Pantaleão, o Bairro da Madre Deus, a Avenida Beira Mar, a Praia do Araçagy, os botequins da Praia Grande, a Praça Dom Pedro II. Os quatro principais nomes do disco - Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe e Ronaldo Mota - são descritos como “compositores de São Luís do Maranhão que se inspiram na cultura popular”.

Carlos Cesar (Cesar Teixeira) é apresentado como “uma mistura de índio desconfiado com negro de sangue quente e branco intelectual” e que “suas músicas são a tradução dos problemas da sua gente refletidos nele”. Josias Sobrinho é descrito como um camponês, que “traz consigo toda alma de caboclo que é, inundada de melodia, ritmo e festa”. Ronaldo Mota e Sérgio Habibe são percebidos como os compositores urbanos de linguagem mais intelectual e sintética dentre eles. Tais diferenças subjetivas vão aparecer na poética das nove canções do elepê. Além dos quatro compositores, Papete cita outros personagens da cultura popular da capital maranhense: Tabaco e Mané Onça, Chico Maranhão, “Santo Cristo”, Vavá, (Chico) Saldanha, Ubiratan (Teixeira), Cristóvão (Alô Brasil), Sinhô e Mochel.

Ao lado do texto de apresentação, aparece uma descrição da importância do bumba-meu-boi para o Maranhão, considerando que a história da brincadeira está ligada às culturas branca, negra e indígena, sendo a festa máxima do povo que acontece na época do São João. Antes de ouvir as narrativas que cada letra vai apresentar, o ouvinte do disco já está situado nos lugares de onde as canções brotaram. E são vários os contextos, situações e sensibilidades que o enredo criado pela narrativa encadeada das canções vai fazendo emergir: festas populares, aventuras pessoais, amores, inquietações juvenis, contexto político e social, religiosidades, crenças. Cada situação ampliando o mote principal do auto do boi que é satisfazer o “desejamento” (o termo está na canção Boi de Catirina) da mulher negra e grávida Catirina, metáfora que no disco ganha uma dimensão maior: a

vontade de realização dos sonhos de uma geração de jovens compositores que almejavam também expressarem-se com seus versos e poesias a ideia de cultura e brasilidade com os pés fincados no seu lugar de pertencimento, o Maranhão.

É a partir destas figuras centrais do disco - Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, Ronaldo Mota, Marcus Pereira e Papete, que vamos nos direcionar para a compreensão das estruturas que possibilitaram o encontro deles na vida e arte, passando pelo espaço catalisador de suas expressividade artísticas, o Laborarte, até chegarmos à construção do elepê e sua recepção entre críticos e agentes culturais no que diz respeito à formação do campo denominado de *música popular maranhense*.

2.1 – As representações simbólicas das identidades culturais de São Luís

Na história cultural do Maranhão, especificamente da cidade de São Luís do Século XIX, foram sendo elaboradas representações simbólicas, referenciais para a construção da memória, da identidade e do imaginário social de um lugar conhecido como espaço diferenciado dentre as províncias do Período Imperial brasileiro, por conta de sua cultura e trato intelectual. A principal delas foi a elaboração pela elite e intelectualidade maranhenses do mito de uma origem francesa para a cidade. A comparação da capital da província do Maranhão com a Atenas grega como forma de garantir legitimidade intelectual para os letrados da cidade e também como resultado do processo de integração do Maranhão ao cenário de unidade nacional que estava sendo gestado. Inicialmente, a elaboração do discurso em torno dessa distinção identitária do Maranhão, feita pelos poetas e literatos, estava relacionada com uma esfera restrita de produção cultural para posteriormente ser ampliada a todo conjunto da sociedade maranhense.

A imagem construída pela intelectualidade maranhense no Século 19 teve como parâmetro a ênfase nas singularidades, no que é específico, e na diferenciação entre os grupamentos sociais, fundamentando o pensamento de que a província do Maranhão seria distinta das demais províncias, pela legitimidade da ação no cenário nacional de seus literatos, a exemplo de Sousândrade e Gonçalves Dias. O refinamento literário e o primor da produção cultural eram os elementos que tornavam os maranhenses distintos. O que estava em questão à época era uma

tomada de posição dentro do campo de produção cultural que tornaria possível, do ponto de vista da construção simbólica da nação, a coexistência de duas imagens de um mesmo processo: por um lado a nação enquanto necessidade de resgate do passado de glórias e por outro a nação como espaço de coexistência com a diferença.

Na década de 1970 do Século 20, um novo momento cultural passou a reconfigurar as representações simbólicas que constituíam os traços distintivos da identidade cultural maranhense. Embora ainda fossem presentes as referências míticas e românticas de uma geração de poetas descendentes dos ‘atenienses’ do Século 19, o movimento agora era direcionado a uma atenção para algo antes desconsiderado dentro dos cânones de legitimação da produção cultural maranhense: as manifestações culturais populares. Além do olhar que agora se voltava para o folclore e para os usos da arte como representação política, os artistas, poetas, músicos, entre outros agentes culturais, buscavam encontrar uma sintaxe própria e linguagem estética que aglutinasse todas essas informações: o passado de uma geração literária gloriosa, as matrizes culturais geradas no processo de miscigenação das culturas populares no Maranhão e a inserção da arte popular maranhense no bojo dos movimentos nacionais, então em voga, desde o período do modernismo até chegar aos movimentos da contracultura que aconteciam no período sob a sombra de um regime político ditatorial no país.

2.1.1 O nacional e o popular: a formação da música popular maranhense

Entre os registros de mapeamento musical feito no Maranhão, a partir da coleta e organização de partituras, destaca-se o trabalho do padre João Mohana, editado no ano de 1974 e que recebeu o nome de Acervo João Mohana, após ser tombado pelo Arquivo Público do Estado, em 1987. O padre levou mais de 20 anos de pesquisa com a reunião de peças musicais que vão do erudito ao popular. Posteriormente, o material foi organizado num catálogo sistematizado e publicado 1997 como “Inventário do Acervo João Mohana”.

Ricarte Almeida Santos (2012) ressalta três questões importantes sobre a evidência de características na música feita pelos compositores maranhenses que

se relacionavam com a representação simbólica da cidade de São Luís como a “Atenas brasileira”:

“Primeiro, a longa tradição da produção musical maranhense que remonta, por estes registros de Mohana, ao século XIX; a segunda, como já fora mencionado, a grande diversidade gêneros e estilos da música maranhense, coexistindo a produção e prática da música erudita e da popular, desde os primórdios; e terceiro, a perspectiva da prevalência, histórica, de uma cultura de erudição, da grande arte, da grande música, de rebuscamentos eurocêtricos.” (SANTOS, 2012, pg. 23)

Além de ser uma obra pioneira em relação à catalogação e mapeamento da produção musical maranhense do início do Século 20, o acervo também se utiliza de símbolos de distinção e poder associados à dominação europeia⁴, a partir do próprio texto escrito pelo padre na nota introdutória do Inventário:

“O talento, a erudição, a criatividade musical, como fenômeno difuso, contagiante, extenso, mostra-nos a terra dos irmãos Azevedo como ‘Atenas Brasileira’ também na Música. Mais de cem compositores, em gerações vizinhas, forçam-nos a discernir esse fenômeno musical em perspectiva sociológica, não apenas psicológica. É uma revisão que se impõe.” (MOHANA in nota introdutória ao Inventário do Acervo João Mohana, 1997)

As relações entre memória coletiva, identidade e estado serão uma constante no processo de formação do sentido de nação pautado na pluralidade e heterogeneidade das culturas populares. Os fenômenos culturais acontecem sempre num campo onde se desenvolvem relações de poder, mas sem que isso represente uma expressão imediata de consciência política. A música será fator importante para a disseminação desse sentimento de unidade entre os territórios regionais. Pretendemos chegar com esta pesquisa à compreensão sobre de que maneira o disco *Bandeira de Aço* vincula-se a essa importância de uma afirmação de identidade cultural pela via da música popular.

Observando a linha do tempo que é a história cultural da cidade de São Luís, ampliada para a história cultural do Maranhão, o que se percebe é a formação de um campo produção cultural maranhense que exige certa distinção intelectual para o resto do país. Ser nativo da “Atenas Brasileira” seria ter uma predisposição em

⁴ SANTOS, Ricarte Almeida. Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade. 155pg. São Luís, 2012.

respeitar os cânones literários e fruir de ares europeus em terras brasileiras. Toda essa construção de uma identidade regional distinta vai continuar entre os grupos culturais maranhenses como forma de representação vinculada a um campo artístico-cultural específico, uma vez que “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”. (Bourdieu, 2010, pg 118)

Compreendemos que nosso objeto de estudo em questão está inserido num conjunto de relações próprio daquilo que Pierre Bourdieu define como “campo”, com suas dinâmicas internas, inter-relações entre seus agentes e as consequências do processo que a formação de um campo envolve outros subcampos. A construção do campo artístico-cultural da *música popular maranhense*, legitimado em discurso midiático após o lançamento do disco *Bandeira de Aço*, em 1978, também envolve a afirmação de agentes políticos, agentes artísticos e imprensa.

Tanto no interior quanto na órbita do campo da *música popular maranhense* circulam agentes sociais com objetivos diversos. Para uns, haverá a manutenção das estruturas de poder e organização vinculadas a esse campo; para alguns, haverá o esforço de se inserir nesse campo, e, para outros, haverá a negação de estar integrado a esse campo. Um jogo de forças, às vezes com objetivos similares, às vezes antagônicos, que constituem a natureza dos campos.

A noção de campo é um dos conceitos centrais na obra de Pierre Bourdieu, sendo definido como espaço estruturado de posições onde dominantes e dominados lutam pela manutenção e pela obtenção de determinados postos. Dotados de mecanismos próprios, os campos possuem propriedades que lhes são particulares, existindo os mais variados tipos, como o campo da moda, o da religião, o da política, o da literatura, o das artes e o da ciência. Todos eles se tornam microcosmos autônomos no interior do mundo social. Cada campo opera por meio do jogo das oposições e das distinções.

“Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem, que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por ele produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir.” (Bourdieu, 2010, pg. 69)

Além do conceito de campo, abordaremos a noção de *habitus*, do mesmo autor, como duas categorias de análise, uma vez que os dois conceitos são interdependentes. O *habitus* propõe identificar a mediação entre indivíduo e sociedade. No caso desta pesquisa, nos servirá como instrumento conceitual para analisarmos as realidades individuais dos principais agentes sociais envolvidos no processo de produção do disco *Bandeira de Aço*, ou seja, os produtores, compositores e intérprete. Para Bourdieu (2010, p. 65), *habitus* é:

“(...) um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas.”

Habitus pode ser compreendido como um conhecimento adquirido, um capital cultural, a mediação que ocorre entre a subjetividade de cada agente (suas escolhas individuais) e os condicionamentos sociais exteriores (instituições, grupos sociais, etc). Ele opera como um sistema de orientação ora consciente, ora inconsciente de cada indivíduo em suas escolhas no processo de constituição de suas identidades sociais.

Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. Dessa forma, deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam. Por esse motivo, há uma relação de interdependência entre o conceito de *habitus* e de campo.

Para Bourdieu (2010), a maior parte das ações dos agentes sociais é produto de um encontro entre um *habitus* e um campo (conjuntura). Assim, as estratégias surgem como ações práticas inspiradas pelos estímulos de uma determinada situação histórica. São inconscientes, pois tendem a se ajustar como um sentido prático às necessidades impostas por uma configuração social específica. *Habitus* será esse instrumento que auxilia a apreender certa homogeneidade nas disposições, nos gostos e preferências de grupos e agentes, produtos de uma mesma trajetória social.

Em relação ao nosso objeto de análise, é o que vamos perceber mais adiante quando observamos os processos que foram constituindo um campo musical com características próprias, vinculadas a traços do folclore e da cultura popular, a partir das experiências advindas dos festivais de música, do surgimento do Laborarte até chegar ao resultado do disco *Bandeira de Aço*.

Em diferentes momentos históricos travaram-se disputas políticas em torno das considerações sobre as ideias de cultura brasileira e identidade nacional. Nestas, o termo ‘popular’ foi interpretado, por diferentes grupos sociais, como elemento primordial para a consolidação de uma “integradora” identidade nacional e, conseqüentemente, de uma “autêntica” cultura brasileira.

Nos anos 50, dentre as interpretações que se destacaram, a do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) exerceu profunda influência na esfera da cultura. Em particular sobre dois movimentos expressivos que discutiam a questão cultural naquele momento: o Movimento de Cultura Popular e o Centro Popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O teatro e o cinema eram as duas áreas que mais debatiam a cultura brasileira naquele momento, antes da chegada do Movimento Tropicalista, na música. No teatro, o Arena primava por um “teatro nacional” em contraposição ao “teatro alienado” que caracterizava os espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia; no cinema, Glauber Rocha, criticava a alienação do cinema brasileiro, propondo a realização de um cinema novo.

A ênfase na autenticidade, o esforço de criação de uma consciência crítica e independente que se observa, no período, nos objetos artísticos - música, cinema, teatro - teoricamente vinculados às ideias isebianas; no CPC, particularmente, tomam ares de uma vanguarda artística cuja ação política está voltada à esquerda, influenciada pela ênfase no papel do intelectual na manifestação do processo de tomada de consciência. Sua proposta de organização da “cultura popular” estava inserida num momento histórico de “efervescência política” e de consolidação do bloco nacional, através da ideologia nacionalista que reunia diferentes grupos e classes sociais.

Nesse contexto, o termo “cultura popular” assumiu outra conotação, distinta daquela que o aproximava do folclore, remetendo ao caráter tradicional do patrimônio popular, implicando num processo de “sacralização da sabedoria

popular”, contrário a qualquer ideia de progresso. O que o CPC entendia por “cultura popular” define-se em termos exclusivos de transformação e diz respeito à formação de uma consciência política com fins a uma “ação política do povo”, protagonizada pelos intelectuais. Daí a instrumentalização dos bens artísticos pelo grupo, priorizando o argumento político e empobrecendo a dimensão estética das obras.

Em relação à música popular brasileira que circulava em ambiente urbano, sobretudo nos círculos vinculados a uma classe média jovem universitária, a bossa nova era o gênero musical mais legítimo. E, no início dos anos 60, influenciados pela ideologia nacional-popular do Iseb e pela política cultural do CPC, seus compositores e intérpretes começavam a optar por um repertório musical marcado pelo engajamento. Assim, acentuava-se, uma forte distinção entre a “música engajada”, urbana, e a música regional. Apontando para a constituição da nova significação que a sigla MPB teria a partir do final dos anos 60, quando já não remeterá aos ritmos regionais/folclóricos, como o xote, baião ou forró nordestinos.

A televisão e sua vinculação à nascente indústria fonográfica, símbolos da modernização cultural brasileira, reafirmavam esta distinção, na tentativa de estabelecer um mercado de consumo em massa de discos para uma população jovem. Daí os investimentos publicitários, posteriormente, na Jovem Guarda e nos festivais universitários, por exemplo.

No livro *Guerrilhas* (2012), o sociólogo Flávio Reis, em artigo intitulado “Antes da MPM”, elabora duas indagações importantes para compreendermos as motivações e quais representações estavam sendo elaboradas na década de 1970, no que diz respeito ao que distinguia o Maranhão dentro do projeto de nação elaborado pelos modernistas, folcloristas, intelectuais e artistas, ao mesmo tempo em que o inseria dentro do que se compreendia como arte nacional e popular:

“Afiml, chegou a se constituir algo distinto na música produzida aqui (leia-se São Luís) que justificasse um rótulo ostensivo cuja grafia busca mesmo uma simetria com a expressão “música popular brasileira”? Como essa transformação na música se articula com outros campos artísticos e, principalmente, com as alterações na discussão sobre a identidade maranhense que então se iniciavam?” (REIS, 2012, pg. 111)

Ele continua seu argumento afirmando que o Maranhão é um estado deslocado dentro da região Nordeste, em termos de representação de sua natureza e cultura, e que tampouco se reconhece com a região Norte.

Em relação às referências que geraram um cancionário popular no Maranhão, o sociólogo volta até a década de 30 para indicar que, desde aquele período, já havia compositores e músicos que aproveitavam motivos populares em suas canções, com narrativas temáticas que descreviam cenários e costumes locais, mas ainda sem a forte influência dos ritmos e danças populares. Eram poetas e músicos criadores de choros, sambas, xotes e baiões inspirados na realidade cultural maranhense que já tinham suas músicas disseminadas em programas de rádio veiculados ao vivo. Nomes como Lopes Bogéa, Agostinho Reis, Cristóvão Alô Brasil, Antônio Vieira, entre outros.

Este último, por exemplo, recebeu a alcunha de Mestre Vieira, tendo criado mais de 300 composições entre sambas, valsas, boleros e ritmos regionais, como o carimbó e o baralho, segundo dados do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁵. Seu primeiro CD, "O samba é bom", só foi lançado em 2002 e contou com as participações de Elza Soares, Sivuca, Zeca Baleiro, João Pedro Borges, entre outros músicos. Em 2004, gravou um perfil biográfico e artístico, com toda sua vida e obra apresentada por ele mesmo ao violão, em formato de vídeo, dois livros e 18 CD's que compunham uma caixa lançada pela Companhia Vale do Rio Doce.

2.2 Antes do *Bandeira de Aço*: João do Vale e Chico Maranhão

Nos anos 1970, poucas inserções fonográficas foram realizadas por cantores e compositores locais. Era preciso sair de São Luís para conseguir gravar um disco.

Em setembro de 1971 aconteceu em São Luís o "I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão", no Ginásio Costa Rodrigues, com patrocínio da Prefeitura de São Luís e da Fundação do Bem Estar Social. O festival mobilizou toda a cidade, com transmissão ao vivo pela TV Difusora e com a presença dos

⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/mestre-vieira/dados-artisticos>. Acessado em 20/08/2013.

compositores Capinam, Jards Macalé e Wagner Tiso, como jurados. Foram quatro noites que reuniram um total de 20 mil pessoas. Entre os participantes, estavam os compositores Sérgio Habibe, Ubiratan Sousa, Giordano Mochel, Zé Américo, Antônio Vieira e Lopes Bogéa.

Segundo Flávio Reis (2012), somente duas canções faziam uso de ritmos locais: Boqueirão, de Giordano Mochel, e Toada Antiga, de Ubiratan Sousa. Porém, no festival já estavam presentes artistas que tinham a intenção de novas elaborações estéticas no campo da música popular do Maranhão. Nas palavras do pesquisador Bruno Azevedo (2012), naquele período não havia ainda a associação entre a música popular urbana e as manifestações folclóricas locais e os artistas e grupos estavam mais conectados com o que se estava formatando naquele momento dentro do campo da música popular brasileira (MPB), como informa o nome do festival. “Não se tratava da música do Maranhão, mas da música brasileira feita no Maranhão, sem intenção clara de distinção daquela canção com base nesta ou naquela característica.” (Azevedo, 2012, pg. 138)

Além dos artistas já citados, um nome importante da música popular brasileira já ganhava os palcos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: João do Vale. Natural da cidade de Pedreiras, região da Baixada Maranhense, mudou-se para São Luís no ano de 1945 e chegou a participar de um grupo de bumba-meu-boi chamado “Noite Linda”, como amo (cantador). Aos 15 anos, fugiu de casa e passou a fazer viagens pelo país sobrevivendo de ofícios práticos - ajudante de caminhão, garimpeiro e pedreiro, até chegar ao Rio de Janeiro onde passou a procurar por artistas que gravassem suas composições. Sua primeira composição foi gravada no ano de 1953, pelo músico Zé Gonzaga, o baião “Madalena”, fazendo disseminar seu nome como novo compositor de baião pelo Nordeste. Depois, chegou a participar de filmes e aos poucos ia sendo gravado por artistas já consagrados pela indústria fonográfica.

Nesse período, os gêneros regionais compunham parte do “patrimônio musical nacional”, que preservava e divulgava uma “memória musical”, associando ambos à categoria unificadora de “música popular brasileira”. O Departamento de Música Brasileira da Rádio Nacional, criado em 1951 e a princípio dirigido por Humberto Teixeira (compositor e letrista da maioria das canções de Luiz Gonzaga), é um bom exemplo da postura estético-nacionalista e patrimonial, que tomava

alguns gêneros específicos - como tradicionais ou folclóricos - marca deste patrimônio construído e onde a música de João do Vale encontra espaço.

O ápice de sua carreira musical se deu quando ele foi convidado a participar em 1964 do show “Opinião”, produzido pelo grupo Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura ⁶da União Nacional dos Estudantes. “Carcará”, canção composta por ele tornou-se referência no que foi denominado depois de “música de protesto”. Nas palavras do biógrafo Márcio Paschoal, João do Vale foi “um cantador genuíno e brasileiro que representou o grito contido das massas contra todo o tipo de injustiça social. E de quebra, ainda se transformou num dos maiores nomes da música nordestina de todos os tempos”.

Embora a maioria de suas canções falassem de sua cidade natal e de sua história pessoal, seus discos não apresentavam a ambiência sonora específica do Maranhão, elas possibilitavam uma leitura mais ampla do que poderíamos classificar como identidade do sujeito nordestino, sertanejo, e por esse motivo a poética de João do Vale esteve mais vinculada à representação do brasileiro excluído, o homem do campo, o migrante e operário do que especificamente um compositor com intenção comunicativa de apresentar traços da cultura popular maranhense.⁷

Chico Maranhão é outro compositor que lançou discos antes do *Bandeira de Aço*. Na década de 60, migrou para o Sudeste para estudar na Universidade Federal de São Paulo (USP) e acabou integrando o Teatro da Universidade Católica (TUCA), tendo participado de peças teatrais, a exemplo de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. Um de seus colegas de faculdade e teatro foi o compositor Chico Buarque, que posteriormente seria um dos principais “mediadores culturais” na formação do campo da música popular brasileira (MPB). Em 1967, Chico Maranhão participou do III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, com a composição “Gabriela”, defendida pelo grupo vocal MPB-4, que ficou entre as finalistas no sexto lugar e foi incluída no disco do festival.⁸

⁶ O Centro Popular de Cultura era um espaço que reunia artistas, estudantes, operários e intelectuais, com o objetivo de transformar o Brasil a partir da ação cultural para conscientizar as classes trabalhadoras, usando as formas da cultura popular para promover a revolução social. Os centros se multiplicaram pelo país incentivando a criação de grupos de teatro popular. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acessado em 22/08/2013.

⁷ <http://www.dicionariompb.com.br/joao-do-vale>. Acessado em 22/08/2013.

⁸ <http://www.dicionariompb.com.br/chico-maranhao>. Acessado em 22/08/2013.

Em 1964, três anos antes, o compositor Luiz Carlos Paraná abre o bar O Jogral, em São Paulo. O lugar tornou-se ponto de encontro de jornalistas, intelectuais e artistas interessados em ouvir as novidades da música popular brasileira, especialmente sambas e gêneros “esquecidos” ou “menosprezados” como o choro e a música caipira (Marcus Pereira, 1980), e que contrapunham a música midiática do movimento Jovem Guarda⁹. Mais que um espaço de boêmios, o bar era saudado pelos seus frequentadores um “minitemplo da cultura brasileira”. A principal atração da casa era o dono que cantava seu próprio repertório e composições de Paulo Vanzolini. O publicitário Marcus Pereira era uma das figuras mais assíduas no local e depois passou a ser sócio “simbólico”, adquirindo 1% da sociedade¹⁰.

Em seu livro *A História do Jogral*, o publicitário afirma que esse tipo de música que o bar fazia circular e que possibilitava a discussão de ideias sobre as matrizes da música popular brasileira eram “valores culturais” nos quais eles acreditavam (1976: 36). Surgiu então, em 1967, a ideia de gravar um disco para divulgar esses “valores”. O primeiro LP foi feito com o compositor Paulo Vanzolini, que já tinha emplacado nas rádios duas composições: *Volta Por Cima*, gravada por Noite Ilustrada em 1963, e *Ronda*, por Inezita Barroso em 1953. O disco, intitulado *Onze Sambas e Uma Capoeira*, teve produção de Luiz Carlos Paraná e as canções foram interpretadas por Chico Buarque, Cristina Buarque, Adauto Santos, Mauricy Moura, Cláudia Morena e Paraná – todos amigos de Vanzolini e frequentadores do bar, com patrocínio da Companhia Financeira Independência, cliente da agência de publicidade de Marcus Pereira, distribuído como brinde de final de ano da companhia.

O brinde obtém ótima repercussão na imprensa (Pereira, 1976, p. 39) e, no ano seguinte, a Marcus Pereira Publicidade produz o LP *Brasil, Flauta Cavaquinho e Violão*, com um repertório clássico de choro gravado pelo regional do Jogral. Marcus não conseguiu patrocinador para a produção do disco, e ele foi distribuído como brinde da própria agência, com o selo “O Jogral”. Nos anos seguintes, a agência

⁹ Movimento musical surgido em 1965, a partir de programa com o mesmo nome apresentado pelos cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, na TV Record de São Paulo. O programa fez sucesso e o gênero musical virou sinônimo do rock nacional, produzido nos anos 1960, com versões de artistas ingleses e norte-americanos, além de ter gerado um comportamento juvenil, com gírias, expressões e modo de vestir. Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos>. Acessado em 22/08/2013.

¹⁰ PEREIRA, Marcus. *Música: está chegando a vez do povo. A História do Jogral*. São Paulo: Hucitec, 1976.

produziria outros elepês com o mesmo propósito, todos com o registro do trabalho de músicos familiares ao ambiente boêmio do Jogral.

Em 1969, Marcus gravou em sua própria casa um disco (que considerava “amador”) com Renato Teixeira e Chico Maranhão – cada um com seis faixas em cada lado do elepê. No texto do encarte, de autoria de Marcus Pereira e Aluísio Leite Falcão, o compositor Chico Maranhão é apresentado como “companheiro de tantas noites de música e amizade” e que sua música aponta “possibilidades inexploradas” da música popular brasileira:

“As composições de Maranhão que reunimos na face ‘A’ deste disco – gravadas informalmente numa noite de papo e música – são até hoje inéditas e compõem um repertório dos melhores que conhecemos da música brasileira contemporânea, e do qual faz parte também ‘Gabriela’ e ‘Frevo da Rosa’, classificadas em festivais. Atentem para ‘Cabocla’: é um momento insuperável de beleza e ternura. Atentem para ‘Cirano’, cuja letra magistral nos dá uma medida das possibilidades do compositor e – através dele – das possibilidades inexploradas da nossa poesia-música popular – que muitos consideram em impasse. Atentem para ‘Verdureiro’ – e vai levar quanto pedir quem puder dizer onde encontrar mais talento. Francisco Fuzetti Viveiros Filho, o nosso Maranhão, companheiro de tantas noites de música e amizade. (texto extraído da capa do disco O Jogral, de 1969)

Como se pode constatar, Marcus Pereira já tinha ambições de realizar seu projeto fonográfico de mapeamento musical do Brasil, bastava encontrar a maneira de executar seus objetivos e que a convivência com o maranhense Chico Maranhão já era uma ponte para chegar à sonoridade que havia na terra natal do compositor. Em 1971, mais um elepê de Chico Maranhão foi produzido por Marcus Pereira, ainda distribuído como disco-brinde das empresas clientes de agência de publicidade deste.

Por volta de 1972, Marcus Pereira resolve se dedicar somente ao seu projeto de criar uma gravadora especializada em documentação cultural, junto com o sócio Aluísio Falcão, encerrando assim as atividades de sua agência de publicidade. O primeiro trabalho da nova gravadora seria produzir uma coleção de discos registrando os diversos gêneros de música popular tradicionais da região nordeste. Começariam pelo nordeste porque Aluísio conhecia melhor a região e porque Marcus Pereira tinha afinidade com Pernambuco em decorrência de suas relações políticas e profissionais da década de 60. O resultado foi a coleção Música Popular do Nordeste, uma caixa com quatro LP’s em que se intercalavam interpretações do

Quinteto Violado com gravações de repentistas, emboladores, cirandeiros, de uma orquestra de frevo, e da Banda de Pífanos de Caruaru. Foram prensadas mil cópias da coleção para serem distribuídas como brinde de fim de ano da agência de publicidade em 1972. A coleção rendeu a Marcus o Prêmio Estácio de Sá do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e o Noel Rosa da Associação Paulista de Críticos de Arte, com apelos da crítica e imprensa especializada para que a coleção fosse lançada comercialmente. No final do ano de 1973, Aluízio e Marcus fecham a Marcus Pereira Publicidade e abrem, em janeiro de 1974, a gravadora Discos Marcus Pereira (Pereira, 1976, p. 9).

Em depoimento para o pesquisador João Miguel Sautchuk (2005), Aluízio conta que o nome da gravadora foi sugestão dele e que a marca indicaria uma continuidade com a produção fonográfica já realizada pela agência. Além disso, entendia que Marcus tinha “vontade e fé naquilo que estavam fazendo” e, além de gostar de dar entrevistas, era desenvolto e articulado o suficiente para atuar como porta-voz daquele trabalho, diante do que se fazia apropriado a gravadora ter o seu nome. Marcus ficava então como presidente da empresa, Aluízio assumia a direção artística e a terceira sócia, Izabel Macedo, cuidava da área financeira e administrativa.

Os primeiros lançamentos da empresa foram justamente os quatro discos da coleção Música Popular do Nordeste e Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão. O projeto de documentação teria continuidade com as coleções Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste (1974), Música Popular do Sul (1975) e Música Popular do Norte (1976), cada uma delas compostas por quatro discos em que se intercalavam gravações de grupos folclóricos com gravações em estúdio de músicas tradicionais interpretadas por Nara Leão, Renato Teixeira, Clementina de Jesus, Elis Regina, Papete e outros. A Marcus Pereira dedicou-se à produção dos chamados “discos culturais”, lançando discos de samba e música erudita (especialmente de compositores brasileiros) entre outros.

O que se pretende nesta pesquisa não é somente compreender a projeção nacional que o elepê possa ter alcançado ou se atendeu à proposta da gravadora Marcus Pereira de apresentar ao mercado fonográfico a “autêntica” música popular brasileira de cada território regional, mas sobretudo analisar os vínculos e os valores simbólicos e culturais que o disco gerou no imaginário cultural dos maranhenses.

João do Vale e Chico Maranhão, indiscutivelmente, são considerados grandes nomes da cultura e arte do Maranhão, porém, os dois representam um movimento exterior de produção musical do estado. Podemos citar outros artistas maranhenses que tiveram repercussão nacional, mas sem fomentar os vínculos de identidade com a cultura popular maranhense, pelo menos até antes do *Bandeira de Aço*. É o caso da cantora Alcione, que iniciou carreira cantando em boates do Rio de Janeiro, ao final dos anos 60, tendo lançado seu primeiro disco em 1972, e que ficou mais conhecida como “cantora de samba”.

São essas relações engendradas entre a construção do sentimento e ideia de nação a partir da absorção das culturas populares, de que maneira o disco insere na música popular brasileira os traços da cultura popular específicos do Maranhão, ao mesmo tempo em que provocou nos receptores maranhenses o reconhecimento de uma identidade cultural regionalizada, as questões que mais nos interessam com esta pesquisa.

Para Renato Ortiz (2005), “a relação entre nacional e popular se manifesta no interior de um quadro mais amplo, o Estado”. E que serão os intelectuais os mediadores simbólicos responsáveis por “descolarem as manifestações culturais de sua esfera particular para as articularem numa totalidade que as transcende”. Ou seja, a questão da busca por uma identidade que fortaleça o sentimento de nação e seus valores culturais será uma atitude de disputa de poder e interesses diversos. O que ele considera como ‘político’ é diferente do que se compreende como ‘política’.

“Considero a dimensão do político como imanente à vida social, e com isto quero dizer que as relações de poder penetram o domínio da esfera da cultura. Entretanto, o que é político (isto é, relação de poder) nem sempre se atualiza enquanto política, o que implica aceitar que entre os fatos culturais e as manifestações propriamente políticas é necessário definir uma mediação.” (Ortiz, 2005, pg. 142)

Portanto, para Ortiz, a cultura é também um fenômeno de linguagem sempre passível de reelaborações, reinterpretações e ressignificações, e que são os interesses dos grupos sociais (o Estado) que vão decidir o sentido e a importância de cada manifestação ou expressão cultural.

“O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma relação política que se constitui a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo” (Ortiz, 2005, pgs, 138, 139)

O sociólogo vai além na caracterização da importância dos intelectuais como mediadores simbólicos. A eles cabem a responsabilidade de confeccionar uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global. São eles os unificadores de agentes sociais e expressões culturais que se encontravam anteriormente separados.

Para ampliarmos o sentido do que Ortiz define como “mediadores simbólicos”, os intelectuais, vamos recorrer a outros dois autores: Teixeira Coelho (1989), para quem a definição de “agente cultural” seja aquela pessoa ou grupo de pessoas que desenvolvem o trabalho estratégico de mediação para que aconteça qualquer ação cultural, e Hermano Vianna (1995), que descreve os “mediadores culturais” como aqueles indivíduos que promovem a ação de aproximação de pessoas de diferentes grupos sociais dentro de ambientes de heterogeneidade sociocultural.

Apoiar-nos-emos nesta definição para consideramos a importância que tiveram os compositores Cesar Teixeira, Sérgio Habibe e Josias Sobrinho como mediadores culturais dentro da experiência cultural coletiva desenvolvida no Laborarte, bem como o produtor Marcus Pereira e o músico Papete, na elaboração do disco *Bandeira de Aço* como produto comercial de difusão de símbolos da cultura popular do Maranhão.

2.3 O panorama cultural do Maranhão nos Anos 1970

O regime político de exceção imposto pela ditadura militar no Brasil, a partir do AI-5, em 1968, tentou sufocar a liberdade de expressão da juventude. O cerceamento das liberdades individuais provocou um efeito catalisador que desencadeou uma série de manifestações estético-políticas e naquele ano se deu o auge das estéticas de vanguarda em todas as Artes. O Tropicalismo foi o mais

importante movimento de ruptura no ambiente da música popular e da cultura brasileira, a partir da discussão sobre a linha evolutiva da música popular brasileira, antes segmentada em gêneros, na quebra dos posicionamentos tradicionais e nacionalistas sobre a arte nacional, unindo temas populares (folclóricos), com a música de vanguarda erudita, a *pop music* e os experimentalismos estéticos da poesia e artes plásticas, resgatando o espírito do movimento modernista de Oswald de Andrade em diálogo com os ventos da contracultura *hippie* que acontecia no resto do mundo. As dicotomias pop x folclore, alta cultura x cultura de massas, tradição x vanguarda foram deslocadas a partir da mistura de gêneros e conceitos estéticos¹¹.

Todo esse fluxo de informação cultural chegava até o Maranhão pelos jornais, revistas e, sobretudo, o rádio. A televisão ainda era uma novidade ainda inacessível para a maioria da população de classe econômica. Ainda assim, havia a necessidade da juventude mais engajada politicamente de se organizar em movimentos estudantis. A maioria buscou os espaços da igreja católica, naquele período mais atuante com os movimentos sociais e com correntes de atuação comunitárias e sociológicas, como a Teologia da Libertação¹², com inclinação marxista, liderado no Brasil pelo teólogo Leonardo Boff.

A juventude participante nos movimentos da Igreja Católica no Maranhão é que seria a responsável por movimentar outros campos da arte e cultura e no Estado. Segundo Tácito Borralho (2005, pg. 37), os movimentos jovens estudantis se infiltraram nos movimentos da Ação Católica (movimento leigo de origem francesa, com duas fontes de atuação: grupos de adultos formados por casais e jovens que integravam a Juventude Estudantil Católica – JEC).

Os produtores de teatro do Maranhão, dos anos 40 aos anos 60, ainda não tinham uma produção organizada. Aqueles que estavam interessados combinavam montagens reunindo-se de modo aglutinado, mas sem ainda uma estrutura

¹¹ <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acessado em 22/08/2013.

¹² De origem latino-americana e datando da década de 60, a teologia da libertação combina conceitos oriundos das ciências sociais com ideias bíblicas e teológicas. Em particular, no seu uso da teoria social marxista e não-marxista, pode ser superficialmente lida por teólogos poucos perspicazes e sociólogos condescendentes como uma forma de teoria social radical que incorpora uma ética secular de justiça. Com efeito, uma resposta oficial da Igreja Católica questiona seu status epistemológico de uma teologia que integra elementos de teoria marxista (Congregação para Doutrina da Fé, 1984). (OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. Dicionário do Pensamento Social do Século XX. Tradução de Eduardo Francisco Alves, Álvaro cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996, pg. 762)

compromissada. Eles dominavam suas produções teatrais de ações de grupo. Contudo, havia uma boa produção de textos dramatúrgicos, do ‘drama’ popular ao mais erudito. O que faltava mesmo eram espaços apropriados e equipes organizadas. O principal teatro de São Luís, o Teatro Arthur Azevedo, até os anos 60 estava arrendado a uma empresa cinematográfica, restringindo suas funções teatrais a duas sessões ao máximo em dois dias consecutivos.

De todos eles, o grupo de Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), criado pelo bailarino e ator Reynaldo Faray representou uma “fronteira temporal” na produção teatral maranhense pelas experimentações estéticas e que serviria de referência posteriormente para os encenadores populares. Outras experiências teatrais ocorriam paralelamente, como o trabalho da professora Camélia Viveiros que desenvolvia um trabalho voltado para o público infantil usando o folclore como temática.

No Salão Paroquial da Igreja da Sé, no Centro de São Luís, atividades teatrais vinculadas ao movimento da juventude católica, sob a orientação do Padre João Mohana, também direcionavam outro tipo de processo teatral. Em 1971, na Igreja de São Pantaleão (Centro de São Luís), jovens daquela comunidade católica organizam o Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA) e o grupo Chamató de danças folclóricas. O TEFEMA passou a produzir montagens teatrais, musicais, entre outros espetáculos, sempre incorporando a linguagem da arte engajada em diálogo com a arte popular e ideologias políticas. Os principais integrantes do grupo TEFEMA e do Chamató depois iriam se juntar na formação do embrião do Laborarte (Laboratório de Expressões Artísticas).

Havia então dois tipos bem diferentes de fazer teatral no Maranhão: o teatro conduzido por Reynaldo Faray, mais elitizado, e o teatro mais engajado do TEFEMA, que seria depois germinador do processo teatral do Laborarte, como esclarece Nelson Britto, em depoimento ao livro de memórias do ator Aldo Leite (2007):

Comecei trabalhando com Reynaldo em 1969 e fui até 1975. (...) Muitas vezes queríamos propor um determinado espetáculo, mas não adiantava; Reynaldo era o diretor, o dono do grupo. [...] Então, por discordância da forma de conduzir o grupo, várias pessoas foram saindo, e eu fui uma dessas pessoas que saiu. Havia uma rixa muito grande entre o TEMA e o Laborarte, que surgiu em 1972, justamente com uma proposta de um teatro mais engajado nas discussões, nas questões sociais e políticas do país. (LEITE, 2007,pgs. 228, 229)

Toda essa preocupação e interesse em integrar linguagens e usar a arte e cultura popular como bandeira de conscientização política já era a definição do perfil de todos que iriam integrar o Laborarte.

“Jovens artistas idealistas – com práticas e linguagens expressivas diversificadas e alguns até com exercício precário das mesmas – começavam, a partir de seus próprios objetivos, a tentativa de encontrar um objetivo comum para o grupo. O estético em princípio predominou sobre o político engajado, sem que ficasse acordado quem teria o privilégio sobre quem. Para aquele grupo que discutia inclusive a integração das linguagens artísticas, partindo de pura intuição e sentimento, a sua ansiedade em se definir quanto ao que fazer com a arte e a cultura do povo era visível. Parecia aceito por todos, pelo menos em princípio, que um povo que reconhece como legítima a sua produção artística e cultural e a exerce com dignidade apropria-se cada vez mais e melhor das suas formas de expressão, bem como das ferramentas que as produz.” (Borrvalho, 2005, pg. 38)

2.3.1 O Laborarte e as discussões sobre uma arte com traços da cultura popular.

Em artigo intitulado “Laborarte: raízes de um ideal”,¹³ publicado no blog do jornalista Zema Ribeiro (www.zemaribeiro.com), em 15 de outubro de 2012, o compositor Cesar Teixeira (2012) relata a sua versão da criação do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE¹⁴, no ano em que o espaço completou 40 anos de existência.

Nas memórias de Cesar, desde o início do processo de aglutinação entre os artistas desejosos em criar um movimento cultural e artístico que expressasse as inquietações estéticas daquela geração, houve desacordo, desavenças e tensões. Alguns artistas, intelectuais, poetas, músicos já começavam a se organizar no intuito de formar um “coletivo de arte integrada”, reunindo teatro, música, dança, artes plásticas, fotografia e outras linguagens.

A ideia partiu do Movimento Antroponáutica, um grupo de poetas da cidade já organizados em torno de uma produção poética que dialogasse com os

¹³ <http://www.zemaribeiro.com/2012/10/15/laborarte-raizes-de-um-ideal/>. Acessado em 22/08/2013.

¹⁴ O casarão que abriga o laboratório fica localizado na Rua Jansen Muller, Centro de São Luís-MA, desenvolvendo uma ação cultural permanente com oficinas de tambor de crioula, cacuriá, capoeira, percussão, teatro e dança popular, além da produção de diversos espetáculos e o desenvolvimento de programas socioculturais com jovens de bairros carentes da cidade. Desde 2007, o espaço foi reconhecido como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura – MinC.

contemporâneos daquele tempo. E, logo na primeira reunião de convocatória dos artistas de São Luís, ocorrida no prédio do Liceu Maranhense¹⁵ em 1970, dia de domingo, houve um tumulto dos antroponautas discutindo entre si.

Nova reunião aconteceu dois anos depois, nas escadarias da Biblioteca Pública do Maranhão, na Praça Deodoro (Centro de São Luís), com grupos já organizados e instituídos, entre eles, o Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA), dirigido pelo dramaturgo Tácito Borralho, e o Grupo Chamatô de Danças Populares, da bailarina Regina Telles. Ficou decidido que o “movimento” faria um manifesto com várias expressões artísticas, com o mesmo espírito de vanguarda que inspiraram os modernistas, na década de 30, e continuavam inspirando os tropicalistas, na década de 60: exposição de artes plásticas na escadaria da biblioteca; performances de teatro, dança e música no auditório; leitura de um “ácido discurso-manifesto” feito pelo poeta Raimundo Fontenele; distribuição de penicos de leite e caranguejos vivos; bonecos de pano enforcados espalhados pela escada de acesso ao auditório simbolizando cada artista marginalizado pelo governo conservador. O principal convidado, o Secretário de Educação à época, Prof. Luiz Rego, deveria ficar sentado num vaso sanitário. A Polícia Federal, informada da programação, censurou parte do manifesto e o movimento seguiu em frente, com o grupo de artistas instalados no casarão-sede do Laborarte¹⁶.

O compositor reconhece a proposta do Laborarte como legítima em relação à promoção de uma experiência artística integrada às várias linguagens:

“A proposta de uma linguagem artística integrada, com identidade própria e respeitando as raízes culturais, portanto, já existia antes e se consolidaria na convergência para o Laborarte, instituído em 11 de outubro de 1972, uma quarta-feira, ocasião em que foi lançado o folheto de poesia mimeografado ‘Os ossos do hospício’, de minha autoria. Naquele lugar se deu uma verdadeira alquimia que ajudou a quebrar alguns tabus e influenciar positivamente as artes no Maranhão. Não só a música ali produzida, mas sobretudo o teatro, apoiado nos estudos de Grotowsky, Artaud, Suassuna, Boal, Stanislavsky e Brecht. Sem esquecer de rezar nas cartilhas de Eduardo Garrido, Bibi Geraldino e Cecílio Sá, teatrólogos de verve popular.” (TEIXEIRA, 2012, pg. 2)

¹⁵ Primeira instituição de ensino público secundarista do Maranhão. Fundada em 1838, ainda é considerada um símbolo de referência educacional no estado.

¹⁶ <http://www.zemariheiro.com/2012/10/15/laborarte-raizes-de-um-ideal/>. Acessado em 22/08/2013.

E foi exatamente a linguagem teatral que melhor se organizou dentro da experiência laborartea, por ter mais pessoas da área envolvidas e pelo forte engajamento político que seus integrantes e principais articuladores já tinham consigo.

Tácito Borralho, àquela época ex-seminarista, recém-chegado de Recife, trazendo consigo ex-alunos, artistas plásticos e atores do Grupo Armação, do qual ele era o próprio diretor, foi quem principalmente orientou as discussões sobre uma proposta de fazer arte engajada. Ele dedica um capítulo do seu livro “O Boneco – Do Imaginário Popular Maranhense ao Teatro” (2005) especialmente para contar a participação dele na criação do Laborarte, e afirma que a célula-mãe do grupo foi a comunidade político-religiosa que se tentou implantar no bairro do Anjo da Guarda, em São Luís.

O dia 20 de fevereiro de 1972 é considerado pelos pioneiros como a data de fundação do Laborarte, que passou a existir juridicamente no dia 11 de outubro do mesmo ano, tendo a seguinte administração: Tácito Freire Borralho (coordenador geral e do departamento de artes cênicas); Raimundo Nonato Polary Pisk (secretário-geral); Idalina de Jesus Meireles Cardoso (tesoureiro Geral); Sérgio Roberto Uchôa Habibe (coordenador do departamento de som); José Tarciso Gomes de Sá (coordenador do departamento de artes plásticas); Maria Regina Telles (coordenadora do departamento de propaganda e divulgação); Wilson José Martins (coordenador do departamento de imprensa); José Murilo Moraes dos Santos (coordenador do departamento de fotografia e cinema).

Já instalados no casarão da Rua Jansen Muller, o primeiro espetáculo produzido foi a peça *Cristo Cruz*, com texto de Marly Dias e Tácito Borralho e músicas de Cesar Teixeira, apresentado em várias igrejas de São Luís durante a Semana Santa. Foi a primeira experiência de produção coletiva do grupo. Inicialmente, o Laborarte se mantinha com contribuições das quotas de sócios efetivos e de sócios especiais e durante 06 meses recebeu ajuda financeira de 50% do valor do aluguel pela Fundação Cultural do Maranhão.

Desde o princípio, o objetivo do Laborarte era promover a integração das linguagens artísticas, desenvolvendo um trabalho de educação popular para além da arte-educação. Sua proposta de ação cultural não se restringia somente à produção

do que era folclórico ou popular, mas apreender a essência das matrizes da cultura e arte popular e transformá-las numa linguagem mais ampla e universal, esteticamente mais elaborada de modo a evitar o que era “popularesco”.

Foi no bojo dessas tentativas de produzir uma arte popular com linguagem estética mais elaborada que foi se delineando um perfil de música popular maranhense, a partir dos principais músicos integrantes do Laborarte.

“Sérgio Habibe relata que naquela época fazia um tipo de música, Cesar Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, outro. E que foi só começarem a trocar ideias para chegarem, facilmente, a um consenso: os ritmos do bumba-meu-boi, do tambor-de-crioula etc. Foi só trabalhar nisso, e começou a aparecer um perfil de música maranhense. Dois anos depois, quando os três tomaram consciência da coisa, já tinham provocado uma reviravolta em São Luís.” (Borrvalho, 2005, pg. 41)

Nelson Britto complementa a importância que teve o Laborarte na produção de uma música popular com linguagem regional, contudo, destaca que o processo de elaboração musical só não foi mais adiante porque os músicos serviam mais de apoio ao teatro, com pouca produtividade dentro do grupo.

“O Laborarte foi montado em cima de uma estrutura considerada ideal, um grupo de produção em várias áreas. (...) Só que esse grupos nunca funcionaram como um grupo de produção independente. O carro chefe era o teatro, apesar de Cesar Teixeira e Sérgio Habibe serem fundadores e depois Josias Sobrinho, raramente se produziam shows. Mas, junto com Chico Maranhão, os mesmos iniciam o movimento de trabalhar com os ritmos tradicionais do Maranhão, cujo resultado foi uma revolução na música local. O que eles argumentavam era que o teatro carregava todo o resto do grupo na definição da produção. Então, esses núcleos nunca funcionavam como núcleos, produzindo independentemente. (...) O que tinha de música era mais de apoio ao teatro.” (LEITE, 2007, pg. 231)

O planejamento inicial das atividades no Laborarte foi organizado em quatro eixos de ação denominados de quadrantes. Cada um com atividades a serem desenvolvidas durante 04 anos e que deviam seguir as diretrizes (de forma modular) do estudo da arte e cultura popular no processo de elaboração da produção artística.

No primeiro quadrante (1972-1976) seriam desenvolvidos o processo de instalação dos integrantes, treinamento/ação, campo e coleta de material, estudo interno. No segundo quadrante (1976-1980) seria feito o retorno às comunidades populares com o resultado das pesquisas e o desenvolvimento laboratório de

criação e recriação dos produtos artísticos. Do terceiro quadrante em diante, o Laborarte já teria um planejamento de atividades organizado e coerente para a promoção de cursos, treinamentos e preparação de novos artistas.

A metodologia de produção acontecia da seguinte maneira: uma manifestação ou expressão cultural era escolhida coletivamente como objeto de pesquisa. O segundo passo era detalhar o foco de abordagem por laboratórios e cada área decidia o que aprofundar, equipamentos que utilizariam, prazos, roteiro e questionários necessários. Na volta do trabalho de campo, era feita uma triagem do que seria aproveitado para o trabalho atual e o que ficaria guardado para outras experiências. O resultado final poderia se dar na forma de expressões puras (uma música, um poema, uma tela a óleo, um texto dramático) ou na forma de obra de arte integrada.

Embora a produção teatral do Laborarte tenha sido a mais profícua, pelo fato de contar com mais participantes, foi o trabalho de música que resultou na esperada reelaboração estética da música popular maranhense depois coletada por Papete e Marcus Pereira para a produção do disco *Bandeira de Aço*, como afirma Borralho (2005):

“A riqueza disso tudo estava, por exemplo, no trabalho de música: identificar instrumentos, seus fabricantes, forma de fabricação, matéria-prima etc. Mas também na musicalidade deste ou daquele ritmo, as possibilidades de conhecer acordes novos, formas de tocar, de harmonizar, coisas que devidamente depuradas, testadas, resultaram em uma nova proposta de composição para a música popular maranhense.” (Borralho, 2005, pg. 45)

Em artigo publicado no jornal da Fundação Joaquim Nabuco, em 1983, o poeta e jornalista Jorge Pereira do Nascimento sintetizou o processo laborarteano de trabalho com a cultura popular:

“O Laborarte propôs-se a experimentar um método de trabalho sistematizado, do qual auferiu excelentes resultados, divididos em duas etapas durante quatro anos. A primeira consistiu na aprendizagem do próprio método, o que implicou na procura de definição do método de trabalho dentro da integração de formas expressões artísticas particulares; na integração dos participantes do movimento; no amadurecimento psicológico e artístico dos mesmos, na formação necessária para um trabalho direto com o povo. A segunda etapa processou-se a partir do momento em que o movimento se definiu quanto ao método e partiu para a experiência de aplicação desse método no trabalho direto com o povo, desenvolvendo, assim, o processo de aprendizagem do trabalho concreto que se resume na proposição inicial, ou seja, educação popular através da arte.” (Nascimento, 1983, p. 259)

Pensamento que dialoga com a visão de Nelson Britto sobre a importância do Laborarte em relação à cultura popular e o engajamento político dentro do “espírito de uma época” que foram os anos 1970:

O trabalho com o teatro, com a cultura popular é uma característica do trabalho do grupo. Em qualquer trabalho há sempre a presença forte da cultura popular. A outra é o trabalho com as questões sociais. Praticamente todos os nossos trabalhos têm essa preocupação. Na década de 70 existia a discussão: teatro popular é que é teatro; o outro é teatro de burguês. Nos anos setenta, era o bem contra o mal. Era a democracia contra a ditadura. Era a liberdade contra a opressão. Então, essa discussão se estendia a outras áreas com muita nitidez. No teatro, quando discutíamos isso, havia duas correntes muito fortes: uma que considerava o teatro popular como o único teatro revolucionário, outra, dizia que nem era teatro. Com o passar do tempo, passou-se a ver que são definições de grupo, definições de linguagem. (Leite, 2007, pg. 240)

Ao final do período do primeiro quadrante, entre 1975 e 1976, houve uma crise interna cujo estopim foi a falta de fundamentação teórica que norteasse a prática de uma arte integrada. A metodologia “pesquisas-laboratório-produção” emperrava no momento em que o processo de produção precisava se organizar em grupo e o departamento que estivesse à frente da criação geral sufocava os processos particulares. E junto com as “crises existenciais” de cada integrante foram acontecendo as saídas do casarão. Cesar Teixeira foi expulso do Laborarte no início de 1975. Outro problema era a convivência em comunidade, o fato de todos morarem juntos na sede, como relata Nelson Britto:

“Éramos todos adolescentes, solteiros e morávamos todos na sede. Depois fomos percebendo que isso atrapalhava um pouco o andamento do grupo e resolvemos acabar com o dormitório. Até porque começamos a modificar a forma de organização do grupo. Agora teria que funcionar como um espaço cultural, um local de trabalho.” (Leite, 2007, pg. 239)

No livro que conta sua experiência no Laborarte, Tácito Borralho (2005) também apresenta levantamento da produção artística do grupo, desde a fundação até o ano de 1981. Apenas um espetáculo é citado como trabalho de produção do Departamento-Laboratório de Som do Laborarte. O show *Bizzzzz...* aconteceu em maio de 1973, no Teatro Arthur Azevedo. A ideia do projeto era realizar shows toda primeira segunda-feira de cada mês, às 19h, no teatro, para plateia de universitários,

com ingressos acessíveis aos estudantes. No repertório, canções originais de Sérgio Habibe, Cláudio Popó, Cirano Gandra e Cesar Teixeira, com a participação dos cantores Ademar Papaléguas e Saci Teleleu. Havia um cenário metálico com praticáveis suspensos por cabos de aço, bailarinos e um trabalho de luz e movimento integrados. Devido a problemas de divulgação e de público, o projeto não continuou.

Apesar da produção escassa da equipe do Laboratório de Som e Música em comparação com o grupo que atuava diretamente no Laboratório de Artes Cênicas dentro do Laborarte, as canções ali produzidas trouxeram a novidade que se esperava dentro da proposta inicial laborartearna: chegar a uma estética própria, ou como já definiu o músico Chico Maranhão, a um cancionário de “pulsção boieira”.

A partir de então um campo já estava sendo formado. Estruturado como um espaço onde as práticas artísticas seriam discutidas, pensadas, re-elaboradas, a partir de uma metodologia própria e rigorosa, o Laborarte serviu como espaço catalisador de tudo o que viria depois em relação à arte e cultura popular do Maranhão que circulava em São Luís. Cada integrante do casarão trazia consigo o *habitus* de uma experiência pessoal de percepção do mundo que os levariam a agir em conjunto na construção social do que depois seria rotulado como *música popular maranhense*. Um movimento que se pretendia regional, e também inserido dentro de uma estrutura de nação e de Arte Nacional.

Sobre essa identidade que requisita o lugar do nativo a partir de um discurso regionalista, Bourdieu (2010) esclarece:

“O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer conhecer a região assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora.” (Bourdieu, 2010, pg. 116)

Vimos que esse discurso vem sendo reformulado desde o Século 19 com a invenção de uma tradição literária ligada à ideia da “Atenas Brasileira”, para na segunda metade do Século 20 essa identidade vincular-se aos valores “autênticos” da cultura popular, até então renegados pelas instituições e grupos sociais aristocráticos. A música popular maranhense aparece neste momento como categoria discursiva e como signo de uma identidade subscritos dentro do rótulo de

uma sigla midiática, a MPM. Um produto que vai favorecer não só os artistas, compositores presentes no disco *Bandeira de Aço*, como também todo um aparato de instituições culturais, agentes políticos e sistemas de comunicação. É o que veremos nos capítulos seguintes.

3. MÚSICA POPULAR, IDENTIDADE E CULTURA BRASILEIRA

No capítulo anterior buscamos compreender a transição das representações sobre a identidade cultural maranhense, antes vinculadas à tradição e cânones de uma inteligência literária (a Atenas Brasileira), até chegar aos vínculos e apropriações da cultura popular, com traços distintivos, no Maranhão, da ideia de nação brasileira. Como parte do processo definido por Renato Ortiz de “modernização da tradição brasileira”, a música popular será um dos elementos agregadores e definidora do imaginário coletivo sobre a ideia de cultura brasileira, junto com a literatura, o cinema, as artes plásticas e as outras linguagens. Há que se considerar que, entre todas elas, a música popular seja a expressão artística que mais atinja a diferentes classes e públicos, por conta de sua principal via de difusão (o rádio), já que, no Brasil, passamos de uma cultura oral para a cultura de massa, sem ter desenvolvido a cultura livresca.

Neste capítulo, chegaremos à discussão de como a música popular foi utilizada na construção social da ideia da nação brasileira, por meio do mercado de bens simbólicos reorganizado pela economia e crescimento industrial, em período político demarcado pelo aparecimento do Estado autoritário e integrador nacional das diversidades sociais que possibilitou a expansão dos produtos culturais disseminados pela televisão, revistas, filmes, publicidade, jornais e, sobretudo, os discos.

De certo modo, a televisão e a indústria fonográfica (ideia que defendemos nesta pesquisa) desempenharam o papel aglutinador e direcionador, entre os anos de 1960 e 1970, do sentimento de pertencimento à cultura nacional. Função esta que os livros, revistas e o rádio tiveram na década de 30, no Governo Vargas. A diferença aqui é que, no primeiro momento, havia o projeto unificado de folcloristas, instituições e do próprio Estado agindo no intuito de formatar, por exemplo, o samba e outros ritmos regionais como símbolos musicais genuinamente brasileiros e, no segundo momento, foi o mercado fonográfico, em seu processo de produção e difusão de discos que favoreceu a circulação de bens culturais diversos e regionais.

Daremos destaque o trabalho de coleta musical da gravadora Marcus Pereira até chegar especificamente ao disco *Bandeira de Aço* (objeto de análise desta pesquisa) em relação à comunidade maranhense.

3.1 Do nacional-popular ao mercado-consumo

Renato Ortiz (1988) é um dos autores que defendem a ideia de que nas relações entre cultura e sociedade no Brasil, a partir da metade do Século XX, ocorreu o intercâmbio de esferas culturais distintas, sem haver a preocupação em separar a cultura artística da cultura de mercado, sobretudo com a consolidação da “cultura de massa”, a partir da fase de industrialização da economia nacional. O projeto de modernização da cultura brasileira foi uma idealização antecipada desde 1922 pelos artistas modernistas e somente estruturado nos Anos 70.

Sair de uma sociedade tradicional para entrar na modernidade foi uma questão política e teórica debatida nos últimos cem anos no Brasil. Ser tradicional era identificado como rural, regional, atrasado, familiar, afetivo, religioso e lento. Ser moderno era urbano, adiantado, individual, racional, científico e rápido. O autor supera essa dicotomia explicando que o esforço para construir a modernidade já faz parte da história e tradição brasileira. Contudo, alguns ranços permaneceram quando se trata de classificar bens culturais, como a música popular.

Para Ortiz, há no Brasil o estabelecimento de uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção de uma identidade nacional. A necessidade de superar o subdesenvolvimento estimula o fortalecimento da modernização e a indústria cultural assume a responsabilidade de concretizar a ideia de nacionalidade brasileira. Foi assim que os veículos de comunicação de massa, mais do que as instituições, tornaram-se os responsáveis pela tarefa de promover a integração nacional pela cultura, sob os ditames de um Estado autoritário e censor das liberdades artísticas e políticas culturais. Ao projeto nacional se incorpora a dimensão do mercado e bens culturais se tornam bens de consumo.

O esforço do Estado Militar junto com os empresários do ramo da comunicação e cultura em promover a integração nacional, com a formação de um mercado consumidor massivo, habilitou toda uma infraestrutura e consolidou a

indústria cultural brasileira, expandindo a produção, distribuição e consumo destes bens. É quando acontece a ascensão econômica dos diversos setores da cultura, especialmente da televisão e da fonografia. O mercado consumidor se amplifica e a cultura se torna um investimento comercial.

Até então, os intelectuais e folcloristas registravam o popular como algo ligado ao folclórico alinhado à tradição nacional. Nos anos 1930, há uma ebulição do folclorismo, com os projetos de mapeamento capitaneados por Mário de Andrade. Nos anos 1950 e 1960, a cultura popular é encarada como aquilo que deve levar as massas à consciência crítica.

A criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em 1955, como órgão do Ministério da Educação, e extinto em abril de 1964, reunindo intelectuais de renome, serviu para sustentar a ideia do desenvolvimento econômico e a consolidação da nacionalidade como parte de um processo emancipatório com a finalidade de mobilizar uma consciência nacional para o trabalho a favor de um 'sentimento' nacionalista rumo ao progresso.

Com posicionamento contrário ao nacional desenvolvimentismo, duas outras instituições de caráter popular tinham como base o conceito de alienação cultural e promoviam o discurso "nacional-popular": o Movimento de Cultura Popular, criado por Paulo Freire durante o governo de Miguel Arraes, em Recife, e o Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), no Rio de Janeiro. A partir delas, a noção do nacional - popular ganhou força e se difundiu por toda parte.

Para Renato Ortiz (1988), a consolidação da indústria cultural fez com que o popular passasse a ser compreendido como aquilo que é mais consumido. O que muda é a reinterpretação da cultura nacional-popular para a cultura de mercado-consumo. A valorização do regional a partir de então se dará como parte do nacional e o centro (Região Sudeste), onde estão concentrados os conglomerados de emissoras de comunicação, empresas e instituições culturais, redireciona as classificações culturais, como polo central de uma cultura cosmopolita, moderna e massificada.

Os bens que expressam uma cultura popular têm seus conteúdos modulados para atender um público amplo, retirando-se deles particularidades que venham a impedir sua ampla aceitação e consumo. Há a objetivação da construção

de uma ideologia que procura tornar-se hegemônica, na medida em que articula o conceito de democracia e difusão mercadológica.

O que se vê, então, é que o termo popular, no âmbito dos debates sobre a formação de uma cultura brasileira integradora, a partir de momentos históricos específicos, foi objeto de um conjunto importante de interpretações produzidas por grupos sociais que, em contextos diversos, conquistaram posições de hegemonia e, por isso, influenciou boa parte da produção cultural de seu tempo, transformando, em larga medida, a esfera dos bens pertencentes à cultura popular, em espaço de reprodução das relações de poder que se travaram em níveis político, econômico e social.

3.2 A atualização do projeto modernista e consolidação da MPB

A arte brasileira dos anos 1960 acompanhava as mudanças políticas e sociais e a música popular mobilizou complexas articulações de vertentes estéticas variadas. O surgimento da bossa nova, com o lançamento do álbum “Chega de Saudade”, de João Gilberto, em 1958, foi o primeiro acontecimento que despertaria os ouvidos e a atenção de praticamente todos os músicos que vieram depois dele, em termos melódicos e harmônicos, como nova linguagem musical. Segundo Ruy Castro (2005)¹⁷, a bossa nova começa a tomar forma a partir das reuniões entre Vinícius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto no *Clube da Chave*, em Copacabana, quando da montagem da peça “Orfeu da Conceição”, de Vinícius.

As transformações políticas e culturais pelas quais passavam o país em 1950 e o projeto nacional-estatista de ser um Brasil moderno, com desenvolvimento autônomo em relação ao capitalismo internacional e planejamento de Estado fortalecido e intervencionista, bem como o processo de industrialização, urbanização e ocupação dos grandes centros urbanos sensibilizaram os músicos na criação deste gênero musical que, ao mesmo tempo, reafirmava a tradição musical brasileira do samba como grande referência e dialogava com o jazz norte-americano nas formas de interpretação e no ritmo desacelerado.

¹⁷ Ver CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 116-118.

Ainda, de acordo com Marcos Napolitano (2001)¹⁸, entre os próprios integrantes do movimento bossanovista, haviam aqueles mais comprometidos com a batida do samba e o projeto de transformação, como era o caso do compositor Carlos Lyra, e aqueles que reivindicavam a produção de uma música sem a bandeira de conteúdo ideológico, mais direcionada para a sonoridade jazzística, como defendia o compositor Ronaldo Bôscoli. Para a maioria dos críticos musicais, a bossa nova expressava a tradução da utopia modernizante e desenvolvimentista aos ouvidos e gostos das classes médias, acompanhando as vanguardas construtivistas, com destaque para a arquitetura de Oscar Niemeyer.

Para Luiz Tatit (2004), os músicos da bossa nova apuraram o samba-canção retirando “os excessos passionais, temáticos ou enunciativos” e substituindo a “oratória passional pela linguagem coloquial”, abreviando a potência vocal a favor da melodia, com novos acordes, dando substância ao formato canção, originado nos terreiros do início do século XX e que hoje é matéria prima de pesquisadores que buscam compreender a formação social e cultural brasileira. Já para José Estevam Gava (2002), a sonoridade desenvolvida por João Gilberto elaborou um “ideal de leveza e desprendimento” atrelado a uma linha evolutiva do ideal artístico formulado pelos modernistas nos anos 20 e 30, traduzidos em maior controle racional, sutileza, domínio técnico, economia de elementos e enfeites. Deste modo é que se pode argumentar que a bossa nova surge como um distintivo na história da música brasileira ao fundir samba e jazz como síntese reformulada do particular/universal da tradição/modernidade.

Desde finais do século XIX e ao longo do século XX a categoria *popular* e, mais especificamente, da *música popular* foi sendo re-elaborada por diferentes leituras com finalidade a dar substância para a ideia de nação ou de identidade nacional. É o que defendem as historiadoras Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas (2007)¹⁹. Primeiramente, se tentou construir uma visão positiva da música popular fundamentada nos pressupostos de mestiçagem. Porém, naquele período diversas teorias foram elaboradas sob um ponto de vista negativo sobre o mito da mistura das “três raças”, pautadas nas teorias do evolucionismo, do darwinismo

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 31-32

¹⁹ ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de. Nação e cidadania no Império: Novos Horizontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

social e do positivismo. As três doutrinas formuladas na Europa do século XIX pregavam a crença na existência de povos primitivos e simples que evoluiriam naturalmente para um estágio mais complexo. Os intelectuais que compartilhavam com o tipo de pensamento vigente àquela época (Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna, entre outros) justificavam o “atraso” do país colonizado e estimulavam os brasileiros a buscarem um sentido de unidade com a ambição de nação civilizada tal como os países europeus. Além deles, havia aqueles que investiram na construção de uma “versão musical mestiça”²⁰ da suposta identidade nacional brasileira. Autores como Mello Moraes Filho, Silvio Romero, Afonso Arinos, Francisco Pereira da Costa, José de Sant’Anna Nery, e dos maestros Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, entre outros. Estes autores valorizavam o caráter mestiço e nacional da música popular, despertando nos leitores “o amor pelos cantares brasileiros”²¹.

Abreu e Dantas (2007) citam texto de Olavo Bilac, de 1906, no qual ele elege a música como espaço privilegiado da formação da originalidade cultural brasileira por meio da miscigenação. Segundo o poeta, “o samba é [...] uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite”²².

Outro exemplo é o do intelectual maranhense Coelho Neto que, no início dos anos 1920, também investiu na construção de uma identidade nacional através da busca por tradições, privilegiando os ritmos de origem africana, a poesia popular, a capoeira e escolhendo o samba como exemplo da “cristalização de uma tradição musical própria para o Brasil”²³. Segundo Abreu e Dantas (2007),

O escritor acompanhava de perto o sucesso de público que os músicos negros faziam com as gravações e apresentações (...), aprofundando um já longo investimento intelectual na celebração de uma música popular e mestiça brasileira. A tendência de avaliar a música e a canção populares – e o samba em particular – como símbolos positivos da nação marcaria toda a vasta produção de folcloristas e músicos até nossos dias.²⁴

²⁰ *Ibid*, p. 125.

²¹ ARINOS, Afonso *apud* ABREU & DANTAS, *idem*, p. 133.

²² BILAC, Olavo *apud* ABREU E DANTAS, *idem*, p. 134.

²³ *Ibid*, p. 140.

²⁴ COSTA, Francisco Pereira da *apud* ABREU & DANTAS, *idem*, p. 136.

A partir de 1924, na segunda fase do modernismo brasileiro²⁵, foi Mário de Andrade quem se destacou na construção de uma interpretação de brasilidade orientada pelas bases mestiças, pensando a realidade a partir do que ele percebia como especificidades histórico-culturais e buscando a mediação simbólica entre o nacional e o popular a partir de um critério de *combate*²⁶. O autor levou para o campo da música popular a discussão acerca das teorias evolucionistas e positivas em voga naquele período. Para ele, a formação de uma identidade brasileira estava diretamente vinculada ao desejo de apropriação e reconhecimento do que considerava a “verdadeira música popular”²⁷.

Mário de Andrade fazia a distinção entre duas categorias: o populário e o popular. A primeira seria a sonoridade folclórica, matéria-prima de onde os compositores extrairiam elementos e procedimentos estruturais para a elaboração de uma musicalidade nacional e artística. Já a categoria popular constituiria uma “categoria nativa” construída historicamente, revestida de certas especificidades, expressando noções do mundo da música particulares que as empregam, não sendo uma realidade estanque, mudando seus sentidos de acordo com o contexto histórico e cultural.

A base do projeto musical de Mário de Andrade estava organizada nas seguintes proposições: (1ª) de que a música é a expressão legítima da alma dos povos que a criam; (2ª), de que a mera imitação dos modelos europeus tende a tolher os compositores nacionais, então forçados a vivenciar uma experiência inautêntica; (3ª) de que sua verdadeira emancipação representará definitivamente uma “desalienação” da sociedade mediante a recuperação do contato com a genuína música brasileira, isto é, do encontro da sociedade consigo mesma; (4ª) de que esta música nacional se encontra em processo de formação no ambiente popular (e rural) e neste espaço deve ser buscada e, por fim, (5ª) de que quando estiver elevada artisticamente através da integração com os compositores eruditos, estará finalmente pronta para participar ao lado de outras manifestações estéticas

²⁵ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

²⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 15.

²⁷ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 10-11.

no meio internacional, dando sua contribuição singular ao desenvolvimento artístico-estético da humanidade²⁸.

Para Mário, a função do artista deve ser a de construir uma arte nacional, não de forma arbitrária, e o artista não pode construí-la a partir de critérios definidos por ele. “A arte nacional já está feita na inconsciência do povo”²⁹, afirma. A intenção do escritor era promover um diálogo e esclarecimento, entre as várias classes sociais, sobre o sentido de nacionalidade tendo a música popular como instrumento pedagógico. Às elites, mais atenção ao folclore e à arte popular, negando a identificação ainda presente àquela época com o modelo civilizador francês. Às classes populares, promover um exercício de aprendizado e conscientização de seus papéis pela democratização da cultura brasileira. Para isso, ele fez uma série de viagens ao interior do país, coletando e catalogando sonoridades populares das mais diversas regiões.

Dentro do Movimento Modernista, Oswald de Andrade, diferentemente de Mário, defendia que o país deveria assumir a modernidade e os dilemas de seu tempo, na apropriação dos códigos culturais baseada no instinto e experiências sensoriais, tendo no urbano e no industrial os pressupostos por excelência da brasilidade. Em síntese, o manifesto antropofágico oswaldiano reivindicava uma revolução sócio-cultural permanente como estratégia decisiva no processo de constituição de uma linguagem autônoma em um país de economia periférica e como alternativa entre o nacionalismo conservador e a cópia dos valores ocidentais. A arte nacional não deveria ser uma cópia das correntes europeias, mas sim, a sua subversão com a inserção de elementos tradicionais nacionais para originar o novo³⁰.

A construção de um projeto de nação pelos modernistas diz respeito a um tipo de formulação teórica consciente construída dentro de um campo de possibilidades, levando em consideração os aspectos históricos, sociais, culturais presentes na sociedade em que está sendo gerado, como afirma Gilberto Velho (1999, p. 27):

²⁸ *Ibid*, p. 33-34.

²⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 16.

³⁰ ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

“Em qualquer cultura há um repertório (...) de preocupações e problemas centrais dominantes. Há uma linguagem, um código através dos quais os projetos podem ser verbalizados com maior ou menor potencial de comunicação. (...) O projeto é algo que pode ser comunicado. A própria condição de sua existência é a possibilidade de comunicação. Não é, nem pode ser fenômeno puramente subjetivo. (...) O projeto, para existir, precisa expressar-se através de uma linguagem que visa o outro, é potencialmente público³¹.”

Ele vai além, considerando que o motor da cultura seja “uma produção simbólica e um sistema de símbolos que dão indicações e contornos de grupos sociais e sociedade específicas”³², explicando que o projeto precisa “fazer sentido” num processo de interação com aqueles que partilham os mesmo códigos. Deste modo, ainda que seja para ser negado, o projeto precisa ser primeiramente compreendido. Para Velho (1999),

“Os projetos constituem, portanto, uma dimensão da cultura, na medida em que sempre são expressão simbólica. Sendo conscientes e potencialmente públicos, estão diretamente ligados à organização social e aos processos de mudança social. Assim, implicando relações de poder, são sempre políticos. Sua eficácia dependerá do instrumental simbólico que puderem manipular, dos paradigmas a que estiverem associados, da capacidade de contaminação e difusão que for utilizada (...). Nem tudo nos projetos é político, mas quando são capazes de aglutinar grupos de interesses, há que procurar entender sua riqueza simbólica e seu potencial de transformação.”³³

Deste modo é que compreendemos o projeto modernista, de construção de uma cultural brasileira, elaborado por Mário de Andrade, pela via da música popular, como atualização da tradição e sua consequente preservação considerando o folclore e o popular não como algo estanque e fossilizado, mas como um ‘vir-a-ser’, com constantes mudanças e transformações. O modo de se relacionar com os signos culturais do passado e a construção de uma historicidade coerente com seu projeto de nacionalização sugerem que o modernista dialogue com o tempo presente.

Em outra obra³⁴, Mário de Andrade argumenta que a música popular brasileira foi formada por uma complexa mistura de elementos estranhos entre si, tendo como premissas a ideia de formação de raça (no sentido cultural, não

³¹ VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 27.

³² *Ibid*, p. 105.

³³ *Ibid*, p. 33-34.

³⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1967.

biológico), através dos processos de mestiçagem, e que tal amálgama resultaria em algo novo. Para o escritor, “a nação brasileira é anterior à nossa raça³⁵” e a ideia de uma musicalidade nacional só vai se fortalecer quando ela deixa de revelar elementos facilmente identificáveis das sonoridades portuguesas, africanas ou ameríndias para apresentar o *novo* resultante da mistura destes elementos. É preciso salientar que ele tinha como parâmetro valorativo a integração do compositor intelectual e erudito com os músicos populares.

Mário de Andrade, naquele período, deu pouca importância à música popular urbana representada pelos sambas, choros e maxixes que estavam em evidência, nas décadas de 1920 e 1930, no Rio de Janeiro. Sua aposta foi na música folclórica³⁶.

Ele também deu pouca importância às primeiras gravações feitas pelo gramofone (primeira forma de registro sonoro), na década de 1930, que seria o responsável por consolidar o formato “canção” como modelo sonoro brasileiro hegemônico no século XX. Segundo Luiz Tatit (2004), o formato é a junção da melodia com a letra ou canto falado e que resulta da mistura entre a sonoridade espontânea e percussiva dos batuques africanos, a musicalidade indígena e a melodia do canto falado, tipicamente portuguesa.

Com a instauração do Estado Novo (1937-1945), houve a ampliação dos mecanismos de intervenção estatal, com apoio de intelectuais, que contribuíram para consolidar a ideia de que o nacional também necessitava ser popular. A modernização da economia e o sentimento de pertencimento comum a uma nação eram as principais premissas de atuação do Estado autoritário de Getúlio Vargas. Além de construir novas relações com a classe trabalhadora e investir em educação e cultura, o governo se apropriou de diversas manifestações culturais das classes populares como dispositivo persuasivo do seu projeto de nacionalidade. A capoeira, o futebol e o samba se tornaram alegoria de uma identidade cultural brasileira. Junto com a ampliação dos meios de comunicação de massa, principalmente as emissoras de rádio, e a evolução do gramofone para as vitrolas, houve o surgimento de uma indústria fonográfica que algumas décadas depois se estabeleceria como grande

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Op. Cit. P. 11.

³⁶ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Op. Cit., 2004.

fonte de renda para músicos e também como principal disseminadora de canções. Para Tatit (2004), “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular³⁷”.

Surgia então a “era dos cancionistas”, inaugurando uma concepção de estética associada ao entretenimento e ao gosto imediato do público consumidor. Ao mesmo tempo em que surgia a canção popular massiva ou midiática no Brasil, o samba também se consolidava na memória nacional como símbolo da identidade cultural brasileira. Isto representa uma associação direta entre os meios massivos e a formação de sentidos sobre a cultura brasileira pela via da música popular.

Segundo Hermano Vianna³⁸ (1995), o movimento de valorização do samba pelas elites culturais só foi possível, na prática, pelos esforços realizados pelos “mediadores culturais” que favoreceram a interlocução entre agentes sociais da “cultura popular” com a “cultura de elite”. O historiador Marcos Napolitano acrescenta também que a invenção do que se convencionou chamar de moderna música popular brasileira “não esteve isenta de tensões, encontros e desencontros construtivos³⁹”.

Destacamos também que a construção de uma identidade musical pela música não pertencia somente ao meio intelectual ou a artistas mais reconhecidos. Entre os próprios músicos e sambistas, havia o discurso do ideal de nacionalização forjado no interior das canções.

Este processo de negociação entre diversos agentes sociais sobre a construção do campo simbólico que é a ‘instituição sociocultural’ definida como música popular brasileira, é o que reafirma José Miguel Wisnik (2004):

“[Estava] formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjunção entre o nacional e o popular na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela vanguarda estética e múltiplas e pelo mercado cultural (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular)” (WISNIK, 2004, p. 134)

³⁷ *Ibid*, p. 35.

³⁸ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

³⁹ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 27.

O debate em torno da questão nacional-popular e da música que passava a ser inserida no mercado foi se ampliando e tornou-se importante na definição artística da MPB.

Até os anos 1940, a música que circulava no ambiente urbano, a partir das novas formas de tecnologia e consumidores de discos e programas de rádio, passou a se chamar “popularesca”, em tom pejorativo. No decorrer do século 20, esta expressão foi abandonada e ela passou a ser conhecida como “popular”, enquanto a música rural recebeu a categoria de “folclórica”.

Segundo Carlos Sandroni (2004)⁴⁰, tal mudança pode ser explicada por alguns acontecimentos. Um deles é o surgimento de novos intelectuais que tinham ligações pessoais com a música sobre a qual vieram a se manifestar por meio de livros, artigos, entrevistas, reportagens e programas de rádio, e que não queriam uma associação de suas obras e discursos a uma etiqueta pejorativa denominada de “popularesca”.

Outra informação é que os discípulos de Mário de Andrade passaram a se fixar no uso da expressão “música folclórica” para diferenciar a música rural da música urbana que estava circulando nos rádios e nos discos, já disseminada como “popular” no sentido de “popularidade adjetiva” (de aceitação ampla) e de “popularidade substantiva” (associada aos ideais de nacionalidade).

Sandroni também considera a tradução dos termos distintivos usados na França e na cultura anglo-americana. Em francês, a expressão *musique populaire* difere de *folklorique*, usado para designar as expressões sonoras rurais tradicionais. Já em inglês, folclore se refere a *folk music*, enquanto *popular music* já faz um paralelo com a ideia de “música popular” da sigla MPB. Ele também cita algumas publicações que passaram a discorrer sobre a canção brasileira, então nascente, usando o termo “música popular”.

Sílvia Romero é um dos primeiros a se interessar pelo assunto publicando em 1883 o livro “Cantos Populares do Brasil”.

⁴⁰ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, vol. 1. p. 23-35.

Em 1908 o professor de música Guilherme de Mello escreve o livro “A Música no Brasil”, já considerando a “música popular” um fator de identidade nacional e considerando a música a “arte mais sociológica”⁴¹.

Em 1945 a folclorista e poeta Oneyda Paoliello de Alvarenga, discípula de Mário de Andrade, publica o livro “Música Popular Brasileira”, já com um pequeno inventário de músicas e danças populares do Brasil.

Nos anos 1950 surge no Rio de Janeiro a publicação Revista de Música Popular com editorial focado nos compositores e intérpretes do rádio e dos discos.

Em 1976 o jornalista Zuza Homem de Mello publica também um livro chamado “Música Popular Brasileira”, já falando da bossa nova e de compositores daquela geração, como Tom Jobim, Chico Buarque, entre outros.

Em resumo: num primeiro momento, até os anos de 1940, música popular remetia a folclore e tratava-se da música do “povo”, do meio rural. Com o advento do rádio e da indústria fonográfica, a música produzida nos grandes centros começou a tornar-se cada vez mais “popular”, isto é, apreciada por um número sempre crescente de ouvintes. A partir dos anos 1960, a expressão “música popular brasileira” passou “a designar inequivocamente as músicas urbanas, veiculadas pelo rádio e pelos discos”⁴². No final da década de 1960, transformou-se numa sigla: MPB, “quase uma senha de identificação político-cultural”⁴³, um símbolo de resistência contra a ditadura militar.

Neste período, a década de 1960, o termo “música popular brasileira”, com as três palavras juntas constituindo a sigla, já significava um tipo de música urbana, tocada no rádio, gravada nos discos e veiculada pela TV, mas que não contemplava ainda toda e qualquer sonoridade urbana, como o *rock*, e um tipo de música que posteriormente seria classificada como “brega” ou “cafona”.

Como já foi exposto anteriormente, os anos 1960 foram marcados pela instauração do regime de exceção e, conseqüentemente, por uma intensa efervescência política e cultural no campo da esquerda que atualizava o clima de nacionalização já instaurado desde os anos 1950.

⁴¹ MELLO, Guilherme. *A Música no Brasil*, Bahia, Tipografia São Joaquim, 1908.

⁴² SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. (org.). *Decantando a República. Op. Cit.* p.29.

⁴³ *Ibid*, p. 29.

Entre 1961 e 1962 são criados os Centros Populares de Cultura, influenciados diretamente pela produção intelectual do ISEB, que elaboraram uma concepção revolucionária para o termo “cultura popular”, entendida como uma cultura para o povo e uma “ação política junto às massas”⁴⁴. No manifesto publicado pelo CPC ficava estabelecido que uma das funções do artista era realizar um grande esforço no sentido de adequar suas habilidades formais a um projeto comum capaz de tornar os conteúdos originais inteligíveis às massas. Guardadas as devidas proporções, tanto o plano isebiano quanto o ideário cepecista se assemelham ao projeto marioandradiano. Este era o pensamento que orientava as ações culturais para os esquerdistas naquele contexto.

E um dos objetivos da cultura “nacional-popular” era encontrar as referências estéticas que possibilitassem a afirmação ideológica da esquerda na música popular. O Golpe de 1964 serviu também como estímulo à procura pela definição de novos modelos culturais em uma cena musical por um lado emergente e difusa, e por outro, crescentemente organizada e orientada pelo mercado. Nesse contexto é que os mais diversos agentes sociais e “mediadores culturais” tomaram como desafio configurar um estilo musical brasileiro, engajado e ao mesmo tempo comercial para um público renovado e inserido no contraditório e periférico ambiente de modernização nacional onde nasceu a sigla MPB⁴⁵.

Até então a denominação ainda estava associada a uma defesa purista da cultura nacional contra a cultura internacional (representada pela música pop, rock e o movimento jovem guarda) e sendo representada por um grupo de universitários que faziam música “engajada”, sem negar o cosmopolitismo e as contribuições estéticas que a bossa nova apresentara. A sigla deixou de ser mais que uma abreviação para se tornar uma “senha” distintiva da cultura da canção universitária⁴⁶.

A Revista Realidade foi uma das primeiras publicações a disseminar o termo nesse sentido, se referindo à MPB como “um tipo de música que se preocupava com os problemas políticos, sociais e econômicos de seu tempo”⁴⁷ e descrevendo-a

⁴⁴ COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, p. 58.

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. P. 59.

⁴⁶ WISNIK, José Miguel. “Rótulo não serve para classificação musical”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 8 jan. 1996, p. 1

⁴⁷ Revista Realidade, número 8, 11/1996; pgs 116-125.

como nova reconfiguração da bossa nova que se ampliou ao receber influências das manifestações musicais das regiões brasileiras fora do Rio de Janeiro.

Entre os diversos agentes envolvidos na constituição da MPB - artistas, público, empresários, comunicadores e patrocinadores - estava a TV, que potencializou as disputas ideológicas e mercadológicas entre eles.

E foi ela quem deu visibilidade e divulgação aos artistas da nova MPB, sendo a TV Record, surgida em 1963, a promover de forma mais ampla programas musicais, como “O fino da bossa”, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, lançado em maio de 1965; “Bossaudade”, com Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro, em julho, e “Jovem Guarda”, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, em setembro do mesmo ano.

Para Marcos Napolitano (2001)⁴⁸, a relação entre música e televisão tem duas perspectivas: a de que a TV consolidou a mudança do lugar social da canção desde o surgimento da bossa nova e a flexibilidade das fronteiras distintivas entre os consumidores, aumentando a audiência em quantidade e alterando suas formas de composição de modo qualitativo. A televisão, por assim dizer, possibilitou aos artistas a transferência de antigos padrões relacionados à escuta musical aos aspectos performáticos, traduzindo em imagens as experiências sonoras já vivenciadas por meio do rádio. E complementa:

Se uma faceta dos artistas os colocava em sintonia com o passado, ao mesmo tempo experimentavam novas formas de performances de palco e de composição de canções, traduzindo uma vontade de ‘modernização’ que se colocava como herdeira da bossa nova e da música ‘jovem’ (incluindo aí o próprio rock, no caso de Roberto Carlos). Antes de ser um paradoxo, esse contraste de séries culturais e tradições históricas diferentes pode ser visto como um cruzamento de temporalidades e códigos culturais dos quais a TV não poderia abrir mão (NAPOLITANO, 2001, p. 59)

A audiência massiva de públicos distintos, da faixa etária mais identificada com o rádio aos estudantes universitários, a consolidação do samba como gênero-matriz e da bossa nova como ideia de modernidade na MPB retomava a perspectiva da chamada “linha-evolutiva” de uma raiz cultural da música popular brasileira sob o

⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. Cit., p. 59.

paradigma “nacional-popular” contra a invasão da música estrangeira representada naquele momento pelo movimento Jovem Guarda.

O mercado da indústria cultural emergente pelos meios de comunicação de massa foi conseqüentemente se constituindo no espaço privilegiado de construção desse imaginário nacional pela via da música popular. É o que esclarece Marcos Napolitano (2001):

Cruzando linguagens típicas da fase semi-artesanal do produto televisivo com estratégias de promoção e performances altamente sofisticadas, O Fino da Bossa articulou um novo sentido para a ideia de MPB, no qual elementos da tradição do samba e da vontade de ruptura bossanovista mesclavam-se a um engajamento cultural e ideológico difuso. O nacional-popular ganhava espaço num veículo imprevisto que, a princípio, parecia resolver o impasse da ‘popularização’ do produto musical e da consolidação de um espaço de resistência cultural de ampla penetração social. (NAPOLITANO, 2001, p. 86-87)

Além do programa “O fino da bossa”, havia o juvenil “Jovem Guarda”, que ia construindo um novo padrão de comportamento, uma nova cultura pop de consumo, com códigos próprios, a partir do gênero rock. A música era urbana e moderna.

Os dois programas se tornaram polos opostos na luta pelo mercado da música e as disputas entre os artistas e outros atores sociais propiciaram a reorganização da indústria cultural e uma aposta na indústria fonográfica para a circulação social da música popular num processo que fez convergir os interesses do empresariado e da intelectualidade à esquerda, como aponta Leonardo De Marchi (2013)⁴⁹:

Isso não vale dizer que a MPB foi um produto manipulado pelo empresariado, mas que a estruturação da televisão comercial no país foi um elemento contingencial e fundamental na cristalização desse gênero musical. A televisão se tornava, em outras palavras, o espaço privilegiado de organização da empresa musical e do embate ideológico na música.

A nascente MPB foi se tornando um espaço de disputas não somente políticas, nem também meramente mercadológica, mas, sobretudo, buscava a crítica

⁴⁹ DE MARCHI, Leonardo. *O significado político da produção fonográfica independente brasileira*. In: E-Compós. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/ecompos/>>. Acesso em: agosto de 2013, p. 131.

estético-ideológica que tornaria a canção brasileira um dos principais elementos definidores da cultura brasileira, como afirma Napolitano (2001)⁵⁰:

A moderna MPB, desde o seu início, se firmava sobre um estatuto ambíguo: disseminar uma determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição. Entende-se, a partir dessas perspectivas, porque os festivais foram pontos de convergência entre os interesses do mercado e as tarefas ideológicas assumidas pelos músicos nacionalistas. Tratava-se de redefinir o popular, arrastando consigo a definição do nacional.

O poeta e letrista José Carlos Capinam, em meio aos diversos debates sobre os caminhos da “linha evolutiva” da música popular, ideologias, tradicionalismo, modernidade e engajamento político, fez a seguinte consideração a favor de que se produzisse uma música voltada para o mercado, sustentada na pesquisa formal a partir das inquietações do compositor, adequada aos pressupostos de brasilidade e que pudesse ser democrática em termos de linguagem, capaz de ser ouvida e consumida por todo o público: “Desde que se discuta os caminhos para nossa música popular, não vejo possibilidade de se fazer um programa, criar valores e uma saída para ela sem se considerar um dado fundamental: o mercado⁵¹”.

Alguns eventos no ano de 1967 vieram a reforçar as disputas e a tornar mais consistente os elementos formadores da denominada “música popular brasileira”.

Naquele ano aconteceu o III Festival da Música Popular Brasileira. A revista “O Cruzeiro” publicou duas matérias destacando duas manifestações de posições ideológicas contrárias: a passeata da “Frente Única da MPB”, que era contra o uso das guitarras elétricas na música brasileira, e o “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja”, um documento assinado pelos músicos e empresários da Jovem Guarda contra as deliberações da Ordem dos Músicos do Brasil e as dificuldades de encontrar espaço para participarem dos festivais.

Em agosto, Caetano Veloso faz uma declaração que define, sob sua ótica, no que estava se transformando a música popular brasileira, antecipa o que seria o

⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* Op. Cit, p. 59.

⁵¹ *Ibid*, p. 128-129.

movimento tropicália e onde a MPB encontraria seu refúgio artístico: a indústria fonográfica⁵²,

O que a gente chama de música popular, hoje, está ligado à tradição nacional popular, mas se industrializou e se transformou numa coisa que não mais é música popular, nesse sentido de música rural ou mesmo de folclore urbano, como existe no Rio de Janeiro o samba de morro, etc. Mas é uma música de todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral. A arte que a gente faz é a arte do disco, (...) e nesse lugar está a música do nosso tempo. (...) Acho que a vulgarização da música, ela ter sido transformada em produto, fez dela uma outra coisa que já é vista de uma outra maneira e daí é que sai alguma coisa (...) É sob esse signo do produto que a música está existindo.

Em outras palavras, o que Caetano reivindica é a compreensão do novo estatuto da música popular baseado na industrialização, na urbanização, materializada na “arte do disco”, e que o disco seria esse produto disseminador da canção popular a todas as classes sem a preocupação de direcionar a música para determinado público.

Segundo Celso Favaretto (2003), os tropicalistas realizaram “um deslocamento da arte participante para um tipo de intervenção na estrutura da canção e no gesto, gestos simbólicos, que atingiram tão fortemente [as pessoas] quanto à estranheza da composição musical”.⁵³

As novas propostas estéticas do tropicalismo subverteram as estruturas musicais até então em separação promovendo o diálogo e a experimentação em instrumentos, harmonias, poesia e performance.

No mesmo festival de 1967, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes fizeram o “corte epistemológico” do que eles consideravam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, para logo depois lançarem seu manifesto tropicalista, à maneira dos modernistas, com integração de música e artes plásticas, a partir do lançamento do LP “Caetano Veloso”, de 1968, que trazia uma das canções-símbolo do movimento: “Tropicália”.

⁵² *Ibid*, p. 189.

⁵³ FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura”. In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.

O projeto tropicalista questionava os valores nacionalistas e essencialistas dos músicos de esquerda e a ampliava as condições de criação artística a partir da incorporação de outros elementos na música brasileira.

Através do formato-canção, os tropicalistas agruparam elementos artísticos díspares, fundindo influências da bossa nova, da música pop, da música nordestina, da Jovem Guarda, da poesia concretista e da música considerada “cafona”. A intenção era “desmontar” o projeto nacionalista e ocupar todos os espaços nos meios de massa para difundir o ideário universalista “de acomodação das contradições”, destruindo a ideologia nacional-popular⁵⁴.

Para além da proposta estético-musical, a tropicália surge num momento de “crise de paradigmas” da contemporaneidade e a década de 1970 vai ser o panorama para que as ideias ali lançadas ganhem substância, até mesmo na revisão do conceito de cultura.

Ao romperem com parâmetros e abordagens estéticas aprisionadoras para incluir e aglutinar referências diversas da cultura brasileira, os tropicalistas deslocaram os critérios valorativos estabelecidos, inclusive em termos de gostos, de gêneros musicais e de oposições binárias de categorias, como tradicional x moderno, rural x urbano, popular x erudito, entre outras.

Marcos Napolitano (2001) considera ainda que o movimento construiu um “polo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular), para uma cultura de consumo⁵⁵”.

Concluimos que a tropicália não foi a responsável pela “criação” da expressão “música popular brasileira” da forma como se compreende até hoje, uma instituição sociocultural de canções brasileiras em diversos gêneros e localizadas em determinado contexto histórico e político, mas que ela foi responsável por esgotar o modelo de cultura nacional-popular, atualizando o projeto modernista da década de 1920 e promovendo um novo tipo de música aberta às sonoridades promovidas na situação de encontro transcultural, das raízes folclóricas ao pop,

⁵⁴ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969) Op. Cit*, p. 238.

incorporando todos os elementos próprios das dinâmicas culturais, não só subscrita à ideia de nação.

Tal abertura possibilitou também a industrialização do formato de produção, circulação e consumo da música popular brasileira e a MPB, mais que uma sigla que remete a um valor social, tornou-se produto rentável para a indústria fonográfica no Brasil que pode abrir espaço no mercado não somente para o que atraia os consumidores mais interessados nos grandes sucessos de vendas, discos de artistas como Roberto Carlos e Clara Nunes, mas também para o registro de artistas mais experimentais e os classificados como regionalistas, que foi exatamente onde a gravadora Marcus Pereira Discos se fixou, como veremos adiante.

3.3 A consolidação da indústria fonográfica nos Anos 1970

A indústria da música é parte importante das indústrias culturais. O termo concebido por Adorno e Horkheimer (2000), em 1947, é usado para caracterizar o surgimento de produtos culturais massivos (filmes, novelas, programas de rádio, peças publicitárias, histórias em quadrinhos) que circulam nos meios de comunicação massivos (cinema, rádio, televisão), nos quais a standardização e a produção em série são a lógica da chamada cultura de massa. Nela, a mecanização da produção transforma o fazer musical em um processo industrial, feito para muitos, obedecendo a padrões e com grande circulação nos meios de comunicação massivos.

As indústrias fonográficas surgem como parte da indústria da música, que é uma organização mais ampla, englobando empresas ligadas à música, gravadoras, selos, estúdios, produtoras, escolas de música, empresas de instrumentos e equipamentos eletrônicos, associações de músicos, produtores e empresários, direitos autorais, músicos, engenheiros, compositores, consumidores e críticos. Cabe à indústria fonográfica representar o processo de produção, divulgação, circulação e venda de discos e, conseqüentemente, de artistas e gêneros.

Para Renato Ortiz (1988), “se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação do mercado de bens culturais”⁵⁶.

O ano de 1968 é considerado por Rita Morelli (2009) e Márcia Tosta Dias (2000) como ponto de referência para as histórias interligadas da indústria fonográfica do Brasil e da música popular brasileira na década de 1970. Foi o ano de recrudescimento das liberdades individuais com a edição do Ato Institucional nº 5 e, no sentido oposto, um avanço da economia brasileira.

A consolidação da MPB e de seu mercado foi favorecida pela grande fertilidade da produção musical, que articulou as esferas da cultura e da política, nos anos 60 e 70, e a chegada definitiva do *long play* (LP) possibilitou mudanças econômicas e estratégicas para o “panorama fonográfico”. O LP transformou o intérprete em artista e, em função disso, algumas gravadoras formaram *casts* estáveis, investindo em intérpretes para torná-los conhecidos. Uma significativa parte do mercado voltava-se para a comercialização e circulação de música estrangeira que, segundo Márcia Tosta Dias (2000), devia-se a algumas vantagens específicas obtidas pelas multinacionais em relação àquelas que atuavam no mercado brasileiro.

No período denominado pelos historiadores como “milagre econômico”, houve o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média e a indústria do disco seria beneficiada com aumento de 15% na taxa média de consumo de discos ao ano. A venda de toca-discos cresce em 813% entre 1967 e 1980 (Ortiz, 1988, pg. 127). Instaure-se neste período a efetiva massificação do mercado cultural brasileiro. A cultura passa a ser vista como investimento cultural. A ideia de nação integrada, antes direcionada à formação de uma cultura nacional-popular foi substituída pela cultura do mercado-consumo.

Diversas gravadoras transnacionais iniciaram ou ampliaram suas atividades no país durante este período: a Phillips-Phonogram (depois PolyGram e, atualmente, parte da Universal Music) instalou-se em 1960 a partir da aquisição da CBD; a CBS (hoje Sony Music) – instalada desde 1953 – consolida-se a partir de 1963 com o

⁵⁶ ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. *Op. Cit*, p. 113.

sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969, através da aquisição da pioneira no país e também internacional Odeon; a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman – em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas no cenário brasileiro.

Paralelamente à vinda das novas empresas, a indústria como um todo consegue alcançar um alto nível de organização institucional no intuito de defender seus interesses perante os artistas e o governo. A Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), por exemplo, que havia sido criada ainda em 1958, assume uma atuação relevante no período, obtendo importantes concessões para as empresas como um incentivo fiscal através da restituição do ICM, em 1967, e a retirada da lei de direitos autorais de 1973 do artigo – defendido pelos artistas – que obrigava a numeração dos discos produzidos.⁵⁷

Rita Morelli irá vincular o início desse período de consolidação e, ao mesmo tempo, internacionalização da indústria fonográfica do país às vendas de música internacional, apontando para o fato de que, para as subsidiárias e os representantes das gravadoras multinacionais, era “muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil⁵⁸”.

Dados da ABPD apresentados pelo jornal O Estado de São Paulo em 1976 demonstram que, embora o número de lançamentos de discos de música internacional tivesse, em alguns anos do período compreendido entre 1972 e 1975, superado o de música nacional, esta última sempre teve os melhores índices de vendas⁵⁹.

Já em relação ao custo dos discos, as vantagens econômicas oferecidas pelos lançamentos internacionais eram de fato significativas já que, embora fossem

⁵⁷ IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Disco em São Paulo, Damiano COZZELLA (Org.), São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/ Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 105.

⁵⁸ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 48.

⁵⁹ A Warner no mercado do disco brasileiro, O Estado de São Paulo, 26/08/1976.

impressos no país, não exigiam gastos para a gravação das músicas ou para a produção da arte da capa, além de normalmente não exigirem grandes investimentos em promoção, já que frequentemente pertenciam a artistas mundialmente consagrados.

De qualquer modo, com o objetivo de compensar esta diferença e incentivar a gravação de música nacional, uma lei de incentivos fiscais foi promulgada em 1967 facultando às empresas “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país⁶⁰”, sendo que as gravações beneficiadas recebiam o selo “Disco é Cultura”.

Rita Morelli aponta que “um consumo maior de música estrangeira teria ocorrido nos anos iniciais da década de 70, entre aqueles consumidores recém-agregados ao mercado brasileiro de discos e que não eram exatamente os consumidores típicos desse mercado, dado seu baixo poder aquisitivo⁶¹”. E esses consumidores eram, basicamente, jovens. Segundo André Midani, diretor da Phillips-Phonogram na época, o consumidor típico de discos no Brasil teria, em 71, mais de 30 anos, enquanto no mercado mundial ele estava na faixa de 13 à 25. Em função disso, ocorria uma divisão etária no mercado, com os consumidores de mais de 25 anos comprando discos de música brasileira – preferencialmente LPs – e os jovens adquirindo música internacional na forma de compactos⁶².

As trilhas de novela também se tornaram um grande filão comercial por associarem as canções às narrativas e personagens dramáticos. A Rede Globo, por exemplo, criou a gravadora Som Livre, em julho de 1971, visando quase que exclusivamente esse tipo de produção. Em apenas 25 dias, a gravadora colocou no mercado seu primeiro disco: a trilha da novela *O Cafona*, que vendeu expressivas 200 mil cópias.

A comprovação do acerto dessa estratégia veio já em 1977, quando a Som Livre torna-se a gravadora de maior vendagem no país⁶³, com a integração entre

⁶⁰ IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo*, Damiano COZZELLA (Org.), *Op. Cit.*, p. 148.

⁶¹ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. *Op. Cit.*, p. 51.

⁶² *Ibid.*, p. 67.

⁶³ *Ibid.*, p. 70.

áudio e vídeo fornecida pelas trilhas de novela transformando-se “na mais sólida sustentação que o setor conheceu⁶⁴”.

É preciso considerar que uma mudança tão significativa no perfil do mercado implicava necessariamente numa maior compreensão de sua dinâmica e das demandas às quais os artistas deveriam atender, além de estar associada ao estabelecimento de um maior controle sobre a produção e os meios de divulgação dos novos artistas. O processo de segmentação das expressões musicais acentuou o crescimento do mercado e possibilitou certa “autonomia” aos artistas da MPB, também por conta do processo de divisão de trabalho na feitura de um disco.

A produção de um disco sempre exigiu uma divisão de atividades. Na década de 1970, Othon Jambreiro (1975) dividia a empresa fonográfica em 4 áreas de atividades – a artística, a técnica, a comercial e a industrial – e observava que, com o advento da gravação elétrica,

“tornou-se necessária a montagem de uma estrutura industrial complexa, o que exigia também uma complexa divisão do trabalho. (...) Surgem, aí, elementos profissionais de quem se exigia relativa especialização, como o diretor artístico, o técnico de gravação, o técnico de corte, o assistente de produção, o arranjador, entre outros” (Jambreiro, 1975: 59).

E a partir desta década a indústria passa a ter a necessidade de um profissional que passa a adquirir grande projeção no campo da produção fonográfica nacional: a do produtor artístico. Antes, a coordenação geral das gravações era função acumulada pelo diretor artístico da gravadora. Com o aumento da complexidade dos sistemas de gravação e da importância de suas funções, o “produtor artístico” passa a ser o profissional responsável por todos os aspectos envolvidos na gravação do disco, como por exemplo, “selecionar repertório, reunir maestros e músicos, designar arranjadores, recolher a autorização dos compositores para a gravação das músicas escolhidas e marcar estúdio⁶⁵”.

A ampliação do mercado irá determinar, ainda, uma maior especialização dos produtores em relação aos diferentes segmentos cabendo-lhes a tarefa de direcionar a produção dos discos em função de suas especificidades. Nesse sentido,

⁶⁴ *Quem escolhe o que você ouve?*, Jornal Folha da Tarde, 13/07/75. Matéria assinada pelo jornalista Maurício Kubrusly.

⁶⁵ *Produtores de discos, esses alquimistas do sucesso*, Jornal do Brasil, 23/06/77.

o produtor acaba por se estabelecer como uma espécie de mediador entre os aspectos artísticos e mercadológicos do trabalho. O que se estabelece – através do produtor artístico – é outro nível de mediação entre as crescentes exigências do mercado (em relação à adequação do produto) e as de autonomia técnica e artística. As interferências do produtor e sua postura diante do artista mudam em relação a cada segmento musical e às suas condições de legitimação.

As empresas estrangeiras e os conglomerados, que ingressaram no mercado fonográfico brasileiro a partir dos anos 60, encontravam, vale lembrar, um território já ocupado por empresas de grande porte, inclusive nacionais. A Continental e a Copacabana eram as maiores dentre estas últimas e possuíam amplos parques industriais que incluíam estúdios, gráficas, fábricas de discos e duplicadores de K-795.

As multinacionais, com suas estratégias de mercado competitivas, desregularam o mercado brasileiro, vendendo discos de grande sucesso abaixo do preço. Restava às gravadoras nacionais entrar na briga por vendas, o que fez com que o valor do disco aumentasse em 40%.⁶⁶

Assim, embora o crescimento do mercado até o final dos 70 tenha efetivamente viabilizado a criação e sobrevivência de pequenas empresas, os sinais da concentração do mesmo nas mãos de grandes conglomerados nacionais e estrangeiros ficavam cada vez mais evidentes, com as grandes gravadoras nacionais passando a enfrentar crescentes dificuldades para a sua sobrevivência.

De qualquer modo, as empresas fonográficas nacionais pareciam encarar, ao final da década, duas situações igualmente difíceis: ou permaneciam em segmentos aos quais a nova configuração da indústria oferecia pouca viabilidade comercial ou investiam na prospecção e desenvolvimento de novos mercados musicais, assumindo todos os riscos daí decorrentes.

⁶⁶ *A luta pelo direito a uma competição justa*, Jornal do Brasil, 13/07/80.

3.4. Discos Marcus Pereira: uma gravadora em busca da música do Brasil

Paulista, nascido em 1930, Marcus Pereira formou-se em Direito na Universidade de São Paulo (USP) em 1954. No ano seguinte, tornou-se secretário da *Revista Anhembi*, trabalhando diretamente com um primo de sua mãe, Paulo Duarte, intelectual de renome e um dos fundadores da USP, além de ser amigo de Mário de Andrade. A devoção de Marcus pelas ideias de Mário fez dele um entusiasta da cultura nacional. Em 1957 iniciou carreira na área de publicidade, na Itapetininga Propaganda, até criar, em 1960, sua própria agência, a Marcus Pereira Publicidade⁶⁷. Ele também chefiava, em São Paulo, o escritório de representação política do Governo do Estado de Pernambuco, à época, administrado por Miguel Arraes. Em 1964, Aluísio Falcão, integrante da secretaria de Arraes passa a sofrer perseguição política pela ditadura militar e acaba sendo acolhido como redator de publicidade na agência de Marcus. Dois anos depois se tornou sócio da empresa.

Das conversas e debates com os frequentadores do bar Jogral (ponto de encontro de intelectuais, jornalistas e artistas aficionados pela música brasileira) veio a ideia de criar um selo musical para distribuir LPs de música popular. O selo O Jogral foi criado para distribuírem LPs como brinde de final de ano. O primeiro disco, gravado em 1967, com patrocínio da Companhia Financeira Independência, cliente da agência, foi o registro de canções de Paulo Vanzolini.

A primeira experiência logrou sucesso para o selo e mais discos vieram a ser produzidos em seguida, ainda no esquema de distribuição de LPs como brinde empresarial. Em 1968 foi lançado o disco *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, com músicos que frequentavam o bar. No ano seguinte, um LP com dois novos compositores: Renato Teixeira e Chico Maranhão, que compunha canções regionalistas. Em 1970 o dono do bar Jogral, Luís Carlos Paraná, foi homenageado com um disco de suas composições. Em 1971, Carlos Magno, Renato Teixeira e Chico Maranhão tiveram discos próprios lançados pelo selo.

A boa aceitação do público (clientes e imprensa) em relação aos discos fizeram a dupla de publicitários apostarem no mercado fonográfico de vez com a abertura de uma gravadora. A grande empreitada seria a produção de dez discos

⁶⁷ Lembranças do amanhã. Livro de memórias. 1980

com músicas nordestinas. Marcus Pereira ainda tentou um patrocínio junto ao Banco do Nordeste, mas a demora na resposta fez com que eles decidissem na gravação de apenas quatro discos.

Em 1973 foi então criada a gravadora Discos Marcus Pereira, com a intenção de produzir um catálogo de “discos culturais” que representasse a diversidade musical do Brasil. Em nove anos de mercado fonográfico, a gravadora lançou artistas de relevância na música popular, como Cartola, Elomar e Quinteto Armorial. E também investiu na coleção chamada “Música Popular do Brasil”, com 16 discos, com mapeamento da música do Nordeste, do Sul, do Norte e Sudeste/Centro-Oeste (estas duas, gravadas juntas no mesmo LP).

Este projeto inicialmente teria o nome de “Música Popular do Nordeste” e teria como ponto de partida o registro da música de Pernambuco. Se houvesse boa receptividade, a gravadora iria expandir o trabalho de gravação de músicas de outras regiões brasileiras. A divisão por regiões foi escolha dos idealizadores já que o projeto pretendia realizar um mapeamento sonoro a partir da divisão geopolítica. O pesquisador Sérgio Cabral apelidou o projeto de Mapa Musical do Brasil e Marcus Pereira aproveitou o título a partir dos encartes do Sul.

Em entrevista ao Jornal do Brasil (1º de outubro de 1976) e ao Jornal O Globo (6 de março de 1979), Marcus Pereira afirmava ter ressalvas ao que se havia transformado a sigla MPB e que as divisões regionais brasileiras correspondiam a “manchas culturais bem definidas”. O trabalho da gravadora atenderia a três objetivos principais: aproximar a cultura popular tradicional (rural) da sociedade cada vez mais urbanizada, buscar uma opção nacional contra as influências estrangeiras da música de consumo e reintroduzir a música popular regional como elemento importante da música popular do Brasil.

A primeira coleção dedicada à música do Nordeste contou com a colaboração do dramaturgo Hermilo Borba Filho como coordenador do projeto. Fundador de diversas companhias teatrais, ele matinha contato com um jovem grupo de músicos de Recife, o Quinteto Violado, que faziam releituras dos gêneros musicais da região.

No processo de produção do disco, Hermilo seria responsável pelo planejamento, o Quinteto faria as viagens e coletas das músicas, produzindo

releituras em estúdio, e Aluizio supervisionaria o trabalho direto de São Paulo. Depois da escolha definitiva do repertório para a versão final do disco, intelectuais e pesquisadores seriam escolhidos para escrever no encarte, como forma de explicar os gêneros de maneira didática e não acadêmica. As imagens das capas também serviriam como recurso de discurso visual sobre o imaginário do ambiente nordestino e rural. Com tiragem de 1.500 coleções, o disco foi distribuído a clientes da agência em 1972. No ano seguinte, a tiragem foi de 40 mil, obtendo a venda de 12 mil coleções em dez meses.

O primeiro disco é praticamente dedicado ao frevo. Assinado pelo jornalista recifense Paulo Cavalcanti, ele explica as origens e polêmicas que envolvem as variações do gênero. O segundo disco é dedicado à poesia improvisada em forma de meia quadra, martelo agalopado e galope a beira mar. As variações do gênero são explicadas por Ariano Suassuna. O bumba-meu-boi, o samba de roda e o coco são os gêneros do terceiro disco, executado totalmente pelo Quinteto Violado, a partir das pesquisas realizadas em Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Norte. O folclorista Renato Carneiro Campos escreve no encarte sobre a origem e variações do coco. O quarto disco apresenta emboladas, o bambelô e ternos de pífano. A Banda de Pífanos de Caruaru participa da gravação. Renato também escreve no encarte sobre a formação da banda.

No processo de registro, havia a preocupação em tornar as gravações mais “afinadas” com o que o mercado exigia. Em entrevista ao jornal O Globo, em 02 de julho de 1974, Aluizio declarou:

“Para tornar as canções mais consumíveis, “temperamos” um pouco, sem fazer qualquer alteração básica. É uma atitude admitida até por Câmara Cascudo, que costuma dizer: o importante é manter a ‘estrutura óssea’ do folclore. E isso nós fizemos; mantivemos o som básico, sem liberdades excessivas”.

Marcus Pereira preferia a gravação documental. Na mesma entrevista, Aluizio segue dizendo que o objetivo maior da adaptação seria acostumar a audiência urbana àquelas músicas “de qualidade” que estavam esquecidas pelo mercado fonográfico, criando, deste modo, um nicho de mercado para a gravadora. A nova roupagem das músicas serviria também como diferenciação dos projetos acadêmicos de registro sonoro, que não circulavam bem nas emissoras de rádio.

O disco “Música Popular do Nordeste” começou como projeto alternativo e depois se tornou comercial. O sucesso das vendas gerou a reclamação de alguns cantadores que reclamaram ter recebido um valor abaixo do direito autoral. A discussão gerou pauta para algumas reportagens da Revista Isto É, de 1977, sobre a suposta exploração dos artistas populares pela gravadora.

Em entrevista à pesquisadora Helena Aragão (2011), Marcelo Melo explica que não houve problema reverter o projeto em produto comercial:

Havia uma espécie de cachê artístico aos participantes mediante um documento de autorização de uso do material. No momento que a empresa se transformou em Discos Marcus Pereira, todas as obras foram necessariamente cadastradas e editadas por uma editora que funcionava na própria gravadora. A maior parte das obras contidas naquela coleção do Nordeste ou eram de domínio público ou dos artistas que já possuíam obras editadas.

Outras críticas diziam respeito, além da questão do direito autoral, à apropriação simbólica, acusando artistas de elite de recriar temas folclóricos para ficar com os lucros e “que a relação entre a cultura de elite e a popular sempre será a de opressor *versus* oprimido⁶⁸”. As críticas eram exceção em relação à boa repercussão que teve a primeira coleção da Discos Marcus Pereira.

Depois foi a vez das regiões Centro-Oeste/Sudeste ganharem a própria coleção, em 1974, com direção musical de Theo de Barros. Foi a coleção que mais teve artistas já famosos nos discos, como Nara Leão, Renato Teixeira, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara. A consultoria do disco ficou sob a responsabilidade de Oneyda Alvarenga, braço direito de Mário Andrade, especialmente em relação ao acervo da “Missão de Pesquisas Folclóricas”. Mais uma homenagem ao modernista. Os discos desta coleção já foram feitos pensados para o mercado. Para os produtores, o ineditismo não era uma questão primordial na hora de selecionar as músicas que iam entrar nos discos.

No primeiro disco, modas de viola, cururu e catira. Os pequenos artigos do encarte explicando cada gênero musical não estão assinados e mesclam referências de livros e autores importantes, como Antônio Cândido, Mário de Andrade e Alceu Maynard. No segundo, sambas pesquisados por Martinho da Vila, além de jongo e

⁶⁸ Jornal Opinião, 18 de junho de 1976.

ponto de macumba. O disco encerra com três benditos e ladainhas recolhidos nas zonas rurais de Rio e Minas. O terceiro LP investe inteiramente nas canções folclóricas, como a Folia do Divino e Folia de Reis e duas cirandas. O último disco traz modas de viola, toadas, fandangos e dança de Santa Cruz e abre com uma canção de domínio público, “Cuitelinho”, que se torna um sucesso na voz de Nara Leão. As capas dos quatro discos repetem a intenção de descrever uma paisagem rural: boiadas, vaqueiros e caipiras.

Ao longo do ano de 1974, mais de 20 discos foram lançados pela gravadora. Muitos eram de samba, registrando tanto os sambas-enredos de escolas de samba, quanto o trabalho de compositores de samba dos morros do Rio de Janeiro, como foi o registro do primeiro disco de Cartola.

O catálogo da gravadora ia crescendo, mas não havia a certeza do retorno comercial. Em 1974, as dívidas começaram a se acumular e a sociedade entre Marcus Pereira e Aluizio Falcão se desfez após uma briga. Com a saída dele, a jornalista Carolina Andrade, então esposa de Marcus, assumiu a direção artística da gravadora e começou a trabalhar na pesquisa da coleção da música popular do Sul. A coleção foi lançada em 1975 e contou com a consultoria de folcloristas, pesquisadores e antropólogos. A direção musical e arranjos foram feitos pelo maestro da tropicália, Rogério Duprat. Nos discos ficou evidenciada uma significativa amostra musical da presença negra no Sul.

O primeiro disco da coleção é de música gaúcha e teve a participação da cantora Elis Regina. No segundo, milongas, música missioneira, cantos religiosos, batuques e música de inspiração indígena integram o repertório. Os textos escritos para o encarte são mais descritivos em relação ao processo de gravação, o contato com os músicos e informações sobre os gêneros. As imagens das capas apresentam a paisagem do Sul, com gaúchos vestidos em trajes típicos. No terceiro disco foram gravados cantos de trabalho, ditos e pajadas, com músicas da região do Paraná e Santa Catarina. O último disco é dedicado a danças: vanerão, chotes, rancheira, bugio e fandango. No texto que encerra os encartes dos discos, Marcus Pereira cita pela primeira vez a expressão “mapa musical”.

A última coleção é dedicada ao Norte do país e nela foi incluída o Maranhão. Lançada em 1976, dois anos antes da gravação do disco Bandeira de Aço. Nela, há

mais gravações documentais feitas ao vivo. A direção musical ficou a cargo de Radamés Gnattali e, na consultoria, o pesquisador paraense Vicente Salles, o teatrólogo maranhense Américo Azevedo Neto, o músico maranhense José Ribamar Viana (Papete), a folclorista paraense Maria Brígido, o pesquisador Rafael José Menezes Bastos e o compositor paraense Ruy Barata. Parte da equipe esteve em São Luís, Manaus e Belém, mas a viagem foi curta, graças às músicas recolhidas pelos colaboradores.

O primeiro disco tem oito músicas do compositor paraense Waldemar Henrique. Constan também músicas instrumentais de compositores importantes na consolidação da tradição da ópera e da orquestração da música popular no começo do século XX em Belém. Nomes como, Carlos Cordeiro Tobias, Cincinato Ferreira, Manuel Castello Branco, Theóphilo Magalhães, e Cirilo Silva.

No segundo disco, bois e tambores do Amazonas e do Maranhão. Papete fez os arranjos das várias músicas que gravou no estúdio Vice Versa de São Paulo, recolhidas pela equipe de pesquisa nas viagens. Ele canta baralho e toadas dos vários sotaques do boi maranhense.

O terceiro disco intercala gravações de estúdio com a de festas. O restante do disco é composto de carimbós da compositorar Maria Brígido. Até o final dos anos 1960, o gênero era considerado marginal, mas no começo da década de 1970, acontece a popularização do ritmo que impulsionou a venda de discos no Pará e estimulou a criação de novos grupos folclóricos. Em 1976, ano de lançamento de “Música Popular do Norte”, o carimbó estava no auge, com repercussão nacional.

O quarto disco da coleção traz três faixas de batuque do Pará que fazem parte do acervo Figueiredo e Vergolino Silva. Conta também com o canto dos índios kamayurá, recolhidos por Rafael Menezes Bastos no Parque Nacional do Xingu em 1974, além de músicas da Ilha de Marajó. Os textos com depoimentos de viagem e lembranças, respectivamente de Carolina e Papete, marcam a guinada para uma abordagem mais pessoal e voltada para o contexto da época.

José Miguel Wisnik, em artigo para o jornal Movimento, em 15 de setembro de 1975, analisa o trabalho da coleção de discos de música popular e explica o dilema da preservação da cultura popular, sem o risco de torna-las estanques ou institucionalizadas:

[O mapeamento], mesmo não sendo propriamente científico, tem sido uma amostra sintomática e a única disponível dos caminhos por onde vai a cultura popular. Não se trata de defender a “pureza” do folclore, como se quiséssemos preservar para o nosso deleite de cidadãos urbanos a “beleza primitiva” dessas “joias” criadas pelo povo: postura que não esconde o preconceito elitista, além de derrapar pelo saudosismo. (...) A transformação dessas populações em massas consumidoras de produtos feitos dentro de padrões industriais não tem sido uma alternativa propriamente melhor. De resto, fica evidente que não se trata de entender essas formas como uma “reserva” estática a ser preservada, pura e simplesmente, mas como uma tradição que tem direito a desenvolver a sua própria história, e que, portanto, necessariamente se transforma.

A tensão entre desenvolver um trabalho de pesquisa de música popular como bem cultural e ao mesmo tempo tornar esta música um produto comercial para a indústria cultural culminou no processo de crise da empresa, junto com a concorrência de mercado imposta pelas grandes gravadoras. Ao apostar todas as fichas em discos de conceito e qualidade, sem ter artistas fixos ou álbuns “de sucesso”, a empresa começou a ter problemas e os empréstimos não foram suficientes para reverter a situação. Entre 1975 e 1976, a Discos Marcus Pereira lançou 18 LPs, além dos oito somando duas coleções regionais: Sul e Norte.

Depois do lançamento da coleção do Norte, Carolina Andrade saiu da gravadora e voltou ao ofício de jornalista. Marcus Vinicius Andrade passou a ser o diretor artístico da empresa (chegando a supervisionar o fim dos trabalhos dos discos do Norte). Marcus Vinicius era maestro, formado pelo Instituto Superior de Educação Musical em João Pessoa, e foi professor de orquestração e análise musical do Instituto Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Mas define seu trabalho de compositor como música popular.

Segundo Marcus Vinicius, a Discos Marcus Pereira era uma gravadora de “conceito”, e não de cast. Quer dizer, sua produção não era baseada em um elenco de artistas que gravavam periodicamente, mas em conceitos ou idéias utilizadas como ícones de universos musicais específicos. Havia discos de artistas que se identificavam ou eram identificados com a linha da gravadora, como Elomar, Papete, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Dércio Marques, Quinteto Armorial, Leci Brandão, Canhoto da Paraíba, Noel Guarani, Os Tapes e Banda de Pífanos de Caruaru, entre outros, que eram convidados ou propunham seus discos, mas sempre eram adequados a uma idéia. Porém a maioria dos discos surgia de um “conceito” e era a exposição deste.

A proposta de detalhamento do “Mapa Musical do Brasil”, entretanto, não era dedicada apenas ao trabalho de gravação ou documentação de grupos folclóricos – isto é, de música do povo – ou de músicos que trabalham com base em trabalho de coleta de música popular ou de pesquisas históricas – como os LPs de Maria Augusta Calado e do Grupo João Chaves. Ela abrangia também a gravação in loco de discos de intérpretes e compositores profissionais que, segundo Marcus. Pereira, traziam algo de novo à Música Popular Brasileira por manterem-se enraizados nas músicas de suas regiões. Esse empreendimento estava ligado a um projeto de regionalização da MPB, quer dizer, de valorização da diversidade cultural do país, pensada em termos de regiões.

Com esse intuito, a Marcus Pereira produziu os LP Lances de Agora (1978), de Chico Maranhão (gravado na sacristia da Igreja do Desterro, em São Luiz), e um disco do Grupo Acaba (“Cantadores do Pantanal”), do Mato Grosso do Sul (1979). Pereira acreditava que as gravações desses intérpretes in loco, com equipamento portátil, teria a vantagem de “incorporar a autenticidade, a espontaneidade e a interpretação que o artista só alcança em seu meio, na sua terra, junto à sua gente”. A inferioridade do equipamento de gravação em relação ao dos estúdios, segundo ele, “é largamente compensada pela veracidade que o registro incorpora”, como diz Marcus Pereira na contracapa do LP Lances de Agora (1978).

A respeito dessa proposta de regionalização musical, Marcus Pereira, na apresentação do LP Bandeira de Aço, do cantor e percussionista maranhense Papete, fala da “imensa riqueza rítmica, temática e melódica” retratada nas quatro coleções e já anteriormente constatada por Mário de Andrade.

Concluído o “Mapa Musical do Brasil”, o principal projeto da gravadora era realizar uma redução da escala desse mapa. A Discos Marcus Pereira se dedicou à produção de LPs que retratavam uma única manifestação musical – tais quais Viva a Nau Catarineta (1977), Frevo de Bloco (1980), dois LPs da Banda de Pífanos de Caruaru (1979 e 1980) os dois volumes de Violas e Repentes (1980) – ou referentes a um estado ou região mais circunscrita – como Música Popular do Norte de Minas Gerais e outros dois discos produzidos sobre a região (1979), Danças e Instrumentos Populares de Goiás e mais quatro discos dedicados a esse estado (1979). Havia também a intenção de expandir os projetos de mapeamento musical para outros países da América Latina, mas que não foram levados adiante.

Os últimos anos da gravadora foram complicados. Marcus Pereira viu suas vendas caírem mesmo com o aumento de seu catálogo. Como decorrência, em 1978, Marcus devia 800 mil dólares para o Banco Central e para a FINEP, e tinha sua casa hipotecada pela Caixa Econômica Federal (Folha de São Paulo, 14/12/1978). No dia 20 de fevereiro de 1981 os jornais noticiaram a morte do publicitário com um próprio tiro na cabeça. A gravadora encerrou suas atividades em 1982, com mais de 140 discos lançados.

Marcus Pereira trata a Música Popular Brasileira como campo de debates sobre a nacionalidade, que deveria ser uma espécie de vitrine da diversidade cultural do país. O meio para isso, diz ele, seria os compositores voltarem-se para gêneros “regionais” como frevo, calango, cururu etc. O Brasil é por ele imaginado como uma unidade baseada na diversidade. A nação depende portanto da não-supressão dessa diversidade considerada essencial, contra o que atentam os esforços homogeneizantes levados pela indústria do entretenimento. O trabalho da Discos Marcus Pereira teve como objetivo explícito “descobrir” e “valorizar” essa diversidade brasileira, fundada na cultura popular. Esta última vista como fonte perene e dinâmica, raiz dura e profunda da “cultura brasileira”, mas que um enorme contingente de brasileiros desconhece ou despreza.

No próximo capítulo abordaremos um dos LPs produzidos pela Discos Marcus Pereira, o Bandeira de Aço (1978), e como ele foi importante na formação de um discurso de identidade regional vinculado a uma ideia de modernização da música popular feita no Maranhão.

4. DISCO É CULTURA

Após o debate em torno das relações entre música popular, identidade e cultura brasileira, buscando compreender os diversos movimentos que deram substância à criação do campo simbólico estruturado como “música popular brasileira”, denominativo subscrito sob a sigla MPB, de modo a percebermos como a música popular foi utilizada como elemento de construção da ideia de nação brasileira, queremos neste capítulo adentrar na materialidade do LP *Bandeira de Aço*.

Nosso percurso investigativo até então foi o de traçar uma compreensão mais ampla do objeto de estudo desta pesquisa, qual seja: compreender em que sentido o projeto do disco, organizado e produzido por uma gravadora nacional, com canções recolhidas entre um grupo de quatro compositores maranhenses, se insere no campo da música popular brasileira e gera efeitos de sentido em âmbito regional para também propiciar o aparecimento, por parte da mídia radiofônica e imprensa, uma sigla em paralelo chamada de *música popular maranhense*.

Aqui, entraremos na análise do disco. A proposta é fazer a leitura/audição crítica de *Bandeira de Aço*, procurando relacionar as canções com os compositores, tendo como princípio a descrição que os produtores apresentam no próprio texto do encarte do disco e ampliando o discurso a partir de outras referências, como artigos, entrevistas e textos críticos elaborados sobre o álbum. Cabe também o esforço em delinear uma narrativa que descreva um imaginário direcionado para os elementos da cultura popular maranhense que as canções, em ordem de disposição no disco, apresentam.

Noutro aspecto, pretendemos mapear as estratégias que permeiam a lógica de produção e difusão que foram adotadas pela gravadora e produtores do disco procurando refletir sobre as relações de apropriação do material artístico (as canções) em produto comercial (o elepê). Em outras palavras, compreender como se engendrou o processo de feitura da “arte do disco” para que este desvelasse a “arte de uma época”.

Neste sentido, este capítulo está centrado em dois movimentos: o da produção do disco dentro da proposta da Marcus Pereira Discos, de ser um registro sonoro da música popular do Maranhão, e de que maneira os músicos participantes

tinham a consciência de estar produzindo uma musicalidade com vocação coletiva em relação à cultura popular maranhense.

Dentro do projeto da Discos Marcus Pereira, seria inevitável a gravação do cancionário folclórico do Maranhão, uma vez que o grande projeto da gravadora era o de produzir uma coleção de álbuns que mapeassem a “autêntica” música popular brasileira registrando canções folclóricas. Desde os primeiros momentos em que o publicitário Marcus Pereira articulou seus esforços em torno da criação de um selo que propiciasse a realização do seu grande projeto musical, a música popular do Maranhão já chegava a seus ouvidos por intermédio do amigo e freqüentador do Bar Jogra, o compositor Chico Maranhão.

O mesmo compositor, inclusive, viria a ser um dos primeiros a ter LP's gravados por Marcus Pereira quando este ainda estava experimentando comercialmente a venda de discos como produto de brinde de sua agência publicitária. O primeiro disco de Chico Maranhão data de 1969, gravado junto com Renato Teixeira, e reunia seis composições do maranhense:

Faixa 1: Cabocla (com participação da cantora Mércia)
 Faixa 2: Verdureiro
 Faixa 3: Cirano
 Faixa 4: A Capital
 Faixa 5: Morena
 Faixa 6: Mulata Bem Suada, Abençoada (com participação de Renato Teixeira)

Na ficha técnica do disco consta o nome dos músicos Manoel Gomes (flauta) e Benedito Costa (cavaquinho). No texto de apresentação, Marcus Pereira descreve as composições de Chico Maranhão como “um repertório dos melhores que conhecemos da música brasileira contemporânea”, adjetivando *Cabocla* como “momento de insuperável beleza e ternura”, *Cirano*, música de “letra magistral” com possibilidade inexploradas da “poesia-música popular”.

Posteriormente, a gravação de mais um álbum, em 1971, intitulado *Maranhão*, e, em 1978, o elogiado disco *Lances de Agora* (gravado dentro da Igreja do Desterro, em São Luís), no mesmo ano de lançamento de *Bandeira de Aço*.

Ainda na contracapa do LP *Lances de Agora*, Marcus Pereira anota que as gravações no local, com equipamento portátil, teria a vantagem de “incorporar a autenticidade, a espontaneidade e a interpretação que o artista só alcança em seu

meio, na sua terra, junto à sua gente”, e que a inferioridade do equipamento de gravação em relação ao dos estúdios, segundo ele, “é largamente compensada pela veracidade que o registro incorpora”.

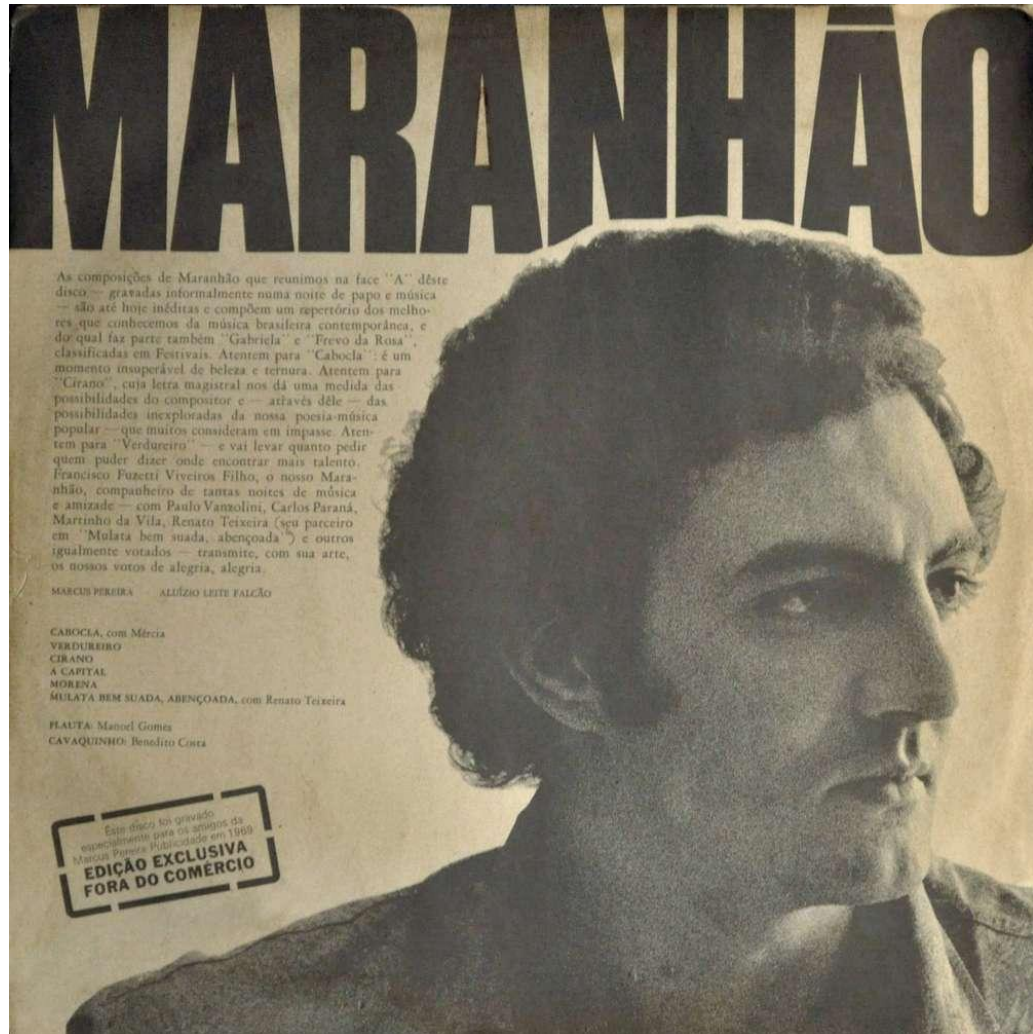


Figura 1: contracapa do disco *Maranhão* / Renato Teixeira (1969).

Outro “mediador cultural” importante na transmissão de informações sobre a música do Maranhão para o produtor Marcus Pereira foi o percussionista maranhense José de Ribamar Viana. Os dois se conheceram no ano de 1970, época em que o músico começa a se apresentar no Bar Jogral, em São Paulo, onde trabalhou sete anos. Lá, ele ganhou o apelido de Papete:

“Em um almoço com o artista plástico Aldemir Martins e outros músicos no centro de São Paulo, Aldemir olhou pra mim e, em tom de brincadeira, falou que eu não tinha cara de maranhense, mas de um taitiano, país cuja capital é Papeete. Eu não gostei, preferia ser chamado de Ribinha, mas quando não gostamos do apelido, ele pega na hora. Do almoço pra rua virei Papete”.⁶⁹

À época, já atuava como percussionista e violonista. No ano seguinte, torna-se músico de estúdio, participando dos discos do compositor Toquinho. Ali se estabelecia a relação de amizade e trabalho com o publicitário, do qual se tornaria um dos braços direitos na gravadora.

Papete foi o primeiro músico brasileiro a fazer um show exclusivamente voltado para a percussão brasileira, em que se destacava o manejo do berimbau, instrumento no qual se especializou e que lhe rendeu reconhecimento internacional, tendo sido considerado pela Revista *Dow Beat*, em 1982, como um dos cinco melhores percussionistas do mundo, ao lado de Naná Vasconcelos e Airton Moreira, e nos três anos seguintes recebeu o prêmio de melhor percussionista brasileiro pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Em 1974, participou, junto com o sambista paulistano Oswaldinho da Cuíca, do disco *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, gravando adaptações de calangos (ritmo regional) de Minas Gerais feitas pelo compositor mineiro Luiz Cláudio. Em 1975, grava um disco solo: *Papete, Berimbau e Percussão*. No ano seguinte, torna-se um dos principais colaboradores na pesquisa e consultoria do disco *Música Popular do Norte 2*, no qual foram registrados grupos folclóricos do Maranhão, com a vinda de uma equipe da gravadora para São Luís. A experiência foi relatada pela jornalista Carolina Andrade, companheira de Marcus Pereira e coordenadora do projeto “Mapa Musical do Brasil” naquele período. Transcrevo aqui parte do texto presente no encarte do disco:

“Eu conhecia do Bumba-Meu-Boi aquilo que se lê nos dicionários de folclore e nos raros livros disponíveis. (...) Sabia que o Boi, em cada região do Brasil, apresentava-se com características absolutamente peculiares e que, no Maranhão, apresentava-se sob quatro formas diferentes: Boi de Matraca, Boi de Zabumba, Boi de Pindaré e Boi de Orquestra, cada qual com suas variantes. Sabia que, em algumas delas, o auto ainda é mantido enquanto que em outras permanecem alguns personagens (vaqueiros, caboclos de pena, Cazumbá, Pai

⁶⁹ Fonte: <http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202011/09%20papete/papete.htm>. Acessado em 20/08/2013.

Francisco, Mãe Catirina) e que a parte mais valorizada das “toadas de boi”, improvisos “puxados” pelos “amos do boi” durante toda a noite e repetidos pelo coro dos “brincantes”, como lá são chamados os participantes dos folguedos populares.

Naquela noite morna de São João, tive meu primeiro encontro com o Boi-Bumbá do Maranhão. E meus olhos, meus ouvidos, meu coração foram pequenos para sentir toda a beleza, sem dúvida a mais incrível festa que eu já presenciei. Cesário, meu irmão e companheiro nessas andanças, seguia silencioso, ouvidos atentos, gravador em punho, procurando fazer com que pelo menos uma parte de tudo aquilo ficasse fielmente documentada. Foi graças a Américo Azevedo, um apaixonado pelo folclore maranhense, que conseguimos chegar mais perto do Boi. Seus amigos (entre eles, o Gregório Bacic, da TV cultura de São Paulo e velho admirador do Boi do Maranhão) nos levaram até o bairro Madre Deus, atravessando a cidade com suas ruas estreitas, seus velhos casarões, janelas, portões literalmente entupidos de gente alegre, viva, comunicativa.

A chegada no Bairro Madre Deus foi uma experiência extraordinária. Nos contaram que, até há pouco tempo atrás, era um bairro marginal, fechado, no qual “nem a polícia entrava”. Agora as coisas mudaram um pouco, mas continua difícil um forasteiro chegar lá. Madre Deus é um bairro pobre como tantos, em tantas cidades brasileiras. Mas na noite de São João, na noite do Boi, ele se transforma: as ruas ficam embandeiradas e, de espaço em espaço, grandes fogueiras iluminam as casas, os rostos dos homens que, junto ao fogo, afinam os grandes tambores do Boi. A sensação que tivemos foi a de atravessar um túnel do tempo, de entrar numa nova dimensão, num outro mundo. (...) Tabaco [dono de Boi] deu ordem para começar. Saímos de sua casa e fomos a um pequeno largo, pouco mais abaixo. E, realmente, a “coisa” começou. Não sei de onde, um som enorme tomou conta de tudo. Um som indescritível, uma batida, uma cadência que não tinha nada a ver com as que eu conhecia. (...)

Na face A deste disco, tentamos dar uma ideia da riqueza e beleza do Boi-Bumbá do Norte. A beleza musical das toadas está exemplificada em “Me dá, me dá, Moreninha”, recolhida por Vicente Salles, na praia do Mosqueiro, Pará. “Boi-Bumbá” é um exemplo de um compositor erudito ou semi-erudito como Waldemar Henrique, inspirado em tema de Boi. Boi do Amazonas é outro tema de Boi, recolhido por Walter Santos. Com o Boi de Madre Deus fizemos uma colagem, reunindo toadas, batizado e entrevistas. Uma delas foi com Zé Igarapé, um velho “amo” de boi, da “turma de 1905”. Uma figura maravilhosa, respeitadíssimo e considerado pelo pessoal do Boi da Madre Deus uma espécie de patrono, de líder espiritual. Depois, seguem exemplos de Boi de Orquestra, Boi de Zabumba (Guarnicê) e Boi de Pindaré (Urrou), os vários sotaques do Boi maranhense. Guarnicê e Urrou são duas partes mais características da representação do Boi-bumbá. Finalizando, mostramos uma gravação de 1938, realizada por uma equipe dirigida por Mário de Andrade, no tempo do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, o trabalho mais sério que já se fez (e isso há quase quarenta anos), no campo da cultura popular, e que prova a permanência das características fundamentais do Boi ao longo de todo esse tempo.”

O texto, de caráter descritivo e antropológico, revela de modo substancial a ambiência sonora do contato feito entre os pesquisadores da Discos Marcus Pereira

com os grupos populares nos espaços de realização das manifestações folclóricas. A descrição do Bairro Madre Deus demonstra, sob olhar forasteiro no âmbito da alteridade, um lugar de festa e folguedo. Não por acaso, é o mesmo bairro onde nasceu e cresceu Cesar Teixeira, um dos compositores de *Bandeira de Aço*. A mesma paisagem literária será descrita por ele no texto de suas canções.

Em todos os discos da gravadora, há no encarte um texto com o objetivo de descrever melhor os gêneros e ritmos folclóricos, o cancionário regional, de modo a oferecer ao ouvinte um direcionamento didático antes de ouvir as gravações. Além do texto, sempre uma capa que funcionasse como marca e imagens ilustrativas das manifestações folclóricas como forma de estruturação do imaginário dos consumidores da coleção de discos.



Figura 2. Capa do disco *Música Popular do Norte 2* (1976).

A cabocla vestida de índio que ilustra a capa foi fotografada no festival folclórico de Manaus pela jornalista Carolina Andrade. Há também no encarte

imagens de paisagens das ruas de São Luís, tribos de caboclos em Manaus e de participantes das festas populares. Os textos com depoimentos de viagem e lembranças, de Carolina e Papete, marcam a proposta da gravadora por uma abordagem mais pessoal e voltada para a experiência documental. Inclusive, uma das gravações de *Música Popular do Norte* é antecidida pelo som de alto-falante *in loco* anunciando o apelo para que a polícia ajude a retirar o público do teatro de arena aonde o boi iria se apresentar para dar ao ouvinte a sensação do contexto do lugar e do “clima” da apresentação.

Neste mesmo LP, Papete atua como cantor e percussionista em adaptações de ciranda, dança da caninha verde e boi do Amazonas, e de gêneros de música e dança do Maranhão como caroço, pela-porco, baralho (antiga brincadeira de carnaval), tambor de crioula, tambor de índio e tambor de mina.

4.1 – O projeto do LP Bandeira de Aço

Em depoimento ao jornal “O Estado do Maranhão” de 1985, reproduzido no livro *Almanaque Guarnicê* (LIMA, 2003), Papete conta que o projeto, em 1978, era fazer mais um disco autoral de percussão, mas que tinha mudado de ideia quando ouviu do compositor maranhense Chico Saldanha algumas canções de jovens compositores do Maranhão.

Após a gravação do disco *Música Popular do Norte 2*, Papete volta a São Luís com uma equipe da gravadora Marcus Pereira a fim de conhecer composições de Sérgio Habibe, Cesar Teixeira e Josias Sobrinho. O encontro foi intermediado por Chico Saldanha. Na ocasião, houve um desconforto por parte de Cesar Teixeira, por ter encontrado na casa de Chico uma aparelhagem de gravação já montada sem antes terem negociado a efetivação do registro. A pressão pela gravação não agradou Cesar que decidiu não concluir o trabalho⁷⁰.

A equipe da gravadora estranhou o temperamento de Cesar Teixeira, mas, ainda assim, resolveram fazer o registro das composições dos maranhenses durante um show de Cesar e Josias realizado no Bairro da Madre Deus. “À distância, a equipe de Marcus Pereira capta o som, apesar dos músicos estarem cantando sem microfones ou qualquer aparelhagem eletrônica” (TEIXEIRA, 2005, p. 64).

Papete ainda interveio na negociação com os compositores e, após idas e vindas, o disco é gravado. A aproximação dos produtores com os músicos foi avaliada pelos próprios compositores em entrevista ao Jornal O Estado do Maranhão, de 19 de agosto de 2001.

Cesar Teixeira avalia a importância do disco dentro do contexto da época.

“*Bandeira de Aço* é resultado disso. O Marcus Pereira fez um trabalho excelente. Quando ele chegou aqui fiquei meio desconfiado. “O que esse cara quer?” Ele veio procurar a nossa música, que era diferente, tinha raiz e autenticidade. E esse período, em 1978, era reflexo do que vínhamos fazendo”. (Cesar Teixeira em entrevista Itevaldo Júnior, Jornal O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo, 2001)

⁷⁰ TEIXEIRA, 2005, p.63.

Sérgio Habibe analisa o trabalho pelo viés do projeto comercial da gravadora.

“Bandeira de Aço foi uma tentativa de comercialização desse trabalho, vislumbrado por um cara que tinha sensibilidade, o Marcus Pereira. A participação do Papete nesse disco foi acidental. Acredito que o projeto não tinha grana para gravar todos os compositores. Foi então sistematizado na voz dele, na expressão dele cantar. E isso não foi nenhum demérito. (Sergio Habibe, O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)

Josias Sobrinho enfatiza o aspecto da difusão do disco fora do Maranhão.

*“Nós não mandamos a música, não fizemos fitinha. Um certo dia o cara aportou aqui. Além disso, depois que o disco passou a existir, ele prestou um serviço à cultura maranhense: difundiu o nosso trabalho. Um disco dá status. As pessoas passam a ver o artista de outra maneira. Além disso, *Bandeira de aço* virou um clássico da música. Em relação ao Papete, ele só veio fazer show do disco 10 anos depois. Ele foi banido, ficou com medo de vir para cá (risos) e depois tirou proveito disso por um bom tempo. (Josias Sobrinho, O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo)*

O disco é lançado nacionalmente em 1978, no eixo Rio – São Paulo. No encarte, o texto de Marcus Pereira descreve os propósitos da gravadora em fazer o registro das músicas dos compositores maranhenses, enquanto Papete descreve o “espírito” de cada compositor e o lugar onde essa musicalidade brota, no caso, a capital maranhense, São Luís do Maranhão. Reproduzo aqui parte do texto de Marcus Pereira.

“Este disco é um dos mais importantes frutos do trabalho que iniciamos há 11 anos atrás, quando nos propusemos a documentar e divulgar música brasileira de qualidade através de autores e gêneros inéditos ou esquecidos. Em 1976 com o lançamento da coleção de quatro discos “Música Popular do Norte” terminamos a cartografia musical do Brasil que inclui também os 12 discos da região Nordeste, Centro Oeste/Sudeste e Sul. (...) Porque, então, desde muito tempo a maioria dos compositores se ateu ao samba a ponto de este gênero - e é apenas um gênero entre muitos outros - se confundir com a composição música popular como um todo? Acreditamos que a resposta está no fato de que, com o surgimento dos meios eletrônicos de comunicação de massa, inicialmente o rádio e, posteriormente, a televisão, passou a haver a hegemonia de alguns centros culturais em detrimento de outros, desenvolvendo-se um processo de colonização cultural interna.(...)”

Este disco mostra uma parte da surpreendente riqueza musical de uma região do Brasil, cuja sede é São Luís do Maranhão. No fim de 1.976, eu - com uma comitiva familiar de 10 pessoas - fui passar as festas de fim de ano em São Luís. E, logo entrei em contato com um grupo de compositores maranhenses que nos convidou para um reunião boêmia na Madre Deus trincheira maior dos resistentes a favor da cultura popular regional, dos tambores, do bumba-meu-boi. E, perplexos, assistimos ao desfile de composições surpreendentes de Carlos Cesar, Josias, Ronaldo e Sérgio Habibbe. Muito antes, a partir de 1968,

Chico Maranhão, cujo apelido não deixa dúvidas, vinha me mostrando as coisas de sua terra. Nosso encantamento foi tal que as músicas se instalaram dentro de nós e nosso grupo passou a ter uma senha que era cantarolar e assobiar a fantástica música de São Luís.

Papete - irmão, afilhado, amigo e contratado - é de lá. Aquele repertório ele o conhecia há muito. Quando começamos a discutir o seu segundo disco (o primeiro é "Papete, birimbau e percussão" - MPL 9335) logo ficou claro que o melhor caminho seria mostrar ao Brasil aquela enorme riqueza escondida de São Luís do Maranhão. Ela aqui está, revelada pelo talento ímpar de Papete, autor dos arranjos, intérprete e músico (violão e toda variadíssima percussão). Os temas são regionais, o ritmo do bumba-meu-boi e dos tambores do Maranhão. Este disco é uma surpresa. Como certamente serão os que forem gravados com compositores fiéis aos valores das regiões em que vivem por este Brasil afora. Então, a música brasileira se enriquecerá e ficará claro que o famoso impasse de que se fala há mais de dez anos não é impasse da música do país, mas sim - na melhor das hipóteses - deformação de comportamento dos responsáveis pelo seu registro e divulgação. Afinal, que nem existe impasse e que nem a saída seriam os modismos e a macaqueação apenas com roupa nova. A saída é o Brasil mesmo. E uma prova definitiva é este disco."

Marcus Pereira reafirma no encarte do disco a intenção do projeto em sua via de mão dupla: reconhece o processo de industrialização e massificação da cultura e da música popular pelos meios de comunicação, especialmente o Rádio e TV, que limitou uma legitimação forjada do samba como principal gênero musical brasileiro, representação de mais um símbolo de identidade nacional, ao mesmo tempo em que usa a mesma ferramenta de difusão – um LP – como produto de circulação da música folclórica e popular das diversas regiões brasileiras. Um projeto idealista, que retoma o trabalho desenvolvido anteriormente pelo pesquisador Mário de Andrade, mas que também estava subsidiado por estratégias econômicas. Como foi abordado nos capítulos anteriores, a Discos Marcus Pereira se utilizou do selo de incentivo fiscal dos anos 1970, *Disco é Cultura*, para poder investir na produção de fonogramas de música regional em combate à venda e alto consumo de discos internacionais pelas empresas multinacionais.

Ao reforçar no texto a importância do registro de temas regionais, com gravações de compositores “fiéis à cultura popular” local, Marcus Pereira insere a musicalidade dos maranhenses no campo cultural do que na década de 1970 era definido como “música popular brasileira”, como espaço em que cabiam as dicotomias e tensões das classificações de estilo musical, territorialidade, poética e classes sociais. *Bandeira de Aço* aparece como um disco também emblema de um lugar periférico, distante do centro, e que ainda mantinha vínculos fortes com os

festejos e folguedos populares. O que se reflete nas composições presentes no disco que desvelam perfis diferentes entre os quatro compositores integrantes. O mote central está na representação do personagem da principal manifestação cultural do Maranhão, o Bumba-Meu-Boi, como se pode ver na foto de capa do disco.



Figura 3. Capa do disco *Bandeira de Aço* (1978).

O ícone do boi com a estrela na testa, o título *Bandeira de Aço* e o subtítulo “Papete. Compositores do Maranhão” ganhou repercussão nacional e foi bastante veiculado nas rádios. O intérprete passou a ser requisitado para shows executando o repertório do disco. Não houve lançamento do LP em São Luís, mas o álbum passou a ser o primeiro trabalho que levou o cancionário do Maranhão a ser executado fora e gerou também entre os ouvintes maranhenses o reconhecimento

necessário de uma musicalidade que dialogava com o folclore e cultura popular maranhense.

Toda elaboração de arranjos, execução de instrumentos de percussão, voz e o violão-base são do músico Papete. Na ficha técnica do LP constam também os nomes dos músicos Carlão (viola 12 cordas e coro), Otacílio (contrabaixo), Sérgio Mineiro (flauta e coro), Márcio Werneck (flauta e coro) e Rodolpho Grani (coro), o que demonstra um trabalho quase artesanal na feitura do disco e que acaba revelando o talento de um grande artista e músico.

As músicas de *Bandeira de Aço* fazem a fusão de elementos estéticos que remetem à instituição sociocultural denominada de MPB, sobretudo nas harmonias das canções, com a base percussiva (matracas, zabumbas, pandeirões, tambor-onça e outros instrumentos) usados nos grupos de Bumba-Meu-Boi e que vão aparecendo no disco no início de cada faixa musical. Estas experimentações estético-musicais já vinham sendo utilizadas pelos próprios compositores dentro dos espetáculos produzidos no Laborarte e em alguns projetos musicais itinerantes.

O repertório faz com que o disco ultrapasse o campo da arte para chegar a um campo mais amplo e simbólico, como uma obra de arte multívoca e polissêmica, por chegar a diferentes receptores e ouvintes, de diversas gerações, que estabelecem com o LP diferentes apropriações. Usando a metáfora do auto do boi a narrativa mescla uma variada gama de emoções, desejos e sentimentos humanos. No enredo criado a partir do entrelaçamento das canções, os compositores reunidos em *Bandeira de Aço* produziram uma narrativa de amores, expectativas, inquietações sociais, religiosidade e festejos.

Mais da metade do disco toca no tema do boi em vários aspectos, seja na descrição do auto, na adesão religiosa da festa, nas angústias e desejos dos personagens do Pai Francisco e Mãe Catirina e na descrição da paisagem rural onde o boi vai brincar. Das nove canções, duas usam a palavra “boi” no título (Boi da Lua e Boi de Catirina). Com isso, o disco responde a uma musicalidade voltada ao “imaginário nativo”, com aspectos “étnico-religiosos-culturais” descritos em elementos sonoros e poéticos no LP.

4.2 Compositores e canções

Pelo fato da obra de arte ser também um reflexo da subjetividade dos seus criadores, pretendemos também fazer a associação entre os compositores que integram o LP *Bandeira de Aço* com suas respectivas canções. A intenção aqui não é relacionar vida e obra com a coerência de uma biografia artística, mas possibilitar a leitura/audição do disco de modo mais próximo da personalidade de cada autor, a fim de perceber de que maneira o álbum desvela referências culturais particulares, sociais e poéticas, a partir da descrição de um breve perfil.

4.2.1 – Cesar Teixeira.

Cesar Teixeira nasceu em 15 de abril de 1953, no Beco das Minas – Madre Deus, bairro boêmio no centro de São Luís. Filho do compositor Bibi Silva, cresceu ouvindo o som dos tambores e batuques que vinham da Casa das Minas e Casa de Nagô – duas casas de culto de matriz africana, e também dos blocos e grupos de folia do período do Carnaval e São João que circulavam pelo bairro.

A Casa das Minas foi uma das grandes influências de Cesar. O terreiro da Casa das Minas, o mais tradicional de minas-gêge do Estado do Maranhão, foi fundado pela mãe de santo, Mãe Andrezza, há mais de cem anos. Apesar de ser um terreiro tradicionalmente de ritmos africanos, podia-se também encontrar outros ritmos, como o bumba-meu-boi e o tambor de crioula, através dos grupos que se dirigiam ao terreiro nas festividades juninas, a fim de reverenciar as antigas mães e filhas-de-santo, não só pelo respeito que essas senhoras possuíam, como pela tradição religiosa dos tocadores da brincadeira.

Antes de se tornar compositor, Cesar experimentou a pintura como sua primeira linguagem artística. Os programas de auditório da Rádio Ribamar, que funcionava no centro da cidade, no bairro do Apicum, eram sua segunda diversão e propiciaram ao compositor o contato com cantores da época e com a música popular que já procurava elaborar uma identidade artística regional.

Já na adolescência, os festivais do colégio Liceu Maranhense, onde estudou, estimulariam em Cesar a vontade de escrever poesia e canção. De 1968 a 1973

participou do Teatro de Férias do Maranhão, sob coordenação de Tácito Borralho, quando também integrou o Coral Liceista do Maranhão, regido por Edenir Guará. Com apenas 16 de idade participou em 1969, concorrendo com quatro composições, do I Festival da Música Popular Brasileira do Maranhão. Em cada atividade ou expressão artística na qual Cesar tomava partido, sempre procurou relacionar arte com militância política e seus ideais foram sendo reforçados pela via de sua expressão musical, até os dias atuais. O compositor formou-se em Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão.

Boi da Lua

A canção que abre o disco *Bandeira de Aço* é de 1972. Uma toada que fala da promessa que está no auto: preparar um boizinho e alegrar a festa de São João. A letra toca em memórias de infância do compositor, que ajudava sua madrinha a fazer boizinhos de papelão, pintados com anil, e com “olhos de papel de seda e uma estrela na testa”. A imagem do Boi da Lua dançando no planeta do Brasil é uma metáfora de Cesar às memórias de apresentações do Boi de Axixá na porta da Casa das Minas, quando o grupo vai pedir a benção dos santos.

Flor do Mal

A primeira referência nesta canção é literária. A conhecida obra *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, considerada o marco da poesia moderna, é uma das principais influências poéticas de Cesar. Do sublime ao escabroso, os temas desenvolvidos por Baudelaire vão da queda à expulsão do paraíso; o amor; a morte; o tempo; o exílio e o tédio. A homenagem ao escritor também cabe como autorreferência ao próprio compositor que transforma em poesia a angústia do tempo entregando-se à dor e aos vícios. A música significa também mudança e irreverência. *Flor do Mal*, segundo Cesar, serviu como metáfora para despedida dos excessos de boemia que tinha em companhia de poetas de mais idade: Nauro Machado e José Maria Nascimento. Cesar queria que a canção soasse amarga. Segundo o compositor, os versos vinham quando ele estava em estado de febre, uma febre profunda. Após três anos foi que ele percebeu que a canção estava pronta e podia ser escrita no todo. A ambígua frase “eu te amo, bananeira, lá no

“fundo do quintal” representa a fase de iniciação sexual da maioria dos meninos em cidades do sertão, descascando um pedaço do tronco e fazendo um orifício para servir de objeto sexual. O uso do termo “macacos” é uma referência aos soldados, assim chamados na época do cangaço, que percorreram o sertão à caça do cangaceiro Lampião. A música também faz referência ao processo de libertação, pela via da luta armada, das colônias africanas em Portugal.

Bandeira de Aço

Esta canção encerra e dá nome ao disco. Escrita em 1972, passou pelo crivo da censura, mas conseguiu ser liberada após um jogo de cintura de Cesar em fazer trocadilhos com algumas letras do título, apresentando a “bandeira” como “bandeja”. A música faz referência ao próprio regime ditatorial. Os sentimentos de Cesar naquele período aparecem em versos líricos e ansiosos pela mudança. O “fundo de quintal” que está na letra é uma referência à América Latina, tendo a cidade do Rio de Janeiro como fundo deste quintal americano.

4.2.2 – Josias Sobrinho

Homem do interior do Maranhão, Josias nasceu no povoado Tramaúba, município de Cajari, na região conhecida como Baixada Maranhense, área de campos alagados. Por aquela localidade passeiam diversos grupos e manifestações da cultura popular, com destaque para o Bumba-Meu-Boi.

Com 12 anos, Josias muda-se para a capital maranhense a fim de terminar os estudos do colegial. A música estava sempre presente por meio de uma vitrola comunitária. Em 1969 vai morar em Belo Horizonte e começa a estudar Cinema. Por problemas financeiros, volta a São Luís em 1972, quando integra o grupo que estava começando as atividades no Laborarte.

Suas canções falam pessoas, cheiros, sabores e sonoridades do ambiente e modo de vida do homem mais interiorano, da região da Baixada, seja no sotaque diferenciado, seja no ritmo de vida mais contemplativo.

De Cajari pra Capital

A segunda faixa do álbum *Bandeira de Aço* fala do êxodo do homem do campo para a cidade, como sugere o título. A referência ao colar e a bola de meia sugere a metáfora do dinheiro guardado e prevenido para em caso de necessidade de fome. O recado materno representa a condição da educação que o sujeito da canção teve de ter um comportamento adequado. O pio de coruja nas cidades do interior significa agouro, sinal de alerta.

Engenho de Flores

A canção tem uma melodia forte e repetitiva, em sinal de mobilização. Pode ser definida como uma canção de trabalho porque situa duas realidades específicas: a vida operária do trabalhador nas fábricas e a vontade de liberdade, na substituição do engenho, que em São Luís produzia algodão, para um engenho poético, campesino, engenho de flores. A fé nos santos-meninos e a difícil lida diária e cotidiana que fazem até a pele (couro) esquentar, pelo calor do sol ou das fomalhas. O engenho aqui cabe como metáfora por um sinal de mudança: da escravidão na plantação e corte de cana para uma vida livre e poética.

Dente de Ouro

Ter um dente de outro pode representar duas riquezas: material ou espiritual. Aqui, Josias escreve uma canção que toca nos mistérios da religiosidade, com um personagem que aponta segredos e lendas, mais contemplativo, ensimesmado em sonhos e projetos de vida. A sorte de quem acredita. O toque de mina no ritmo acentua a experiência sonora voltada para espiritualidade.

Catirina

A canção junta a ternura da menina Catirina que sente-se percebida pelo desejo alheio. Aquele que a corteja e enamora tem que acompanhar a festa, acompanhar o destino do Boi, do folgado. Ele tem que cumprir com sua promessa em brincar na capital. Promete a ela o retorno no fim do ano. Enquanto isso, segue seu ciclo com a saudade no coração.

4.2.3 – Sergio Habibe e Ronaldo Motta

São os dois compositores de verve mais urbana. Sérgio Habibe chega ao Laborarte vindo de Recife na década de 1970 e permanece até 1973. No mesmo ano, muda-se para os Estados Unidos onde vai trabalhar produzindo trilhas sonoras para cinema. A experiência na América do Norte lhe rendeu fôlego para produzir shows em sua volta ao Brasil. De espírito mais irrequieto e desapegado, Habibe se contrapõe ao perfil de Cesar e Josias por ter uma experiência mais prática de mundo, de ser um viajante nato. Ronaldo Mota permanece no Maranhão até a década de 80 para depois migrar para o Rio de Janeiro, onde compõe para peças e espetáculos até os dias atuais.

Boi de Catirina

A canção apresenta o lirismo da aflição do personagem do Pai Francisco que pede perdão ao boi querido e desejado por ter que cumprir a promessa de saciar o desejo da mulher grávida em comer a língua do novilho. A aflição em forma de compaixão pode ser compreendida também para além do auto, chegando mesmo a uma metáfora das mazelas sociais, à justificativa da violência para aplacar a fome.

Enquanto Ronaldo Mota apenas sugere questões pelo lirismo da compaixão do Pai Francisco, Sérgio Habibe traz o tema para o plano político.

Eulália

Uma canção estruturada como tema de boi, mas com cadência de balada. A canção fala de um personagem que também precisa seguir a festa e cumprir sua promessa de acompanhar o boi. O destino do boi é promessa de um futuro incerto e sombrio, “no país que não amanhece”.

Após a leitura e audição de cada faixa do disco, podemos perceber que existe uma narrativa voltada para a promessa de vida dos próprios compositores – anseios, perspectivas, futuro – que acompanham a metáfora da festa do Boi. O destino de

seguir em frente, pagar a promessa e esperar por mais um ano quando começa um novamente outro ciclo junino. Entremeados ao enredo que o auto sugere, os compositores vão apontando o contexto social de uma época de liberdades cerceadas, de uma região com hábitos ainda rurais e religiosos, onde a festa e os batuques representam também uma libertação ou fuga da dura realidade social.

A musicalidade dos ritmos, melodias e harmonias propicia o deslocamento do ouvinte para o ambiente sonoro mais rural e regional, com som de pandeirões, matracas, zabumbas, que executam ritmos diversos, não somente o boi, como o baião e o forró.

O LP *Bandeira de Aço* consegue se tornar um produto cultural de referência sonora não somente para os “nativos” do Maranhão, que conseguem identificar e se reconhecer nas variações rítmicas e na memória coletiva que as canções do álbum geraram, mas também naqueles que querem “ouvir” o lugar pela via da cultura popular.

4.3 Pós- Disco

Com o álbum pronto, vieram as burocracias e formalidades para liberação das músicas, registro e pagamento de direitos autorais. Os compositores àquela época não tinham visão comercial, muito menos compreendiam suas atividades artísticas enquanto exercício profissional. O pesquisador Bruno Azevedo (2012) explora a questão com mais afinco, a partir de dois depoimentos contraditórios entre Cesar Teixeira e Papete.

O primeiro recusou-se assinar um contrato que liberava as músicas dele para a gravadora poder comercializar o disco. Foi preciso que Papete viesse a São Luís falar com a mãe de Cesar para conseguir a autorização. O mesmo reclama ainda que o percussionista por várias vezes omitiu o nome dos compositores quando foi necessário, inclusive em contratos realizados com empresas privadas, que lançaram discos promocionais sem a autorização dos autores das canções. Papete esclarece que, após a gravação do disco, veio a São Luís, chamou os compositores para que pudessem organizar a elaboração dos contratos para recebimentos dos valores correspondentes aos direitos autorais e direitos artísticos. A principal exigência era a

abertura de conta em banco pelos compositores, o que não fizeram. Com o tempo, o disco passou a tocar bastante em rádio e os locutores não anunciavam, como de costume, o nome dos compositores a cada execução das canções. Ou seja, ao disco *Bandeira de Aço* se atribuía a Papete, intérprete, a assinatura das músicas.

Tal fato gerou um desconforto entre os músicos que decidiram emitir uma nota, publicada no jornal Folha de São Paulo, reclamando direitos autorais. Marcus Pereira respondeu com outra nota declarando “que no que dependesse dele o Maranhão estava riscado do mapa das produções da gravadora”.

Outra questão que o disco propiciou foi o surgimento do denominativo “música popular maranhense”, amplamente utilizado pelos radialistas e, depois, apropriado pela mídia, crítica e pelos próprios músicos. Na década de 1980 um grupo de jovens poetas resolveu montar um programa de rádio para veicular idéias, poesia e músicas que comunicassem a realidade cultural local em diálogo com o que vinha sendo produzido no resto do país. Entre os jovens, estavam o poeta e jornalista Celso Borges, o radialista Ademar Danilo, o cineasta e político Joaquim Haickel, entre outros. O grupo, advindo do chamado Movimento Guarnicê de Poesia, criou um programa que tocava no rádio a música dos compositores do Maranhão. Naquele momento, o termo MPM, música popular maranhense, passou a ser usado para rotular a música dos compositores do Maranhão em analogia às canções definidas dentro do “gênero” MPB.

Bandeira de Aço serviu no Maranhão como um disco tão emblemático quanto outros LP's brasileiros, como os produzidos pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, pelos mineiros do Clube da Esquina, pelos cearenses do Pessoal do Ceará, no que diz respeito a inserção dos ritmos e elementos da cultura popular na elaboração de uma musicalidade brasileira, ampla, de acento regionalizado.

5. CONCLUSÕES

Nosso ponto de partida para esta dissertação foi a indagação sobre o denominativo “música popular maranhense” e o que ele representaria no campo cultural do Maranhão. Chegamos ao disco *Bandeira de Aço*, como símbolo e materialização de uma possível estética artística que representasse a simbiose entre a cultura popular, a identidade regional e uma musicalidade particular. O LP tornou-se então o *locus* privilegiado para a reformulação dos objetivos as quais esta pesquisa se propôs. Entre eles, de modo implícito, está aqui a argumentação a favor do fonograma (disco, álbum, LP, CD, entre outros) como um dispositivo de formação cultural.

Nosso percurso investigativo se ampliou. Foi preciso compreender os movimentos culturais que antecederam o período em que o disco foi lançado no mercado e também os efeitos que o LP gerou entre os agentes envolvidos.

Começamos pela composição de um aporte teórico que pudesse explicar o processo de estruturação de um setor específico da cultura, na constituição e consolidação de uma região das artes no Maranhão, e, sobretudo, de que maneira o uso da arte e cultura serviram como reforço na estruturação de representações de uma identidade cultural territorializada.

Depois, desenvolvemos o debate sobre o uso da música popular na construção social da ideia de nacionalidade brasileira, no período histórico de fortalecimento do mercado de bens simbólicos e expansão da indústria cultural no Brasil, com direcionamento para o mercado da indústria fonográfica, responsável pelo processo de produção, circulação e consumo de discos.

Em seguida, entramos na análise do disco, buscando mapear as referências e signos que as canções comunicam em relação a proposta maior da pesquisa que é compreender as relações entre arte, cultura e identidade pela via da música como expressão artística. A leitura/audição do disco mais atenta fez-se no sentido de analisar de que modo *Bandeira de Aço* construiu uma narrativa que desvelasse a arte de uma época e seu contexto social.

Algumas questões se tornaram importantes desenvolver. A primeira delas foi perceber de que maneira o disco reforçou o movimento, que vem desde o período

dos modernistas, em estabelecer com a cultura brasileira a perspectiva da “modernização”, de enraizar no país símbolos culturais que reforçassem o discurso de uma identidade nacional integrada, em meio à diversidade e pluralidade de manifestações culturais regionais.

Dentro do campo da arte, o aparecimento da expressão *música popular brasileira* (MPB) como instituição sociocultural, veio retomar as discussões sobre arte, identidade, produto cultural e contribuiu por evidenciar as tensões e negociações que estão dentro daquilo que Bourdieu define como “campo simbólico”. O que percebemos durante a pesquisa foi que o momento de consolidação do discurso da identidade nacional brasileira aconteceu no mesmo momento de estruturação da indústria cultural no país com o fortalecimento dos meios de comunicação de massa e o mercado de bens culturais.

Os símbolos culturais brasileiros na década de 1970 foram sendo legitimados a partir do mesmo esquema com que opera a indústria cultural. Deste modo é que *Bandeira de Aço* significou naquele momento uma novidade musical dentro do mercado da indústria fonográfica, sendo um produto cultural que revelava a musicalidade de uma região pouco explorada culturalmente pelo resto do Brasil.

As canções não foram compostas para atender à necessidade da indústria fonográfica. Elas surgiram como parte de um processo coletivo no panorama cultural do Maranhão dos Anos 1970 e do esforço de um grupo de artistas em desenvolver um movimento cultural e artístico que expressasse as inquietações estáticas daquela geração e projetasse o estado dentro do cenário cultural brasileiro. Ao serem reunidas como repertório do LP *Bandeira de Aço* e registradas com arranjos e estéticas sem a “pureza” das sonoridades dos grupos folclórico e populares, as canções e o disco formataram um produto simbólico que passou a ser vinculado à memória e contexto do espírito de um tempo.

Embora o disco tenha tido uma considerada repercussão nacional e instaurado entre os maranhenses o sentimento de pertencimento a um território de expressão cultural distintiva do resto do país, ele não conseguiu mobilizar os principais agentes do campo da cultura na consolidação de uma indústria musical a nível local que pudesse promover o fomento e difusão da música produzida no Maranhão.

Com isso, a expressão *música popular maranhense*, que a mídia utilizou logo após o lançamento do disco para categorizar a obra dos músicos do Estado, tornou-se sinônimo de bairrismo e atraso em relação ao que se pretende ser moderno. O resultado foi que o termo MPM tornou-se caduco e não se renovou por não ter acompanhado o fluxo das dinâmicas culturais, apoiadas pela indústria fonográfica, como aconteceu com a instituição MPB.

Porém, o disco tornou-se um símbolo e um marco de identidade, por ter ainda uma “aura” vinculada com a memória coletiva e evidenciar o que de mais forte produz efeito no reconhecimento e sentimento em ser maranhense: a cultura popular. O disco, no ano de 2013, foi registrado pela Assembleia Legislativa como bem imaterial do Maranhão, tornando-se patrimônio cultural maranhense. Ou seja, *Bandeira de Aço* deu materialidade física e simbólica a uma estrutura de sentimento mais ampla vinculada à cultura popular maranhense.

A pesquisa não se encerra e nem responde a todos os questionamentos que envolvem as relações entre arte, cultura popular e identidade. O que pretendemos aqui foi desenvolver um estudo interdisciplinar que pudesse explorar as possibilidades de compreensão dos processos que forjam a noção de cultura brasileira a partir de uma expressão cultural, no caso, a música popular.

REFERÊNCIAS

1. Livros e artigos

ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de. **Nação e cidadania no Império: Novos Horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Ática, São Paulo, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1967.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARAGÃO, Helena de Moura. **Mapeamentos musicais no Brasil: três experiências em busca da diversidade**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. 2011.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO. **Acervo João Mohana: partituras**. São Luís: Edições SECMA, 1997.

AZEVEDO, Bruno da Silva. **Em ritmo de seresta: Narrativas e espaços sociais da música brega e choperias em São Luís do Maranhão**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Maranhão, 2012.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alumar, 1997

BORRALHO, Tácito Freire. **Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **Sociologia**. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural?**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.

DANTAS FILHO, Alberto P. **O acervo musical João Mohana e a vida musical litúrgica no Maranhão Imperial: o Romantismo de Província enquanto ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís (1836-1892)**. Tese (Doutorado em Música). Lisboa: Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. 2006.

DE MARCHI, Leonardo. **O significado político da produção fonográfica independente brasileira**. In: E-Compós. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/ecompos/>>. Acesso em: agosto de 2013.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, Celso. "Tropicália: política e cultura". In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Unesp, 2002.

HORKHEIMER, Max, e ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2000.

IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. **Disco em São Paulo**, Damiano COZZELLA (Org.), São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições da produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.

LEITE, Aldo de Jesus Muniz. **Memória do teatro maranhense**. São Luís: EdFunc, 2007.

LIMA, Félix Alberto. **Almanaque Guarnicê 20 Anos**. São Luís: Clara Editora e Edições Guarnicê, 2003. 144p.

MELLO, Guilherme. **A Música no Brasil**. Bahia, Tipografia São Joaquim, 1908.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

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

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

NASCIMENTO, Jorge Pereira do. **Laborarte: 10 anos de Movimento**. São Luís: Fundação Joaquim Nabuco, 1983.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Social do Século XX**. Tradução de Eduardo Francisco Alves, Álvaro cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996.

PEREIRA, Marcus. **Lembranças do amanhã – a TV, a criança e o Brasil – crônicas sobre publicidade e comunicação**. São Paulo: MG Editores Associados, 1980.

_____. **Música: está chegando a vez do povo 1. A História do Jogra**. São Paulo: Hucitec, 1976.

REIS, Flávio. **Guerrilhas**. 2012.

SANDRONI, Carlos. “*Adeus à MPB*”. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. (org.). **Decantando a República**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, vol. 1, 2004.

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade. 155pg. São Luís, 2012.

SAUTCHUK, João Miguel. **O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na produção da Gravadora Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília (UNB). 2005.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Roger Gustavo Pedrosa. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70**. Monografia (História). São Luís: UFMA, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)". In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. **Música – O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

2. Artigos de jornal e revista

Folha da Tarde. 13/07/75. *Quem escolhe o que você ouve?* (matéria de Maurício Kubrusly).

Folha de S. Paulo, 14/12/1978. *Contra as multinacionais do disco*.

Isto É, São Paulo: Editora Três. 26/10/1977. *"Nosso papel é valorizar a música brasileira"*.

Jornal do Brasil, 1/10/1976. *A união com a Copacabana, pelo dançador de cururu*.

Jornal do Brasil, 23/06/77. *Produtores de discos, esses alquimistas do sucesso*.

Jornal do Brasil, 13/07/80. *A luta pelo direito a uma competição justa*.

Jornal O Estado do Maranhão, 19/08/2001. *Capitães da arte de uma época*

Movimento, 15/09/1975. *Escapando da morte* (artigo de José Miguel Wisnik).

O Estado de São Paulo, 26/08/1976. *A Warner no mercado do disco brasileiro*.

O Globo, 02/07/1974. *Do morro ao livro, a música regional em levantamento*.

O Globo, 06/03/1979. *Dois projetos, um objetivo: divulgar a música popular da América Latina*.

Revista Realidade, número 8, novembro/1996

3. Sites

<http://www.dicionariompb.com.br/>

<http://www.zemaribeiro.com/>

ANEXOS

BANDEIRA DE AÇO
PAPETE
Compositores do Maranhão
Discos Marcus Pereira
1978

1 BOI DA LUA
Carlos Cesar Teixeira

Meu São João...
São João, meu São João
Eu vim pagar a promessa
De trazer esse boizinho
Para alegrar sua festa
Olhos de papel de seda
Com uma estrela na testa.

Chora, chora
Chora boi da lua vem pedir uma esmola
Pr'aquela boneca de anil
Mamãe eu vi boi da lua
Dançar no planeta do Brasil.

Meu São João.
São João, meu São João
Eu vim pagar a promessa
De trazer esse boizinho
Para alegrar sua festa
Olhos de papel de seda
Com uma estrela na testa.

Chora, chora
Chora boi da lua vem pedir uma esmola
Pr'aquela boneca de anil
Mamãe eu vi boi da lua
Dançar no planeta do Brasil.

2 DE CAJARI PRA CAPITAL
Josias Silva Sobrinho

(Mas) Olha, moço, eu vim
(De) pra lá da Ponta d'Areia
(Eu) Trago no bolso um colar
E uma bola de meia
Quando saí de casa, minha mãe
Me levou lá na porta da rua
Me disse: eu te levo, te trago
Te ponho de novo na rua
E a coruja piava no galho
Com a fome espetada no olho

3 FLOR DO MAL
Carlos Cesar Teixeira

A flor do mal me quer
Para me desfolhar
O amor que tenho em mim
Do coração roubar
E receber do mundo
Moeda de cego
Que sempre me deram
Que eu sempre nego
E pego procurando
Pela flor do mal
Eu te amo bananeira
Lá no fundo do quintal

Eu quero a flor do mal
Para te perfumar
Porque só tenho em mim
Espinhos para dar
Depois morrer na sombra
Da caranguejeira
Deixando de herança
O mal da vida inteira
Bananeira não tem flor
Mas tem no chão
Bananas para os macacos
Que mataram lampião

A flor do mal me quer
E eu a quero também
Só pra saber o gosto
Que a morte tem
E quando os espíritos
Voltarem da guerra
Encherei os olhos
Com a mais suja terra
E ferrarei a mula
Rumo à Portugal
Eu e a minha bananeira
Duas bandeiras do mal

4 BOI DE CATIRINA**Ronaldo Mota**

Sinto frio e vergonha
Que não cabe no meu peito
Pois eu tenho que enganar
Meu boi com uns pensamentos
Mas lá perto da fogueira
Minha nega me espera
Com criança na barriga
Arredia e preguiçosa
Cheia de desejo
Ah! Essa dor de ver
Meu boi lindo me olhar
E sem nada saber
Sem se defender
Urrou meu boi!
Ah! Bumba boi
Bumba bumbá
Me perdoa por querer
Tua língua só pra dar
Pr'essa nega Catirina

5 ENGENHO DE FLORES**Josias Silva Sobrinho**

Ê alumiô, toda terra e mar
Ê alumiô, toda terra e mar
Eu vi fortaleza abalar
Eu vi fortaleza abalar
Agora qu'eu quero ver
se couro de gente é pra queimar
Agora qu'eu quero ver
se couro de gente é pra queimar
Vou Pedir pra São João
Cosme e Damião
Pra nos ajudar
Vou Pedir pra São João
Cosme e Damião
Pra nos ajudar
Era o apito do engenho de flores
Chamando pra trabalhar
Era o apito do engenho de flores

6 DENTE DE OURO
Josias Silva Sobrinho

Se eu tivesse um dente de ouro
Eu mandava tirar pra viver
Eu mandava encruzar e benzer
Eu mandava entregar pra gegê
Se eu quisesse uma vida comprida
Eu seria no fundo um besouro
Teria no escuro da ilha
Enterrado um bonito tesouro

Se eu tivesse no peito um novelo
Eu tecia com ele um caminho
Com o rumo voltado pra dento
E aberto pro mundo todinho

Se eu tivesse um rosário de pena
Eu andava com ele no dente
só guardava no fundo do poço
do outro lado da gente

7 EULÁLIA
Sérgio Roberto Uchoa Habibe

Amura o canto
Noite já vai dentro afora
Co'a Eulália
Esse boi me leva
Eu não fico pra dormir
Voltei com a madrugada
Me espalhar em qualquer dia, Eulália
Hoje mesmo eu não fico
Pra dormir nesse país
Que não amanhece
Nem acorda com meu boi
Ê, meu boi
Mas toca pra diante
Quem ficou não vai chegar
Esse boi me leva
Eulália, eu não posso esperar
Amura o canto...

8 CATIRINA
Josias Silva Sobrinho

Catirina que só quer
comer da língua do boi
carne seca na janela
quando alguém olha pra ela
pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,
Ai Catirina poupa esse boi.
Que quer crescer

E lá vai meu boi prenda da cidade
Moça de idade não pode me acompanhar
Que a saudade a traça estraçalha o coração
E mulher bonita chave de prisão

Catirina que só quer
Comer da língua do boi
Carne seca na janela
Quando alguém olha pra ela
Pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,
Mãe Catirina poupa esse boi.
Que quer crescer

E lá vai meu boi no romper da aurora
Moça linda chora, com saudade vai ficar
Quando eu for me embora
No aeroplano mais no fim do ano
Eu volto pra te encontrar.

Catirina que só quer
Comer da língua do boi
Carne seca na janela
Quando alguém olha pra ela
Pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,
Mãe Catirina poupa esse boi.
Que quer crescer

E lá vai meu boi dando adeus pra ela
Que fecha a janela trancando meu coração
Que é um boi de pasto carregando sela
Fazendo vergonha pra ela e pra São João

Catirina que só quer 144

Comer da língua do boi
Carne seca na janela
Quando alguém olha pra ela
Pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi,
Mãe Catirina poupa esse boi.
Que quer crescer

E lá vai meu boi arrastando a barra
A mare esbarra no meio do boqueirão
Levando um recado pro meu senhor São João
Lá na capital São Luís do Maranhão.

9 BANDEIRA DE AÇO
Carlos Cesar Teixeira

Se ela soubesse
Da areia que eu como
Ela nem perguntava
Se ela soubesse do pó da sereia
Ela nem se zangava
Vento na cumeeira
Nem dizia palavra, palavra, palavra

Mamãe eu tou com uma vontade louca
De ver o dia sair pela boca
De ver Maria cair da janela
De ver maresia, ai, maresia
De ver besouro, ai, ai, besouro
De ver lobisomem, ai, lobisomem

E ela nem se parece
Com nhozinho Chico Soldado
Que na subida da bandeira
Pensou que tava no mundo
E era fundo de quintal

Bandeira de aço
Bandeira de aço
Bandeira de aço
Bandeira de aço