

**“A DOR DE NOSSO TEMPO É O CAMINHO”:
PROTESTO E PARTICIPAÇÃO NA CANÇÃO DE EDU LOBO
(1963-1966)**

Rodrigo Czajka*

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético.
(BOSI, 2002, p.118)

O engajamento artístico como fenômeno social na década de 1960

A produção cultural no Brasil do final da década de 1950 há muito se constituiu num exemplo de exitosa atividade intelectual e artística, num momento em que a sociedade brasileira ensaiava um intenso processo de mudança estrutural. Como subprodutos simbólicos do desenvolvimentismo juscelinista (GOMES, p. 09-20) no setor da produção cultural artistas, intelectuais, agentes e produtores culturais formularam diferentes propostas estéticas com objetivo de nacionalizar as linguagens artísticas, redimensionando o texto teatral, o repertório musical, as produções cinematográficas, literárias e as artes visuais. Essa transformação foi acompanhada não apenas da mudança do *conteúdo* das obras, mas sobretudo da sua *forma* e do aspecto político ao ser caracterizado como nacional e popular (ORTIZ, 1986, p. 127-142).

Numa breve sumariação deste final de década de 1950 e início da década seguinte, constata-se que na cena teatral inaugurou-se em 1953 o Teatro de Arena, que foi dirigido por Augusto Boal a partir de 1956. O Grupo Oficina é formado em 1958 no Largo São Francisco, em São Paulo. No ano de 1956 publicou-se o Manifesto Concreto, assinado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Lygia Clarke produziu *Superfícies Moduladas* (1952-1957) e *Plano em Superfície Modulada* (1956-1958). Em 1958 foi proposto o Seminário de Dramaturgia que revelou importantes nomes, como de Gianfrancesco Guarnieri, autor de *Eles não usam black-tie*, Oduvaldo Viana Filho, autor de *Chapetuba Futebol Clube* entre outros. Na música assistiu-se o advento da bossa-nova, com a gravação do álbum *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto. O cinema, marcadamente politizado e alinhado às demandas de crítica social, é intensamente impactado pelo movimento Cinema Novo, lançando nomes como Nelson Pereira dos Santos diretor de *Rio 40 graus* (1957) e *Rio Zona Norte* (1958) e *Vidas Secas* (1963); de Glauber Rocha, diretor de *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na*

* Professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Terra do Sol (1964); de Ruy Guerra, diretor de *Os cafajestes* (1961); de Paulo César Saraceni, diretor de *Arraial do Cabo* (1961).¹

Por seu turno, os anos entre 1961 e 1963 foram marcados por intensa agitação social com inúmeros atos de protesto e várias greves operárias nos principais centros urbanos brasileiros, por reivindicação salarial, mas também por políticas de amparo social cotejadas pelas chamadas reformas de base de Jango (BANDEIRA, 1978, p. 163-174). Mobilizações de classe que foram fundamentais na denúncia das desigualdades sociais, mas também na formação de uma certa conscientização política dos trabalhadores urbanos e rurais. Questões e disputas que reverberaram nas classes médias urbanas intelectualizadas e produziram, a seu modo, reflexões e críticas sobre o problema do subdesenvolvimento e da dependência econômica e cultural a qual a sociedade brasileira estava submetida. Conforme descreve Marcos Napolitano,

a vida cultural brasileira também se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente [João Goulart], adensando uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo. O governo Jango aglutinou uma nova agenda cultural para o Brasil, e o fim do seu governo também foi o fim desta elite intelectual que apostou no reformismo e na revolução. Ou melhor, no reformismo como caminho para uma revolução, uma terceira via que nunca chegou a ser claramente mapeada entre social-democracia e o comunismo de tradição soviética. (NAPOLITANO, 2014, p. 18-19)

Fatos que se verificaram sobretudo no Rio de Janeiro. Observou-se nestes estratos sociais uma articulação bastante abrangente capaz de agremiar de artistas a estudantes universitários, muitos deles com passagem pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Das experiências e dos debates propostos pelos isebianos, em 1961 era criada na sede da União Nacional do Estudantes (UNE) o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Toda aquela efervescência descrita acima agora encontrava espaço para sua disseminação e circulação de obras e produtos culturais que tematizavam a noção de brasilidade a partir dos pressupostos políticos do nacional e do popular. Noutras palavras, a experiência cepecista veio apostar na construção de uma cultura que fosse popular e nacional, não apenas na *forma* mas também no seu *conteúdo*, dando ênfase à produção teatral e musical politicamente engajadas (BERLINCK, 1984; GARCIA, 2007).

Evidente que não significou um alinhamento automático e espontâneo de artistas e intelectuais às causas operárias e camponesas. A predisposição em aproximar temas do léxico

¹ Mais detalhes, verificar: (RIDENTI, 2000, p. 65-140)

político foi um processo que se construiu ao longo da década de 1960 e envolveu inúmeros fatores, desde escolhas e projetos individuais a aceitação do mercado como veículo disseminador das novas tendências estético-formais. É o que demonstra, por exemplo, Miliandre Garcia ao analisar a discografia do compositor Carlos Lyra, bem como os projetos artísticos desenhados no interior do CPC. Segundo a autora, mais que levar ao “povo” uma orientação para a conscientização política, tiveram um papel de autopedagogia das classes médias para os temas sociais da desigualdade, do subdesenvolvimento e da dependência cultural (GARCIA, 2007).

No mesmo sentido e levando em consideração o argumento de Arnaldo Contier, nota-se que na década de 1960 os artistas e intelectuais progressistas reverberaram de diferentes maneiras a perspectiva política e ideológica levada a cabo pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) no último decênio. Uma perspectiva orientada pelo determinismo historicista sobre a história do Brasil, que em linhas gerais, inseria-se no debate sobre o capitalismo imperialista e sobre os grandes monopólios econômicos vinculados ao capital estrangeiro (notadamente norte-americano). Em contrapartida, uma outra fração destes artistas e intelectuais não deixava de considerar aqueles aspectos relativos à concentração fundiária e a permanência de latifúndios como fatores impeditivos do desenvolvimento da nação. Contradições elementares entre o processo de modernização da sociedade brasileira em contraste com o histórico atraso agrário, que forneceram subsídios teóricos para que se construísse uma síntese, uma *visão de mundo* entre as classes médias intelectualizadas sobre os impasses e as contradições do processo histórico que resultaram na formação de uma cultura nacional e popular brasileira. Esta concepção de história, segundo Contier, possibilitou a formulação, ainda que primária entre estes artistas e intelectuais, de uma noção de luta de classes que se representou simplificada na consideração de uma *burguesia progressista e nacionalista* em contraposição a uma *burguesia entreguista e conservadora* (CONTIER, 1998, p. 16-19; 46).

Essa concepção, ainda segundo Contier, condicionou novas interpretações sobre a cultura brasileira, polarizada pelo *mundo urbano*, representado pelo morro (samba, pandeiro e ritmo sincopado) e pelo *mundo rural* (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada e bumba-meu-boi). Entretanto, pelo fato do PCB não ter construído organicamente uma política cultural específica para as artes e, neste caso aqui, para a música, os profissionais desse setor, influenciados por escutas internacionais e nacionais, procuraram se aproximar dos projetos culturais formulados pelos integrantes dos CPCs, pelas experiências visuais do Cinema Novo ou pelos ousados roteiros dos jovens produtores do Teatro de Arena de São Paulo. Desse processo resultou que muitos compositores passaram a enfatizar em suas obras

elementos associados ao engajamento político; ao comprometimento do artista com temas que retratassem o problema da desigualdade social ou mesmo da luta de classes. Contudo, sempre balizados por escutas heterogêneas, como *jazz*, folclore, baião, frevo, samba-canção, bossa-nova, entre outros.

Brasilidade revolucionária e as narrativas de resistência na discografia do jovem Edu Lobo

Num debate realizado em 1966 sobre os rumos da chamada MPB, transcrito nas páginas da prestigiosa Revista Civilização Brasileira, o crítico Flávio Macedo Soares afirmava que:

dentro da conjuntura que havia antes e de certas linhas que já se tinham denunciado na bossa-nova, cresceu uma geração toda nova de músicos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo etc. Esta geração [...] não conservou nesse período de crise certas características que reputo essenciais. Uma dessas características era a visão da cultura não como manifestação isolada, mas como parte de um todo uno, no qual a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro estavam entrosados. [...] [Havia] um entrosamento tanto no plano ideológico, como no prático. Esta característica se perdeu. Atualmente, boa parte dos músicos da música popular brasileira estão por uma série de razões agindo e pesquisando individualmente. O essencial, o objetivo básico de agora, se quisermos fazer alguma coisa para melhorar o nível geral da cultura brasileira e ter um contato mais imediato com a realidade, com os problemas e o povo, o essencial é antes de mais nada recuperar essa *universalidade* brasileira. A partir do momento em que houvesse isso, o conteúdo da arte produzida por ela não poderia ter um conteúdo harmonizante e sim o aguçamento dos contrastes sociais existentes. Num contexto capitalista, uma arte de progresso, de ação, deve ter como premissa básica aguçar as contradições existentes e nunca conciliar o público ou dar ilusão de que ele não está dividido (SOARES, 1966, p. 376-377).

Passado o momento inicial de projeção da bossa-nova, em especial com o lançamento de obras fundamentais que consolidaram o estilo musical a partir de 1959, como produção e comercialização do álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto, havia concomitantemente uma vasta rede de autores, compositores, músicos e intérpretes que levaram o “movimento” a inúmeras experimentações por toda década de 1960. A fórmula inicialmente elaborada por João Gilberto e o tratamento dado à interpretação do cancionário popular (GARCIA, 1999) foram de fundamental importância na ampliação dos horizontes estéticos da canção popular. Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ou ainda Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, levaram adiante diferentes propostas que organizaram a construção da MPB, resultando no célebre argumento de Caetano Veloso (em 1966) sobre a *linha evolutiva* da música brasileira (VELOSO, 1966, p. 378). Noutras palavras: aquela sonoridade elaborada, num primeiro momento sob o rótulo de

*brazilian jazz*², sofreu modificações substanciais no decorrer dos primeiros anos da década de 1960 remodelando não apenas o repertório da bossa-nova – sua *forma* e seu *conteúdo* – mas sobretudo seu público. Se até certo momento a tríade o “amor, o sorriso e a flor” foi a síntese dessa modernidade musical, num segundo momento, os elementos alteraram-se, e deu-se forma àquilo que ficou conhecida como “bossa-nova nacionalista” ou “bossa-nova engajada”. Mudança que podia ser observada em fases diferentes na obra de um mesmo compositor, como é o caso emblemático de Tom Jobim. No que se refere a este último, um exemplo interessante de ser observado é como o tema central da canção (a felicidade) foi construído em “Corcovado” (Tom Jobim): a felicidade está submetida ao eu-lírico e à descrição encantada que se faz de uma paixão ao relacioná-la às belezas naturais da topografia carioca. Um narrador-personagem que se exprime unicamente pela contemplação da mulher e do espaço que a ela contém, bem como seu desejo de integrar os dois elementos (mulher e natureza) numa só expressão da felicidade – entendida como a própria canção:

Um cantinho e um violão/ Este amor, uma canção/ Pra fazer feliz a quem se ama/
Muita calma pra pensar/ E ter tempo pra sonhar/ Da janela vê-se o Corcovado/ O
Redentor que lindo/ Quero a vida sempre assim com você perto de mim/ Até o
apagar da velha chama/ E eu que era triste/ Descrente deste mundo/ Ao encontrar
você eu conheci/ O que é felicidade meu amor.

Por outro lado, o mesmo Tom Jobim em “A felicidade” (composição sua em parceria com Vinicius de Moraes) trazia outros elementos menos idílicos e posicionava o narrador-personagem noutra espaço de percepção. A contemplação e o encanto solitário em *observar* a felicidade daria lugar a uma *participação* do narrador à festa de carnaval – expressão, por excelência, da cultura popular urbana carioca – e definia uma felicidade como experiência social, um sentimento coletivo impossível de se realizar na reclusão do eu-lírico:

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

O narrador colocava-se no centro da ação ao afirmar que “a gente trabalha o ano inteiro” e que apesar de todo esforço “da gente” em viver a grande ilusão carnaval, sabia-se que tudo iria “acabar na quarta-feira”. De que essa felicidade, a do pobre, é efêmera e existe como contraponto da tristeza: que não é do narrador, mas “da gente”, na qual ele próprio se

² Importante se levar em consideração não apenas o interesse de músicos e intérpretes norte-americanos pela nova sonoridade latino-americana formulada no Brasil, mas a presença da bossa-nova em espetáculos de grande repercussão como, por exemplo, o Bossa-nova no Carnegie Hall, em 1962, além das gravações do *The Modern Jazz Quartet* em parceria com Laurindo de Almeida, Stan Getz com Tom Jobim e João Gilberto e mesmo mais tarde de Edu Lobo com Paul Desmond, todos no decorrer da década de 1960.

inclui. Essa inversão do lirismo foi essencial para que temas, até então ignorados pelos bossa-novistas da primeira fase, emergissem e evidenciassem toda uma renovação dos repertórios e formulação de novas abordagens, sobretudo com argumentos sobre a realidade social. É evidente que ao comporem “A felicidade”, Tom e Vinicius não se transformaram em autores engajados, mas concebiam a realidade social e a cultura popular como temas promissores da bossa-nova, que viriam a compor o léxico nacionalista de artistas e intelectuais de esquerda dali em diante. Por exemplo: é corroborada a tese entre os estudiosos da bossa-nova que uma das expressões mais precoces da politização da bossa-nova esteve na obra do compositor Sérgio Ricardo, que em 1960 registrou em disco os versos de sua composição intitulada “Zelão”. A faixa destoava das demais canções contidas neste segundo disco do compositor, já que o narrador, na condição de cronista, observava a pobreza como expressão permanente de uma tragédia; em que a tristeza não dá lugar a qualquer tipo de felicidade ou ilusão:

Todo morro entendeu quando o Zelão chorou/ Ninguém riu, ninguém brincou, e era Carnaval/ No fogo de um barracão/ Só se cozinha ilusão/ Restos que a feira deixou/ E ainda é pouco só/ Mas assim mesmo o Zelão/ Dizia sempre a sorrir/ Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar/ Choveu, choveu/ A chuva jogou seu barraco no chão/ Nem foi possível salvar violão/ Que acompanhou morro abaixo a canção/ Das coisas todas que a chuva levou/ Pedacos tristes do seu coração.

Diferentemente dos versos de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, na canção de Sérgio Ricardo não havia qualquer motivo para a permanência da felicidade. Havia o choro, a ilusão, a miséria e uma tragédia que impedia Zelão de salvar até mesmo seu instrumento musical. Mas ao mesmo tempo, essa elaboração estética do social também permitia o compositor construir uma narrativa trágica e também heroica de fundo *ético*; uma narrativa que evocava, ainda que de forma latente, algum tipo de solidariedade social que inexistia no eu-lírico de “Corcovado”, por exemplo. Enquanto nesta canção de Tom Jobim a contemplação era o princípio da formulação de uma sensibilidade um tanto egoísta, em “Zelão”, a contemplação dava lugar a uma solidariedade comunitária que se exprimia quando “todo morro entendeu quando Zelão chorou/ Ninguém riu, ninguém brincou”. E apesar de ser tempo de carnaval.³

Nesse sentido, o argumento de Flávio Soares Macedo transcrito acima, demonstrava, em 1966, aquele aspecto evidente entre compositores que refletiram sobre a *forma* e o *conteúdo* da música brasileira naquela década. Conforme Macedo, “se quisermos fazer

³ Outro elemento que permite problematizar as composições “Corcovado” e “Zelão” é o componente metamusical presente em ambas as canções. Isso fica evidente quando referem-se à *forma* para descrever um determinado *conteúdo*. Em “Corcovado” os versos “este amor, uma canção pra fazer feliz a quem se ama” se aproxima do dilema formal de “Zelão”, quando este evoca em seus versos: “que acompanhou morro abaixo a canção das coisas todas que a chuva levou”. Noutras palavras: o termo *canção* como função metalinguística ou metamusical recupera a *dimensão formal* que os compositores investigaram ao tentar representar de modo mais eficaz o *conteúdo* que se desejavam descrever.

alguma coisa para melhorar o nível geral da cultura brasileira e ter um contato mais imediato com a realidade, com os problemas e o povo, o essencial é antes de mais nada recuperar essa *universalidade* brasileira”. Nesse sentido, essa mudança estava relacionada a uma visão transformadora que pudesse repor essa universalidade numa estética revolucionária. Logo, é plausível concordar com a abordagem de Marcelo Ridenti quando afirma que

O romantismo revolucionário esteve presente, em versões diferenciadas, tanto nos programas de vários grupos de esquerda, como nas produções artísticas que marcaram diferentes conjunturas na sociedade brasileira [...]. Em diversos momentos, ao longo dos anos 1960, a revolução brasileira – em suas mais diversas acepções, em geral, tomando como base principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada – foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas. [...] De fato, esses movimentos colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva, de classes, a ser cientificamente desvendada, em que forças materiais determinam a História e o destino da humanidade – o que permite classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; era, nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário. (RIDENTI, 2000, p. 43)

Conclui-se, então, que o engajamento artístico tornou-se um dos recursos discursivos que serviu à politização das artes na década de 1960. Que esta modificação do *conteúdo* levou também a uma alteração da *forma* em diversas obras produzidas por diferentes intelectuais e artistas daquele período. Não a ponto de discernir objetivamente uma “arte engajada” de uma “arte alienada”, mas de reposicionar as produções num contexto de ampliação do mercado de bens culturais por toda década e de considerar a indústria como um vetor importante na disseminação dessas obras – bem como, na formação de seu público (NAPOLITANO, 2010, p. 39-96).

Um exemplo de formulação desse engajamento pode ser encontrado na obra do cantor e compositor Edu Lobo.⁴ Seu *debut* como compositor e intérprete deu-se no ano de 1963 com a produção do compacto duplo “Eduardo Lobo em Bossa-Nova”; foi o ponto de partida para se projetar no cenário musical que naquele momento se organizava. Desde o primeiro momento, esteve ao lado de algumas figuras de prestígio da bossa-nova, como por exemplo, Vinícius de Moraes – que há alguns anos já demonstrava em sua obra uma aproximação com as tendências “nacionalistas” do setor musical. Portanto, a primeira investida de Edu Lobo no mercado fonográfico não demonstrou uma perspectiva politizada, mas suas primeiras

⁴ Outros detalhes sobre a biografia de Edu Lobo, verificar: (NEPOMUCENO, 2014).

composições já apontavam as parcerias e as relações que favoreceram a aproximação do jovem compositor das novas tendências que se desenhavam no horizonte da renovação musical.⁵

Isso também ficou demonstrado a partir do segundo trabalho produzido coletivamente em 1965 que, embora não fosse um trabalho autoral, possibilitou apresentar o jovem compositor e intérprete num processo de transformação de seu repertório. Aliás, aos poucos foi sendo percebida essa mudança de abordagem que Edu Lobo fez sobre o material folclórico, das manifestações artísticas populares e mesmo dos aspectos políticos que começavam a atravessar sua obra a partir de então. Assim, o show *Os cinco na bossa* permitiu essa caracterização de Edu Lobo como nova promessa e o representante de um tipo de sonoridade que sintetizava os anseios daquela geração de jovens músicos, compositores e intérpretes em torno de um projeto estético e político. Conforme escreveu Júlio Medaglia

“Edu Lobo pertence à geração da bossa-nova. Da mesma forma que Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e tantos outros, preferiu a pesquisa das formas populares à corrida ao jazz. Edu era uma presença constante entre os aficionados da fase inicial da bossa-nova. [...] E a bossa-nova era o gênero dominante em suas composições até que, por volta de 1964, passa a dar lugar à inspiração afro-brasileira e nordestina (MEDAGLIA, 1971, p. 04).

Ou seja, nesse momento houve mudanças claramente perceptíveis em que Edu Lobo fez da bossa-nova e sua primazia unicamente pela forma. O giro no sentido de recuperar o material folclórico e os temas épicos da cultura popular foi resultado que o autor conseguiu ao amalgamar todo um repertório e sonoridades do cancionário popular (para além dos limites urbanos e do samba) a uma interpretação cosmopolita da estrutura musical. Tanto este elemento foi fundamental na organização do seu repertório que o próprio Edu Lobo dizia que:

O gênero bossa-nova se constituiu graças a inovações que aos poucos iam sendo introduzidas. Ao lado de Tom Jobim, Vinicius de Moraes trouxe uma nova concepção para as letras das músicas e João Gilberto concorreu para modificar o ritmo. [...] Mas nossa música não parou aí. Surgiram variações da bossa-nova original, que só atestam sua riqueza. Até que surgiu Baden Powell que introduziu o elemento afro, no caso, o samba negro, com nova batida (Berimbau é um exemplo) e com influência de Villa-Lobos. [...] Lembrando as influências originais do jazz, cabe aqui uma citação de Mario de Andrade: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa”. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como

⁵ Afirmava Vinicius de Moraes: “Em fins de 1962, Edu Lôbo um dia apareceu na minha casa para pedir-me a contracapa do seu primeiro disco: um “compacto” feito na “Copacabana” – e por sinal pifamente – com arranjos, se não me engano, de Pacheco. São sambas ainda “nas fraldas”, mas já indicativos do compositor cheio de bossa que dêles deveria despontar com fulminante rapidez. [...] Mais tarde pouco antes da minha partida para a Europa, em setembro de 1963, Edu Lôbo conheceu o cineasta Rui Guerra, com quem eu, desde 1960 me ligara de amizade depois de uma tentativa (fracassada) que fizemos de arrancar um filme do romance “Riacho Doce”, de meu querido e saudoso amigo José Lins do Rêgo. Rui é um homem superinteligente, talvez até por demais inteligente, e com uma grande (e em alguns pontos para mim errada) sensibilidade para a música. Um místico da terra, se podemos dizer assim, Rui animou-se com as primeiras tentativas de Edu Lôbo de “desatomizar” o samba moderno, injetando-lhe um pouco de afro, um pouco de gleba e um pouco de clássico”. (MORAES, 1963).

inspiração, no folclore. Hoje, de qualquer modo, o samba deve ser considerado mais como fonte. Esta é a visão do futuro. Os que querem samba sempre igual não passam de conservadores derrotados de saída (LOBO, 1965, p. 309-312).

Nesse sentido, deve-se concordar com Marcos Napolitano quando afirma que

poderíamos definir a proposta levada a cabo por Edu Lobo, sobretudo nessa fase entre 1964 e 1966, como uma tentativa de formular uma canção épica nacional-popular. Por isso mesmo, o desinteresse que o compositor teve pelo gênero samba e seus efeitos rítmicos e sua estrutura mais rígida. Mais que isso: que o nacionalismo musical de Edu Lobo, seguidor de Mario de Andrade, “foi buscar sonoridades integradoras das coletividades heroicas, transformadas em individualidades. Antes de se excluírem, as duas tendências iluminavam dias faces do mesmo impasse ideológico: a crise de organização e liderança da esquerda derrotada pelo golpe de 1964” (NAPOLITANO, 2010, p. 89).

É a partir desse prisma que pode ser compreendida a produção do espetáculo *Os cinco na bossa*, em que Edu Lobo interpretava suas composições ao lado de Nara Leão e do Tamba Trio (conjunto que o acompanharia noutras produções posteriores). O espetáculo foi realizado no Teatro Paramount no ano de 1965, numa parceria comercial entre as gravadoras Phillips e a Elenco de Aloysio de Oliveira. As canções apresentadas, depois registradas em disco, validavam Edu Lobo como nova promessa da música brasileira⁶, bem como autor adepto das novas conquistas estéticas da bossa-nova. Aliás, a lista de canções no disco fazia menção a outras duas produções musicais em cartaz no Rio de Janeiro: o Show Opinião e o Arena Conta Zumbi. Dessa forma, *Os cinco na bossa* deixava em evidência, por meio de seu repertório, a nova abordagem sobre o problemas da cultura popular que diferia substancialmente das concepções isebiana ou cepecista. A seleção de canções que ficou registrada em disco há, por exemplo, a composição “Reza”, de autoria de Edu Lobo e Ruy Guerra. Nela encontrava-se uma abordagem da religiosidade popular, tomando-a como componente de uma cultura nacional e popular. Como essa canção dialogava com *Barravento* (1962) ou mesmo *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), ambos filmes de Glauber Rocha, ao recuperar a dimensão estética da religiosidade popular como elemento constituinte de uma resistência à urbanidade: “por amor andei, já/ Tanto chão e mar/ Senhor, já nem sei/ Se o amor não é mais/ Bastante pra vencer/ Eu já sei o que vou fazer/ Meu Senhor uma oração/ Vou cantar para ver se vai valer/ Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria”. Da mesma forma, “Aleluia”, outra parceria de Edu Lobo com Ruy Guerra, evocava não apenas uma noção ampliada de religiosidade popular, mas como se apropriava do personagem do ribeirinho, do

⁶ Nota da contracapa do *Long Playing* (LP): “Para que pudéssemos reproduzir integralmente esta audição, muito devemos à gentileza da gravadora Elenco, através do seu diretor-produtor Aloysio de Oliveira, que, compreendendo o significado desta realização, autorizou a participação do seu artista exclusivo, Edu Lobo, uma das excelentes e gratas conquistas da música brasileira”. Nesse espetáculo, além de Edu Lobo, também se apresentaram Nara Leão e o Tamba Trio, composto por Luizinho Eça, Bebeto e Ohana.

habitante da vila de pescadores que fazia do seu ofício uma espécie de prisma por meio do qual relacionava-se com o mundo formando sua consciência e existência:

Barco deitado na areia, não dá pra viver/ Não dá.../ Lua bonita sozinha não faz o amor/ Não faz.../ Toma a decisão, aleluia/ Que um dia o céu vai mudar/ Quem viveu a vida da gente/ Tem de se arriscar/ Mesmo com a morte esperando/ Eu me largo pro mar, eu vou/ Tudo o que eu sei é viver/ E vivendo é que eu vou morrer/ Toma a decisão, aleluia/Lança o teu saveiro no mar/ Quem não tem mais nada a perder/ Só vai poder ganhar.

Está presente em “Reza” quanto em “Aleluia” uma dimensão de resistência já apontada anteriormente por Ridenti (2000). Quando a noção de romantismo é entendida como parte de uma crítica social anticapitalista, por sua própria condição social, esta crítica irrompe-se como fratura e seus elementos estéticos são interpretados como parte de um processo revolucionário. Não no sentido estrito de negação das condicionantes estruturais, mas como meio de se apropriar das formas tradicionais, suas contradições que lhes são inerentes e lhes dar novo sentido. Noutras palavras, a capacidade de inverter os significados, a fim de recriar os significantes do texto poético; ou ainda, recompor certos aspectos sociais de uma visão de mundo que, num segundo momento, resultariam em recompor esteticamente elementos da coloquialidade prosaica. Assim assumiam uma função de resistência os versos que evocavam a Ave Maria na canção “Reza” e o louvor em “Aleluia”. Outras duas canções merecem destaque neste disco, mas que pertenciam originalmente ao repertório de outro espetáculo com o qual Edu Lobo colaborou: *Arena Conta Zumbi* (1965). Segundo Marcos Napolitano, esse espetáculo tinha a intenção de dramatizar a resistência organizada no século XVII pelo Quilombo dos Palmares, mas também tematizar a lutas populares como fundamentais na organização da sociedade brasileira. A proposta do *Arena Conta Zumbi*, segundo o autor,

Era para ser mais crítica que o *Opinião*, defendia a tese que os negros revoltosos foram derrotados pela repressão porque acreditaram numa possível aliança com os brancos pobres, com os quais comercializavam. Fragilidades historiográficas à parte, o alvo desta crítica era a fracassada frente única que garantiria as Reformas de Base. Se o *Opinião* ainda apostava no frentismo policlassista, *Zumbi* lhe era crítico. Nesse sentido, o espetáculo do Arena também funcionou como um momento de repensar a perspectiva política que informava os segmentos nacionalistas após o golpe de 1964, e seu amplo leque de alianças. Conforme a ideia central da peça, o povo, abandonado pelas elites, sozinho e “ingênuo”, acabou sendo derrotado pelas forças da repressão reacionária. Novamente, tratava-se de repensar valores e táticas políticas numa perspectiva mais “popular” e menos “nacionalista”, para repensar a estratégia política de libertação nacional. (NAPOLITANO, 2010, p. 54)

O texto que integrava os diálogos do musical foi escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e a composição das canções de *Zumbi* ficou a cargo de Edu Lobo em parceria com Gianfrancesco e a direção musical ficou sob responsabilidade de Carlos de Castilho. Na formação original do elenco estavam os atores Lima Duarte, David José, Chant

Dessian, Anthero de Oliveira, Dina Sfat, Marília Medalha, Vania Santana e o próprio Guarnieri. O espetáculo estreou em 01 de maio de 1965, no Teatro de Arena, em São Paulo.

A experiência de *Zumbi* teve uma perspectiva marcadamente política e de crítica social ao mobilizar, por exemplo, a questão da escravidão e o problema do colonialismo que tinha na força de trabalho africana seu vetor. Interessante destacar o texto da contracapa do LP, assinado por Boal, Guarnieri e Castilho sobre as condições que engendraram a obra:

Neste momento, no Brasil, processa-se uma verdadeira revolução estética e a primeira autenticamente brasileira. Outros movimentos importantes certamente aconteceram anteriormente, porém, refletindo, e muitas vezes tardiamente, fenômenos idênticos acontecidos no estrangeiro. A mais avançada arte brasileira de hoje não segue modas, estilos ou formas de fazer, que por acaso floresçam em metrópoles. É uma arte que surge do homem que procura, lutando e perdendo e lutando ainda, conquistar sua posição de sujeito. O Brasil produz assim uma arte em que as barreiras entre estilos e gêneros são destruídas, como se destroem as próprias barreiras entre uma arte e outra. (BOAL; GUARNIERI; CASTILHO, 1965)

A letra de “Zambi” (Edu Lobo e Vinicius de Moraes) possuía na forma e no conteúdo essa proposta de renovação estética. A noção de brasilidade revolucionária que perpassa a canção – tanto na letra quanto na harmonia e na melodia – evoca o elemento da escravidão na figura de Ganga Zumba (primeiro grande líder do Quilombo dos Palmares, tio de Zumbi dos Palmares) ao apelar pela proteção do grande deus Zambi. Brasilidade que, por sua vez, retomava as africanidades míticas como componente de uma resistência política à escravidão; mas que ao ser tematizada pelo espetáculo teatral do Arena, tornava-se também símbolo de luta contra as opressões sociais de um país que mergulhava num regime ditatorial passado o golpe militar de 1964. Por isso, a ambivalência de sentidos quando se considera os versos

Chega de sofrer, ei!/ Zambi gritou/ Sangue a correr/ É a mesma cor/ É o mesmo adeus/ É a mesma dor/ Chega de viver, ê/ Na escravidão/ É o mesmo céu/ O mesmo chão/ O mesmo amor/ Mesma paixão/ Vem filho meu/ Meu capitão/ Ganga-zumba/ Liberdade/ Liberdade/ Liberdade/Vem, meu irmão.

Liberdade, na letra da canção, traduzia-se no apelo do povo africano pela sua liberdade. Afinal, o sangue que corre nas veias dos homens é da “mesma cor”; que o céu sob qual vivem e chão sobre o qual pisam é mesmo – chão aqui subentendido como território, pátria ou nação: é “o mesmo amor/ mesma paixão”. Por outro lado, essa mesma enunciação em torno da liberdade, nação, igualdade entre os seres pode ser interpretada nos termos de resistência à opressão da ditadura militar. Posto que liberdade, igualdade e fraternidade remeteriam à simbologia política e cultural de matiz eurocêntrica, que o teatro de Arena incorporou para falar através de Zumbi, na defesa de sua emancipação.

Tanto que a canção que encerrava o espetáculo continha essa perspectiva de forma muito mais acentuada. Em “Eu vivo num tempo de guerra” a referência à ditadura era direta e objetiva. Aliás, noutras ocasiões a canção foi emprestada como trilha para evidenciar esse

aspecto da luta contra a repressão militar pós-1964.⁷ Os versos remetiam a uma forma de violência legítima resultante de um “tempo de guerra”, mas que não se define qual tempo é este. Pode ser o tempo da escravidão ou pode ser o tempo das ditaduras:

Eu vivo num tempo de guerra/ Eu vivo num tempo sem Sol/ Sem Sol, sem Sol, tem dó/ Só quem não sabe das coisas/ É um homem capaz de rir/ Ah, triste tempo presente/ Em que falar de amor e flor/ É esquecer que tanta gente/ Tá sofrendo tanta dor/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem Sol/ E você que me procede/ Vai ver feliz até/ Lembre bem do nosso tempo/ Desse tempo que é de guerra/ Se você chegar a ver/ Essa terra da amizade/ Onde o homem ajuda o homem/ Pense em nós só com bondade/ Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso morrer/ E eu sei que é preciso matar/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem Sol/ Sem Sol, sem Sol, tem dó.

Há diversos elementos nessa canção que a torna uma das mais prolíficas do espetáculo, ou ainda, da obra *engajada* de Edu Lobo. O tempo de guerra correspondia a um tempo sem sol. E havia diferentes momentos – como veremos adiante – que a metáfora do sol e da lua, da luz e da escuridão apareceram nas canções do compositor denunciando os tempos deletérios da repressão, em contraposição à busca pelo “novo dia” (GALVÃO, 1976, p. 93-119). Da mesma forma a presença da noite, da lua nova (como oposto da lua cheia), dos elementos da natureza compuseram os signos da busca por uma identidade perdida, de um vínculo com a cultura popular que então seria restabelecido no ordenamento poético das canções de Edu Lobo. Por isso, ele afirma que “só quem não sabe das coisas é um homem capaz de rir”, pois aquele tempo de alienação foi incapaz de prover os indivíduos de felicidade real, visto que essa se conquistaria com a luta. Por isso, triste é o tempo presente: falava-se em amor e flor, mas não falava da gente – aqui a menção à bossa-nova na crítica ao “amor, sorriso e a flor” era direta e tinha destinatário certo. E finalizava com os versos que evocavam a resistência não meramente estética, mas ética: “Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso morrer/ E eu sei que é preciso matar/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem Sol”.

Essa construção do componente de resistência que se esboçou nas composições do espetáculo *Arena Conta Zumbi* foi marcante também na obra de Edu Lobo produzida nos anos seguintes – conforme veremos adiante. De forma um tanto semelhante ao argumento de Marcelo Ridenti, quando se refere ao *romantismo revolucionário*, a construção da ideia de resistência passava, antes de tudo, pela percepção que aqueles artistas, intelectuais, possuíam de sua situação mesma no momento em que produziam representações sobre si e sobre os temas que tomaram como objeto de suas obras. Antes de formular qualquer tipo de *engajamento*, aqueles e aquelas artistas e intelectuais recorreram a formas anticapitalistas para

⁷ Exemplo é a emblemática da cena final de *O desafio* (1967), filme de Paulo César Saraceni.

construir qualquer proximidade com seu objeto. Aproximação se deu com as esquerdas não pela construção de uma atitude política referenciada num partido político ou movimento social específico, mas em elementos de um discurso e de uma narrativa de resistência que foi capaz que construir não apenas um sentido estético da luta política e social, mas de fortalecer uma posição ética frente aos desdobramentos da repressão levada à cabo pelos militares no pós-64. Noutras palavras, o artista, nestas condições era suscetível a inúmeras formas de representação estética anticapitalista, visto que a ditadura instaurada com um golpe de Estado representou, desde o primeiro momento, uma ditadura de classe representante de um projeto de expansão do capitalismo monopolista e dependente no Brasil. Para que esta crítica fosse exercida, seu posicionamento – apesar de assemelhar-se a correntes políticas mais evidentes, como o comunismo e o socialismo – era independente de filiação partidária, visto que a todo momento esteve em pauta a necessidade de se formular uma frente ampla pela cultura por toda década de 1960. Os artistas e os intelectuais que se defrontavam com os efeitos de uma ditadura militar no setor das produções artísticas e culturais, formulavam seu discurso e sua narrativa como forma de representar a resistência a partir do seu olhar como parte do processo criativo, para além dos suggestionamentos do PCB, por exemplo. Nesse sentido, o artista e o intelectual – como parte de sua própria condição material de criação, mas também segundo sua imaginação social – criava representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Noutras palavras, por buscar elaborar diferentes formas e discursos em oposição às forças repressoras de uma ditadura – como ela é interpretada pelo artista no ato da criação e transposta para a obra – tornava-se evidente não uma posição oficial do partido ou do movimento artístico, mas a evidenciação “de toda uma fenomenologia da resistência do *eu* aos valores ou antivalores do seu meio. Daí a subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência (BOSI, 2002, p. 121).

Dessa forma, a formulação estética da obra de Edu Lobo, nesse momento em que se consolidava como um fenômeno poético-musical na passagem de 1964 para 1965, ganhou contornos mais complexos e imbricados. Falava-se, por vias metafóricas e no uso de outras figuras de linguagem, da repressão e de uma estrutura repressora que agia inclusive sobre o artista. Este não estaria isolado do restante do tecido social, por isso mesmo sua obra absorveria elementos que constituíam a linguagem, os dilemas e os temas do cotidiano – daí a ambivalência de “Eu vivo num tempo de guerra”. De certo modo, a canção pode ser tomada como expressão estética do ímpeto revolucionário – e corroborada pela revolução, inclusive –, como pode expressar um sentimento de perturbação, um mal-estar que atravessa toda a civilização na modernidade capitalista. Simplesmente porque a obra, na sua forma-canção,

não se reduzia à instrumentalização da luta política e à formulação de um engajamento a partir de diretrizes institucionais ou partidárias. Ou seja, a obra não seria anulada ao simplesmente decodificar o contexto histórico no processo de elaboração da canção pelo compositor, mas também não seria capaz de reduzir a complexidade histórica, as heteróclises à subjetividade daquele que traduz a heterogeneidade do mundo vivido no interior dos versos da canção. Há uma mediação aqui que necessita ser considerada e que permite transpor uma estética da resistência para uma ética da resistência, que se torna visível no ato do artista que opera os signos da representação da luta e da resistência. Ao se referir a esse processo, Alfredo Bosi, por exemplo, afirma que

“A exigência estética assume uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação. Em princípio, a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. Ao contrário da literatura de propaganda – que tem uma escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem – a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominantes esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens (p.122), também engajados na resistência a antivalores, [o artista] trabalha a sua matéria de modo particular; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem o narrador resistente e um militante das mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores. [...] O primeiro risco ocorre quando se exige que o escritor se engaje *ao compor sua obra*, na propaganda de movimentos sociais ou de campanhas políticas que pretendem realizar de determinados valores ou combater seus respectivos antivalores. É o famoso ‘patrulhamento ideológico’ que acaba turvando a visão crítica” (BOSI, 2002, p.122-123).

Por isso, a compreensão dessa fase da produção musical de Edu Lobo na chave da resistência como sentido ético resulta, por sua vez, numa ampliação do conceito de engajamento levado à cabo nos setores da produção artística e cultural na década de 1960. Porque se as condições políticas e sociais do pós-golpe eram desalentadoras aos olhos dos movimentos e partidos de esquerda. Aos olhos daqueles que construíram suas carreiras profissionais ao largo dessas transformações, a conjuntura era quase indecifrável e ao tentar sintetizá-la o artista e o intelectual corriam o risco da simplificação ou da caricaturalidade. Fato que a experiência da ditadura, desde o seu primeiro momento, significou nos círculos culturais a perseguição ou mesmo a “patrulha” de certas ideias e projetos que vinham se desenhando coletivamente desde o final da década de 1950. Sentido coletivo que foi sendo questionado não apenas pelas forças políticas que intervieram nesse processo, mas nas transformações estruturais do mercado de bens culturais que impeliram muitos artistas na busca de identidades e diferenciações num espaço que “naturalmente” uniformizava-se

conforme as mercadorias culturais circulavam. Atuando na contracorrente desse movimento, estes artistas reelaboraram as formas de expressão que deram ao conteúdo político de suas obras uma certa uniformização ou homogeneização. O elemento da “resistência”⁸ foi um destes componentes que apensado à obra engajada, pode reconstruir os laços de solidariedade de uma classe (a dos produtores culturais) que se esprou de maneira intensa por toda década de 1960, chegando consistir no seu horizonte profissional uma perspectiva política, a da *hegemonia cultural da esquerda* (SCHWARZ, 2008, p. 70-111). De toda forma, conforme continua Bosi em seu ensaio,

A cultura de resistência política pode ser qualificada de mentalidade antiburguesa gerada dialeticamente como um *não* lançado à ideologia dominante. Deve-se, porém, aprofundar o campo de visão. E detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, como tema. [...] A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ética, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes. Recorro a um conceito que subjaz na própria ideia de resistência, o conceito de tensão. [...] A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (BOSI, 2002, p. 129-130)

Dessa forma, a resistência aqui não pode ser analisada apenas pela sua dimensão meramente estética, mas sobretudo pela sua dimensão ética. Embora a obra de Edu Lobo, em especial neste período que compreende entre 1963 e 1966, tenha capturado alguns temas centrais das esquerdas intelectualizadas do pré e pós-golpe, sua percepção sobre o fenômeno da resistência se deu de uma maneira aberta e prolífica. Porque não condicionadas às diretrizes ou orientações das organizações que pautavam o debate sobre o nacional-popular e as noções de resistência que se seguiram a 1964, suas composições operaram numa chave heteróclita, na assimilação concomitante de diferentes referenciais políticos e estéticos. Noutras palavras: suas canções sintetizaram uma certa *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 1979, p. 130-137) presente nos núcleos intelectuais e artísticos que se formaram sob o signo da brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2010, p. 09-16) naqueles anos iniciais da década de 1960.

“Apesar de tanta sombra” ou da resistência do artista à metáfora da noite

⁸ Sobre essa noção de resistência na Europa, segundo em Alfredo Bosi: “O tema se universaliza na cultura existencialista. Confere uma dimensão ética a uma atitude que transcende o fato da oposição direta ao nazi-fascismo. Trata-se, para Camus e Sartre, de fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não conformista, revolucionária, voltada para a construção do no Homem em uma perspectiva imanente. [...] Todas as suas [de Sartre] personagens são seres que recusam. E pretendem cumprir um passo além do *herói problemático* teorizado por Lukács como o limite da consciência dividida do protagonista no romance burguês dos séculos XIX e XX” (BOSI, 2002, 129).

No ano de 1965 Edu Lobo lançou o álbum “Edu Lobo por Edu Lobo”, no qual interpretava suas próprias composições acompanhado pelo Tamba Trio. Este trabalho foi produzido por Aloysio de Oliveira, proprietário do selo Elenco que, por sua vez, foi responsável pelo lançamento de outros importantes intérpretes e compositores da bossa-nova, condensando na Elenco as mais diferentes matizes do movimento. Neste disco, canções como “Borandá (Edu Lobo) e “Chegança” (Edu Lobo e Oduvaldo Vianna Filho) tematizavam a migração e como ela representava um sintoma de um quadro mais complexo de pobreza e desigualdade social, sobretudo quando consideradas as disparidades estruturais entre o mundo urbano e rural no Brasil. Portanto, “Borandá” e “Chegança” retratavam as condições sociais e econômicas do sertanejo – formulado como síntese estético-política do migrante – e colocavam em realce uma sociedade brasileira que se modernizava, sobretudo, nos grandes centros urbanos, mas por outro lado, reforçava o atraso inerente ao mundo rural, suas estruturas arcaicas nas quais se reproduziam relações sociais de poder não sintonizadas com a modernidade urbana.

Depreende-se que a noção de resistência desta proposta evidencia a prevalência do ético sobre o estético. Este álbum, de certa forma, traz em sua totalidade a construção de uma narrativa internamente coesa; pode-se afirmar que Edu Lobo como poeta-compositor conseguiu desenhar uma percepção crítica da realidade social naquele momento. Ao mesmo tempo, não deixou de representar o eu-lírico, uma percepção aguçada que, apesar de distanciada da experiência da escassez, a tornou como mote representativo na construção de seu posicionamento ético-político. Por isso, aqui entendemos que

a resistência é um movimento interno à narrativa, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2002, p. 134)

Este “salto para uma posição de distância” para ver a si mesmo, descrito por Bosi, é perceptível neste álbum de 1965; a disposição das canções, a organização temática e o fortalecimento de uma narrativa que colocava em xeque não apenas as distorções ideológicas e os discursos de oposição, mas o próprio eixo em torno do qual girava o compositor-intérprete, foi fundamental para formular um tipo singular de resistência nas canções que Edu Lobo produziu para este álbum (bem como o álbum seguinte).

Como dito anteriormente, embora no conjunto das 12 composições houvesse um predomínio da temática político-social, nem por isso a fundamentação do eu-lírico esteve

ausente. Pelo contrário: ao criar um cenário para apresentação de temas que exigiam um posicionamento do autor (e de suas ideias) e a objetivação de um comprometimento do artista por meio da canção, em nenhum momento é sublimado o papel da *consciência em movimento*, esta que promove uma identificação do poeta-compositor com a realidade analisada ao mesmo tempo em que considera a incapacidade de alcançá-la e transformá-la efetivamente. Afinal, o autor/poeta/intelectual, detém a realidade e complexidade no interior do seus versos. Mas estes, mais que instrumentos de determinação de uma luta, surgem como uma bússola em meio à escuridão no qual as esquerdas intelectualizadas se encontravam no pós-golpe de 1964. Não fortuitamente, aparecem muita menções à sombra, à noite, à escuridão nesta fase de criação de Edu Lobo.

A terceira faixa do disco intitula-se “As mesmas histórias”. Nela os versos “Só eu sei da tristeza nas noites onde andei/Tanta saudade dos sonhos/Que eu sempre sonhei/E então, aprendi que a beleza que existe é você”, remete a um sujeito (uma mulher?) subentendido. Visto que o centro organizador da canção não é a representação da figura feminina na situação de musa inspiradora, mas o relembrar de uma narrativa (“volto contando as histórias, mas mesmas histórias”) que o narrador pressupõe como realização da beleza (“e então aprendi que a beleza que existe é você”). Noutras palavras, embora haja indução para um enfoque lírico (drama), os versos parafraseiam uma perspectiva trágica de um passado que se recompõem por meio das “mesmas histórias”, mas estas só podem ser explicitadas se mescladas à perspectiva lírica do narrador – que nos leva identificar “a beleza que existe” numa musa imaginada entre “as noites” por onde o poeta vagueia.

O mesmo ocorre com “Canção do amanhecer” (Edu Lobo), penúltima faixa do álbum “Edu Lobo por Edu Lobo”. Evoca-se um amor oculto nestes versos que permite a elaboração de um contorno melancólico, em que a escuridão da noite figura como limitadora de uma experiência da beleza e da felicidade:

Ouve.../ Fecha os olhos, meu amor/ É noite ainda/ Que silêncio!/ E nós dois/ Na tristeza de depois/ A contemplar/ O grande céu do adeus./ Ah! Não existe paz/ Quando o adeus existe/ E é tão triste o nosso amor/ Ah! Vem comigo/ Em silêncio. Vem olhar/ Esta noite amanhecer/ Iluminar aos nossos passos tão sozinhos/ Todos os caminhos/ Todos os carinhos/ Vem raiando a madrugada/ Música no céu...

Ao frisar que “é noite ainda” o poeta-compositor prenuncia já nos versos iniciais dessa canção as dimensões de uma realidade que exorta uma situação indesejada. Ou seja, “na tristeza de depois” não há paz, não há amor que se realize plenamente. Por isso, é importante e necessário partir para um outro lugar ainda inexistente e permitir “esta noite amanhecer”. E só assim, permitir raiar a madrugada em que a própria canção (“música no céu”) se torna o

instrumento dessa transformação: “Iluminar aos nossos passos tão sozinhos/ Todos os caminhos/ Todos os carinhos/ Vem raiando a madrugada/ Música no céu...”

Outra canção que possui a mesma ênfase em torno da metáfora da noite é “Lua nova”, produto da parceria de Edu Lobo e Torquato Neto e registrada no disco “Edu & Bethânia”, também produzido por Aloysio de Oliveira, lançado em 1966. A própria significação da lua nova, como fase lunar em que o corpo celeste perde seu brilho – ou teu seu brilho ocultado por outro corpo maior que o dele – imprime à canção a metáfora da noite como figura de linguagem capaz de retratar a obscuridade da ditadura sem, no entanto, deslocar o eu-lírico como núcleo organizacional dessa canção. Ou seja, o poeta-compositor exerce contundentemente a crítica social e política, nem por isso se anula ou é anulado pela mensagem política contida nas entrelinhas de seus versos, o que demonstra aquele “salto para uma posição de distância” (BOSI, 2002, p. 134), apontado anteriormente:

É lua nova/ É noite derradeira/ Vou passar a vida inteira/ Esperando por você./
Andei perdido nas veredas da saudade/Veio o dia, veio a tarde/ Veio a noite e me
cobriu/ É lua nova/Nessa noite derradeira/ Vou me embora dentro dela Perguntar por
quem te viu./ Essa noite é que é meu dia/ Vou pela estrada tão comprida/ Quem me
diz não ser perdida/ Essa viagem que eu vou.

Tal como nas composições mencionadas anteriormente, “Lua nova” também traz uma percepção ampliada da repressão e o uso figurativo de uma resistência que não se desenhava apenas como atributo estético, ou seja, como mero elemento formal condicionado à demanda política – esta, externa à consciência do poeta-compositor. A crítica é construída como elemento fundamental e estrutural da percepção do indivíduo (autor e narrador) e nela ele próprio se inclui, mas também se distancia, na medida em que reconstrói a noção de resistência num registro para além da forma estética. Ou ainda: o poeta-compositor não se anula em nome da causa política, mas traduz essa causa por meio da linguagem poética e a torna ainda mais dialeticamente significativa.

Outras duas canções merecem aqui um destaque: “Em tempo de adeus” (Edu Lobo e Ruy Guerra) e “O tempo e o rio” (Edu Lobo e Capinam). Aqui não será discutido o tema das parcerias de Edu Lobo que, aliás, foram várias durante a década de 1960. Isso demandaria outra abordagem do objeto que foi escolhido para análise nesse artigo. Ambas as canções foram dispostas na última faixa do lado B dos álbuns: “Em tempo de adeus”, gravada em 1965, no álbum “Edu Lobo por Edu Lobo” e “O tempo e o rio” gravada em 1966, no álbum “Edu & Bethânia”. As duas coincidentemente retratam de forma alegórica a questão do tempo, mas também estavam inter-relacionadas por uma mesma percepção que os poetas-compositores possuíam da morte, da dor e da separação.

A canção de 1965, “Em tempo de adeus”, destoa-se de todo o repertório restante do álbum. Sua estrutura harmônica e melódica é complexa e formada por um fraseado não circular, com exceção dos primeiros dois versos que se repetem ao longo da canção: “quando eu morrer/ E é tão triste a gente ir”. Ritmicamente, a canção emula os compassos típico de uma valsa:

Quando eu morrer/ E é tão triste a gente ir/ Ter que deixar tanta esperança/ Tanta gente a quem amar/ Quem sabe alguém/ Pra me olhar/ Quando eu morrer/ E é tão triste a gente ir. Ah, se eu pudesse/ Ter te encontrado/ A dor da morte era assim igual/ Mas mil vidas dadas/ Uma só guardar/ Para viver sempre/ Toda sempre ao lado teu/ Quando eu morrer/ E é tão triste a gente ir/ Alguém escreva para mim/ Numa primavera qualquer/ A palavra liberdade/ Junto ao meu desespero de acabar/ Quando eu morrer/ E é tão triste a gente ir.

Nesta canção os versos são conduzidos por uma pequena sessão de cordas de um grupo de câmara. Estavam ausentes todos os elementos que poderiam referir-se a qualquer noção de brasilidade (como samba ou música regional). Há, por outro lado, a sugestão sonora de tristeza através da tonalidade menor, um tipo de desterramento que apenas a figura lírica pode transmitir. Nota-se que a dimensão política, a exemplo das canções abordadas anteriormente, dissolve-se na dimensão poética e lírica, criando uma unidade ética e de comprometimento do poeta-compositor, que o autoriza verbalizar sua melancolia decorrente de um estado de espírito que já não pode mais ser restabelecido. Ao afirmar “ah, se eu pudesse ter te encontrado/ a dor da morte era assim igual”, o poeta evoca claramente não a figura feminina típica das construções narrativas da bossa-nova, mas uma situação de gozo e experiência oferecidas pela liberdade. Ela, a liberdade, parece ser aqui, para o poeta, a musa ausente que pela sua ausência dói mais que a própria morte, tanto que a canção se encerra com os versos: “Alguém escreva para mim/ Numa primavera qualquer/ A palavra liberdade/ Junto ao meu desespero de acabar”.

Da mesma forma, a canção “O tempo e o rio” é umas das composições de maior expressividade ao redimensionar a questão da resistência, conforme a hipótese de Bosi (2002), e permite compreender como a noção de comprometimento e engajamento nestes primeiros trabalhos composicionais de Edu Lobo – e suas parcerias – são ampliadas e permitem uma leitura aberta do fenômeno do engajamento artístico na década de 1960. Nesta canção o tempo é apresentado como manifestação de uma materialidade repressiva ou repressora e que sua fluidez, tal como as águas de um rio, varrem consigo todas as formas de se fazer oposição a ele. Tal como nas canções acima analisadas, novamente aqui a “amada” é perpassada pelo sentimento do poeta, mas também pela condição materialmente esmagadora da realidade, esta “cheia de sombras”, de agonia e desespero:

O tempo é como o rio/ Onde banhei o cabelo/ De minha amada/ Água limpa/ Que não volta/ Como não volta aquela antiga madrugada/ Meu amor, passaram as flores/ E o brilho das estrelas passou/ No fundo de teus olhos/ Cheios de sombra, meu amor/ Mas o tempo é como um rio/ Que caminha para o mar/ Passa, como passa o passarinho/ Passa o vento e o desespero/ Passa, como passa a agonia/ Passa a noite, passa o dia/ Mesmo o dia derradeiro/ Ah, todo o tempo há de passar/ Como passa a mão e o rio/Que lavaram teu cabelo/ Meu amor não tenhas medo/ Me dê a mão e o coração, me dê/ Quem vive, luta partindo/ Para um tempo de alegria/ Que a dor de nosso tempo/ É o caminho/ Para a manhã que em seus olhos se anuncia/ Apesar de tanta sombra, apesar de tanto medo.

Constata-se que em “O tempo e o rio” a melancolia de um passado irresoluto, como na estruturação de “Em tempo de adeus”, cede lugar a uma possibilidade futura de transformação da realidade em que o poeta-compositor observa o curso dos acontecimentos. Sem “Em tempo de adeus” há a impossibilidade de agir visto que narrador só pode esperar por alguém que lhe “escreva a palavra liberdade” junto ao “desespero de acabar”, em “O tempo e o rio” essa inanição transforma-se na possibilidade do “dia que virá” (GALVÃO, 1976, p. 93-119). Há, por parte do poeta, e do modo como ele observa e age sobre o curso do rio (logo, dos acontecimentos da vida histórica e material) uma tentativa de intervir no processo de transformação quando ele afirma que “todo tempo há de passar [...]/ Meu amor, não tenhas medo/ Me dê a mão e o coração, me dê/ Quem vive, luta partindo/ para um tempo de alegria”. Isto é, não há derrota sem antes que haja, aquela luta/resistência que já era descrita em “Em tempo de adeus”.

Portanto, aqui o fenômeno do engajamento como mero artifício estético-formal da chamada canção de protesto dá lugar a uma dimensão de comprometimento com a transformação crítica e social; o poeta-compositor deixa a posição de denúncia e caracterização da miséria, da pobreza e da desigualdade e clama pela transformação e pela subversão da ordem naturalizada. E isso só é possível ao poeta-compositor na medida em que ele reconhece que a luta do seu tempo é uma luta necessária, assim como necessário e inevitável é o movimento das águas de um rio, ainda que seja difícil conter o seu fluxo. Nas palavras de Edu Lobo e Torquato Neto: “que a dor de nosso tempo/ É o caminho/ Para a manhã que em seus olhos se anuncia/ Apesar de tanta sombra, apesar de tanto medo”. Apesar da sombra, apesar do medo a manhã anuncia-se (e enuncia-se) nos olhos da amada.

Últimas considerações

Evidente que outros inúmeros aspectos poderiam ter sido abordados nesse artigo. Entretanto, o recorte se fez necessário em algumas canções, visto que o repertório de Edu Lobo nos quatro álbuns entre 1963 e 1966 possuem uma variedade temática que passa desde o problema do nacional-popular, á representação do mundo rural até a abordagem da religiosidade popular e das influências do cultura africana na sociedade brasileira.

Assim, composições como “Aleluia” (Edu Lobo e Ruy Guerra), “Canção da terra” (Edu Lobo e Ruy Guerra) e “Reza” (Edu Lobo e Ruy Guerra), do álbum “Edu Lobo por Edu Lobo (1965), bem como “Upa, neguinho” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), “Cirandeiro” (Edu Lobo e Capinam), “Sinherê” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), “Candeias” (Edu Lobo) e “Veleiro” (Edu Lobo e Torquato Neto), estas registradas no álbum “Edu & Bethânia” (1966), são tão importantes e relevantes quanto as que foram analisadas aqui. Contudo, essas outras composições se encontram noutra chave temática e explicativa.

Por fim, a proposta aqui apresentada foi de abordar algumas das canções da discografia do jovem Edu Lobo, sobretudo, dos álbuns produzidos entre 1963 e 1966 e como o poeta-compositor trabalhou com o material da resistência cultural, do engajamento artístico no cerne de suas canções. A hipótese construída, a partir da consideração que Alfredo Bosi fez sobre narrativas e resistências, foi que a canção de Edu Lobo, ao escapar das diretrizes político-partidárias, das organizações hegemônicas da esquerda em oposição ao regime militar no Brasil, construiu uma forma mais prolífica de comprometimento do poeta-compositor; nestas canções constatou-se que esse comprometimento não se fez pelo esvaziamento do lirismo do narrador-cantor, mas pelo contrário, pela conjugação prolífica entre a subjetividade do poeta-compositor e as formas políticas depuradas de sua ortodoxia teórica. Noutras palavras, a noção de resistência formulada pelas canções de Edu Lobo incluem o sujeito que observa o movimento e o processo histórico, mas também fornece a possibilidade desse sujeito emancipar-se pela luta, pela tomada de consciência e pela constituição de uma liberdade não meramente formal. Daí que seu engajamento não é apenas correspondência do sujeito com as diretrizes político de qualquer partido ou organização, mas é um processo no qual o próprio sujeito assume a responsabilidade na construção do mundo e seus sentidos. Um comprometimento que não é apenas convencional por respeito a orientações a ele fornecidas, visto que não fica ao sabor das demandas externas. Seus versos sugerem um tipo de comprometimento real e concreto porque se faz e se constrói numa trama prolífica entre sujeito e estrutura, entre sujeito e história. Por isso, este engajamento e esta resistência não são apenas complementos estéticos; são, mais que isso, elementos de um ordenamento ético que transcende a política como espaço de realização do sujeito.

Referências

- BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart e as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O CPC da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; CASTILHO, Carlos. *Contra-capa de Arena conta Zumbi*. Rio de Janeiro, 1964.

- BOSI, Alfredo. "Narrativa e resistência". In: *Literatura e resistência*. São Paulo: cia das Letras, 2002.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, n. 35, pág. 13-52, 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso>. acesso em 12 de novembro de 2020. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica". In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GOMES, Angela de Castro. "Qual a cor dos anos dourados?" In: *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- LOBO, Edu. Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, nº 03, jul/1965.
- MEDAGLIA, Julio. *História da MPB*. Nº 20 (Edu Lobo), Abril Cultural, 1971.
- MORAES, Vinicius de. *Sobre o primeiro disco de Edu. Edu Lobo – Site Oficial*, Rio de Janeiro. 1963. <http://edulobo.com.br/bossa-nova-nova-edu-lobo-2/>. Data de acesso: 12/11/2020.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.
- NEPOMUCENO, Eric. *Edu Lobo: são bonitas as canções, uma biografia musical*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Edunesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- SOARES, Flávio Macedo. Que caminho seguir na música popular Brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano I, nº, Mai-1966.
- VELOSO, Caetano. Que caminho seguir na música popular Brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano I, nº, Mai-1966.
- WILLIAMS, Raymond. "Estrutura de sentimento". In: *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Resumo: É de conhecimento amplo a importância que possui o cancionário na construção da cultura popular e da identidade nacional e como a chamada Música Popular Brasileira (MPB) ocupa um lugar analítico central. Sobretudo na década de 1960, com o advento da bossa-nova, a MPB reconhecida em determinados circuitos culturais e empresariais, passou a denotar inúmeros matizes estéticos e assumir tons mais politizados. Artistas, produtores e agentes culturais fizeram da música popular um produto polissêmico, associando engajamento artístico à indústria cultural que se estruturava em plena ditadura militar, instaurada em 1964. Foi nesse contexto que a obra de Edu Lobo se formou, rompendo com o formato original da bossa-nova e inserindo suas composições no espaço da participação política e no chamamento

para resistência contra a repressão militar. Para tanto, toma-se como objeto dessa análise seus primeiros álbuns produzidos entre os anos de 1963 e 1966 e como suas composições desenharam uma forma particular de “música de protesto”, em meio às demais produções “engajadas” desse período.

Abstract: The importance of the songbook in the construction of a national identity and popular culture is widely known, and as the so-called Brazilian Popular Music (MPB) occupies a central analytical place. Especially in the 1960s, with the advent of bossa-nova, MPB was recognized in certain cultural and business circuits and began to denote numerous aesthetic perspectives and assume more politicized tones. Artists, producers and cultural agents made popular music a polysemic product, associating artistic engagement with the cultural industry that was structured in the middle of the military dictatorship, established in 1964. It was in this context that Edu Lobo's production was formed, breaking with the original format of bossa-nova and inserting his compositions into the space of political participation and the call for resistance against military repression. To this, the object of this analysis is his first albums produced between 1963 and 1966 and how his compositions draw a particular form of "protest song" in the midst of the other engaged productions of that period.

Palavras-chave: Canção de Protesto; Engajamento; Indústria Cultural; Resistência; Ditadura Militar.

Keywords: Protest Song; Engagement; Cultural Industry; Resistance; Military Dictatorship.