

# “A Banda” de Chico Buarque:

## Uma marcha em forma de canção brasileira – sobre o papel do arranjo na ressignificação da canção

*Juliana Soares da Costa Silva<sup>1</sup>*

**Resumo:** *Este trabalho apresenta um estudo sobre a canção “A Banda” de Chico Buarque. A gravação utilizada foi a da cantora Nara Leão, cujo arranjo instrumental é da compositora Geny Marcondes. O objetivo foi analisar tanto o texto quanto a música e, em especial, o arranjo de Marcondes. Esses procedimentos mostraram que “A Banda” é uma canção simples e ao mesmo tempo complexa. Seu texto, repleto de alegorias e antíteses, apresenta não só uma mensagem de esperança, como também, veladamente, de protesto. Além disso, os recursos composicionais empregados pela arranjadora forneceram subsídios para uma maior apreensão do discurso musical, o que também, outrora, proporcionou que a canção fosse amplamente apreciada pelo público por meio das vendas de discos.*

**Palavras-chave:** *Chico Buarque. Nara Leão. Geny Marcondes. Banda. Arranjo.*

**Abstract:** *This paper presents an analysis of “A Banda”, song by Chico Buarque. The version of the recording used in the analysis is by singer Nara Leão, whose instrumental arrangement is by the composer Geny Marcondes. The purpose is to analyze both the text, the music and, above all, the Marcondes arrangement. These procedures showed that “A Banda” is a simple song and at the same time complex. The text, full of allegories and antitheses, presents a message of hope as well as, covertly, of protest. In addition, the compositional resources used by the arranger provided subsidies for a greater apprehension of the musical discourse, which also, in the past, provided the song to be widely appreciated by the public through record sales.*

**Key Words:** *Chico Buarque. Nara Leão. Geny Marcondes. Wind Band. Arrangement.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Música pela ECA – Universidade de São Paulo. Facilitadora de Ensino EaD na UNIVESP.

## Apresentação

“ **A** Banda” de Chico Buarque apresenta-se como a primeira faixa do LP *Chico Buarque de Hollanda*, lançado em 1966, pela RGE, com produção de Manoel Barenbein. O disco, no todo, sugere uma provocação ao quadro institucional e político da época, desde a capa, famosa por conter duas fotos de Chico<sup>2</sup> amplamente divulgadas (à direita sério e à esquerda sorrindo) ao conteúdo, propriamente: canções engajadas, com letras escritas ao estilo “de olho na fresta”,<sup>3</sup> e canções mais líricas, “simples” e fáceis de cantar.

Embora não seja a preocupação deste estudo, a relação do disco e do arranjo de Geny Marcondes para “A Banda” com a linguagem “da fresta” está vinculada diretamente aos elementos empregados na letra da canção e no arranjo: alegorias, antíteses, antônimos, personagens expostos, instrumentação associada a cada personagem, frases para cada personagem e crônicas de Carlos Drummond de Andrade (1966) e Rubem Alves (1998) como suplemento, vislumbrando-se um protesto oculto na canção.

Algumas entrevistas de Chico contextualizam o disco: ao SESC Pinheiros (HOLLANDA, 2020), Chico comentou sobre as fotos e sobre “A Banda”: “foram tiradas várias e a gravadora escolheu essas duas [...]. Na época, você tinha muitas músicas, compunha muitas músicas, e você não compunha para o festival, mas escolhia a música que pudesse ter mais impacto no festival”.

Considerando a fala do compositor e através da audição das 12 canções do álbum (com arranjos de Chiquinho de Moraes), é possível verificar - além da interpolação de canções simples e engajadas, mencionada há pouco - um predomínio de sambas. No encarte do LP, Chico expõe sobre as canções:

É preciso confessar que a experiência com a música de *Morte e Vida Severina*, devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo. Assim foi que procurei frear o orgulho das melodias, casando-as, por exemplo, ao fraseado e repetição de “Pedro

<sup>2</sup> Fotos de Dirceu Côrte Real.

<sup>3</sup> *Linguagem de fresta* ou da *brecha*, expressões idealizadas por Gilberto Vasconcellos (1977). Este é um recurso poético e também composicional utilizado pelos compositores, letristas e poetas com o intuito de driblar a censura durante a ditadura militar.

pedreiro”, saudosismo e expectativa de “Olê, olá”, angústia e ironia de “Ela e sua janela”, **alegria e ingenuidade** de “A banda” etc. (HOLLANDA, 1966, grifo nosso).

“A Banda”, que abre o álbum como primeira faixa do lado **A**, é uma graciosa e leve marcha-rancho. Chico inicialmente se acompanha ao violão, e depois a música vai, muito contidamente, num *crescendo* a partir da inserção de caixa, flautim, pastoras (crianças), clarinete, tuba e trompetes. Entre as outras canções, com temáticas mais triviais e letras mais simples, Chico expõe o amor, a beleza, o mar e as lutas do dia a dia: há um bolero, “Ela e Sua Janela”; “A Rita”, um samba ao estilo paulista, com solo de trombone na introdução; “Amanhã, ninguém sabe”, um samba jazz; “Você não ouviu” e “Sonho de um Carnaval”, sambas de bossa-nova; e “Juca”, um samba-choro. Já as canções “Olê-olá”, “Meu refrão”, “Tem mais samba”, “Madalena foi pro mar” e “Pedro, pedreiro” são sambas mais tradicionais que trazem letras mais politizadas. Chico descreve o contexto das canções:

Quando conheci a Nara, em 65, 66, a gente achava que aquilo tudo estava ficando cansativo, a moda das canções de protesto me incomodava. Era bonitinho ser contra o governo. Parecia a burguesia brincando e dava impressão de ser um pouco oportunista. Então fiz “A Banda” e dei para a Nara gravar. Foi uma **coisa meio proposital, tipo um chega**. (ZAPPA, 1999, p. 98, grifo nosso).

Observa-se que a intenção de Chico nessa ocasião era realizar algo mais leve e desprezioso, no entanto sua criatividade para “A Banda” demonstrou o oposto. Suas entrevistas auxiliam na compreensão do arranjo e nos sentidos das canções. Independentemente do cansaço em relação às canções engajadas, os recursos e elementos utilizados pelo compositor, além do contexto elaborado na canção, expressam metáforas. O arranjo de Geny Marcondes (1916-2011), com sua instrumentação para banda e repleto de elementos, elevou a canção. Já a gravação de Nara Leão (*Manhã de Liberdade*, 1966) demonstrou um momento na história da música popular brasileira – além de personagens importantes em destaque – em que havia arranjos emblemáticos sendo produzidos e gravados.

Por ser um arranjo para banda e também um trabalho de orquestração expressivo, a escolha dessa gravação é instigante por três motivos: 1) o arranjo está escrito para uma banda de música e, indo para além de sua instrumentação,

conduzindo-se para sua estrutura formal, afigura-se como uma marcha próxima ao estilo militar; 2) trata-se especialmente de um trabalho de Geny Marcondes, compositora e ex-integrante do movimento Música Viva, surgido a partir de 1939, com Hans-Joachim Koellreutter, defensor da música contemporânea brasileira em todas as suas tendências, linguagens e formas; 3) por mais que a canção tenha tido o seu texto já analisado, não nos deparamos, até agora, com outros estudos que abordem ou mencionem a personificação que cada personagem de Chico recebeu por meio da instrumentação contida no arranjo de Marcondes.

## Manhã de Liberdade

É fato que “A Banda” se tornou um grande sucesso e um chamariz para a compra de discos de ambos. O contexto do sucesso desta canção se deu a partir do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966. Esse festival aconteceu entre 27 de setembro e 10 de outubro de 1966. Cerca de 2.635 canções foram inscritas e encerrou com “Disparada” e “A Banda” como vencedoras.

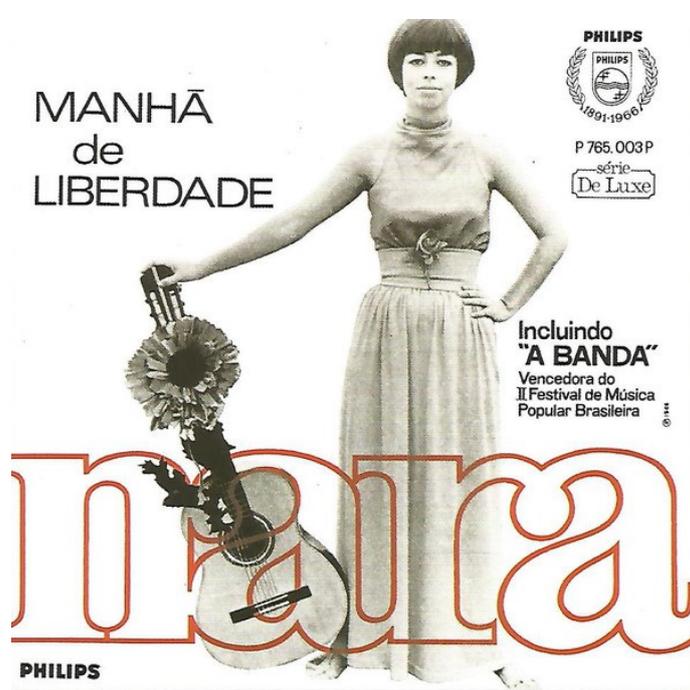
Chico tinha reservado a música para o Festival da Record, oferecendo-a a Nara Leão. Pediu a Geni [sic] Marcondes para fazer um arranjo de bandinha de coreto e, assim, “A Banda” foi apresentada por Nara na segunda eliminatória, depois também por Chico na reapresentação de 1º de outubro e, na final, novamente pelos dois. (MELLO, 2003, p. 130-131).

Conforme Zuza Homem de Mello (2003), o sucesso da “Banda” foi gigantesco, e, após o Festival, a Philips lançou um compacto de Nara que trazia “A Banda” no lado 1 e “Ladainha” no lado 2. Em seguida ao compacto, saiu o LP *Manhã de Liberdade* (Philips, 1966), contendo “A Banda” como primeira faixa do lado A. São, ao todo, 14 canções com arranjos e regência de Geny Marcondes. Em apreciação das faixas, é perceptível o mesmo procedimento do disco de Chico: uma compilação de canções engajadas com canções mais emotivas, como “Morena dos olhos d’água”, por exemplo. Além disso, o sortimento de gêneros e ritmos também é variado: “A Banda”, marcha; “Funeral de um lavrador”, bolero; “Favela”, um samba; e “Canção do bicho”,

arranjado aos moldes do *virelais* francês medieval. O texto de apresentação de Ferreira Gullar na contracapa deixa explícita essa seleção:

Dele constam novas canções e sambas de protesto, como também as criações líricas mais puras. Junto com o samba mais citadino e inovador, temos aqui as criações bebidas em fonte folclórica. Neste disco, Nara fala de Hiroshima e do sertão brasileiro, canta e denuncia, fala da liberdade e da morte, da paixão e da festa. Tudo naquela voz sensível, estranhamente emocionada, que os brasileiros se acostumaram a ouvir e amar. (LEÃO, 1966).

Fig. 1: *Manhã de Liberdade* (1966)



Já a música que dá título ao LP, “Manhã de Liberdade”, de Nelson Lins de Barro e Marco Antonio, é a primeira faixa do lado **B**. Uma marcha-rancho com uma introdução e final incomum para canções populares, mesmo as que trazem temáticas sociais: Geny inicia com trompetes executando acordes paralelos e respondidos pela caixa e pelo agogô. Aparentemente é uma tessitura aguda para Nara e, conforme a canção avança, ganha mais novidades: solos de trompa, solos de xilofone e participação do grupo MPB4. Sobre a letra, claramente uma **canção de fresta**, pois denuncia a chegada do autoritarismo ao país e a esperança remota à democracia:

Vê como a noite desceu  
 Como tudo morreu  
 Sem ter pena da gente  
 Vê quanto olhar se fechou  
 Quanta voz se apagou  
 Sem dizer o que sente

[...]

Não sei quanto tempo é preciso esperar  
 Paz, igualdade, amor, liberdade, vida  
 Que vai nascer  
 E o mundo inteiro cantando, cantando  
 Liberdade ao nascer manhã

Embora Chico e Nara divulgassem que a moda das canções de protesto estava exaurida, a tendência para protestos velados continuava. As canções de *Manhã de Liberdade* estão também mais ou menos intercaladas. Esse modo de seleção das músicas sugere uma tentativa da gravadora (e evidentemente dos produtores, assim como de outros artistas da época) de tanto trazer obras com temáticas políticas e sociais e arranjos mais complexos, como também de buscar contemplar, por meio de obras mais compreensíveis e arranjos mais básicos, um público menos exigente. O pressuposto é que, com este procedimento, muitos intérpretes podiam se manter menos vulneráveis a censuras e mais suscetíveis às vendas de seus discos.

Naquele momento, Nara Leão demonstrava bom gosto e não hesitava em apostar naquilo que acreditava ser de boa qualidade. Interpretações de músicas engajadas, com enredos de denúncia social e também canções mais poéticas, algumas até com temáticas mais românticas, integraram seus primeiros álbuns. Conforme Sérgio Cabral (2001), biógrafo da cantora, a porta de entrada de Nara para a música foi a partir da bossa nova: “[...] ela foi protagonista de um período em que a nossa música adquiriu novas formas e se tornou conhecida em todos os continentes [...]” (CABRAL, 2001, p. 11). Quando adolescente, Nara residia num apartamento na Avenida Atlântica, Rio de Janeiro. O local, conhecido por reunir Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, entre outros, abrigou a origem da bossa nova. Na ocasião, Nara estudava violão com Menescal e Lyra e também música com Geny Marcondes (CABRAL, 2001, p. 132). Esta última informação é significativa, já que o arranjo em análise neste trabalho é da compositora.

Ora, pertencendo a uma família aristocrata, Nara se colocava tímida diante do público, mas, ao realizar trabalhos populares, se pôs a interpretar canções politizadas. Isso se deve ao fato de ela ter realizado sessões de terapia por vários anos ou ao fato de ela estar se politizando através de suas amizades? Ao mesmo tempo em que Nara ganhava destaque como **Musa da Bossa Nova**, alguns eventos contribuíram, gradativamente, para seu afastamento dela: daí sua aproximação com a canção engajada, por meio de sua participação no disco de Carlos Lyra, *Depois do Carnaval* (Philips, 1963); de seu relacionamento com os cineastas Ruy Guerra e Cacá Diegues; e, principalmente, de seu contato com Zé Keti e o samba de morro e de sua atuação como atriz e cantora nos espetáculos *Opinião*<sup>4</sup> (1964) – este com direção musical de Geny Marcondes – e *Liberdade, liberdade*<sup>5</sup> (1965). Foi a partir desses contextos que começaram suas parcerias com Chico Buarque, que, ao voltar da turnê de *Morte e Vida Severina*, compõe “A Banda” e decide inscrevê-la no II Festival de Música Popular Brasileira da Record.

## Contexto do Festival

Em 1966, embora a Record mantivesse uma orquestra própria, “[...] com uma plêiade inacreditável de maestros e orquestradores [...]” (MELLO, 2003, p. 93), para as gravações do festival, cada artista levava seus próprios músicos. Para a performance da “Banda”, Chico se acompanhou ao violão e Nara foi acompanhada pela bandinha. Jair, com “Disparada”, teve contribuição do Trio Marayá e do Trio Novo (MELLO, 2003, p. 122).

Com quatro programas, três eliminatórias e a final, o festival teve grande audiência. Em cada eliminatória, quatro músicas se qualificariam para o último dia. Entre as doze classificadas, “Disparada” e “A Banda” tiveram uma popularidade até então sem precedentes no Brasil. Como discorre Marcos Napolitano:

4 *Opinião* (1964), musical de Augusto Boal produzido pelo Teatro de Arena e integrantes da *União Nacional dos Estudantes* (UNE) (considerada ilegal pelo regime militar). Teve direção musical de Geny Marcondes.

5 *Liberdade, liberdade* (1965), musical de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Foi uma referência para o teatro brasileiro. Em 1966 foi censurado pelo governo.

As duas canções – “Banda” e “Disparada” – foram apontadas pela crítica da época como as responsáveis pela ofensiva da MPB em seu salto de popularidade, detonado pelo II Festival da TV Record. As Cifras são impressionantes: “A Banda”, por Chico Buarque, vendeu 50 mil compactos e 10 mil LPs, só em São Paulo, [...]. O compacto gravado por Nara Leão, pela Philips, vendeu 100 mil cópias em uma semana. No Rio de Janeiro o impacto foi semelhante. Em relação a “Disparada”, o sucesso foi semelhante, embora apresentando cifras mais reduzidas. (NAPOLITANO, 2004, p. 208).

Conforme Zuza Homem de Mello (2003, p. 121), a primeira eliminatória teve “Disparada” como a canção mais aplaudida pelo público. No segundo dia, havia uma ansiedade para a apresentação de Nara:

Nara deveria cantar à frente de uma bandinha de coreto do interior, com tuba e bumbo, num arranjo de Geny Marcondes. Foi a primeira concorrente e mal ouvida, pois a voz débil de Nara era encoberta pelo som da banda, postada atrás, que penetrava pelo microfone da cantora. Não conseguiu impressionar tanto quanto “Disparada”, embora fosse de longe a mais aplaudida, em especial por um grupo que podia ser uma torcida organizada. (MELLO, 2003, p. 122).

Para resolver o “problema” de som que prejudicava o entendimento da letra e da apresentação (já que a banda cobria a voz de Nara), o produtor Manoel Carlos sugeriu que Chico, mesmo contrariado, entrasse primeiramente com seu violão para cantar e depois, logo em seguida, Nara entraria com a banda (MELLO, 2003, p. 124-125). Mauro Dias, em *O Estado de S. Paulo* (2002, p. D3), mostra que o “problema” estava no arranjo e na bandinha:

[...] A direção do festival apostava na marchinha – um aparente contraponto às canções de protesto típicas da época. Mas o diretor do festival, Solano Ribeiro, não gostou do arranjo que Geny Marcondes bolou para a música. A arranjadora chamou o flautista Altamiro Carrilho e montou uma bandinha de coreto. “Se você aparecer com essa bandinha, vai ser vaiado”, teria dito Solano a Chico. Geny insistiu, e o autor gostava do arranjo. Chegou-se a uma solução conciliatória: Chico cantava a primeira parte, sozinho, acompanhado pelo violão; depois, entrava Nara, e, aí sim, atacava a fanfarra [...]. (DIAS, 2002, p. D3).

Mas como poderia “A Banda”, uma música singela que escondia uma riqueza oculta, estar no festival? O contexto criado no texto, os personagens, suas características, suas histórias, a cidade, a banda tocando, as antíteses apresentadas, o arranjo de Geny, a instrumentação empregada, as frases para cada instrumento e personagens são elementos que transcendem a canção e a enriquecem.

Além disso, Chico a inscreveu. Naquele momento havia uma cisão entre os jovens das cidades. Alguns grupos (Nara, Chico, Jair, Elis Regina, Vandr e etc.) pertenciam   MPB; outros grupos (Vanderleia, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Golden Boys etc.), que também se apresentaram no mesmo festival, pertenciam   Jovem Guarda. Alguns desses artistas eram admirados pelo público e outros estavam previamente contratados pela emissora, entre eles a própria Nara, Elis Regina, Roberto Carlos, Wilson Simonal, entre outros. Com isso, verificam-se a preferência e a torcida do público não somente pelas can es, mas principalmente pelos artistas.

Segundo Mello (2003), as duas can es, “Disparada” e “A Banda”, além de dividirem o público, aumentaram os debates entre o júri, que acabou deliberando pelo empate entre elas: “[...] a cidade de São Paulo passou a viver em fun o do grande duelo marcado para a final do II Festival da Record. Nas rodas e reuniões, a discussão sempre desembocava nas preferências entre as duas músicas” (MELLO, 2003, p. 125). Aliás, Chico também se recusou a vencer sozinho. Assim, 30 milhões de cruzeiros foram divididos entre as duas can es. A depender apenas do júri, “A Banda” seria a grande vencedora, no entanto “Disparada” também estava na boca do povo e do público do festival.

## **Estrutura da can o**

Como a proposta inicial deste artigo   indicar uma possível análise, utilizamos a partitura contida no *Song Book: as 101 melhores can es do século XX* (CHEDIAK, 2004) – canto e cifras (R  Maior) para a parte estrutural da can o:

Fig. 2: "A Banda" (1966)

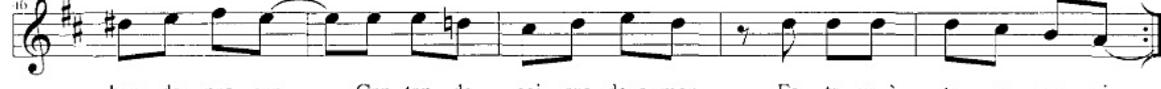
A banda

Es - ta - va\_ã to - a na vi - da\_O meu a - mor me cha - mou Pra ver a  
 ban - da pas - sar Can - tan - do coi - sas de\_a - mor A mi - nha gen - te so - fri -  
 da Des - pe - diu - se da dor Pra ver a ban - da pas - sar Can - tan - do  
 coi - sas de\_a - mor O ho - mem sé - rio que con - ta - va di - nhei -  
 O ve - lho fra - co se\_es - que - ceu do can - sa -  
 ro pa - rou O fa - ro - lei - ro que con - ta - va van - ta - gem pa - rou  
 ço\_e pen - sou Que\_ain - da\_e - ra mo - ço pra sa - ir no ter - ra - ço\_e dan - çou  
 A na - mo - ra - da que con - ta - va\_as es - tre - las Pa - rou pa - ra ver,  
 A mo - ça fe - ia de - bru - çou na ja - ne - la Pen - san - do que\_a ban -  
 ou - vir e dar pas - sa - gem A mo - ça tris - te que vi -  
 da to - ca - va pra e - la A mar - cha\_a - le - gre se\_es - pa -

16

D7M                      A7                      A m6/C                      B7  
 50 
  
 vi - a ca - la - da sor - riu      A ro - sa tris - te que vi - vi - a fe - cha -  
 lhou na\_a - ve - ni - da\_e\_in - sis - tiu      A lu - a chei - a que vi - vi - a\_es - con - di -

Em7                      Em/D                      C#m7                      F#7                      F#m7  
 da se\_a - briu      E\_a me - ni - na - da to - da se\_as - sa - nhou      Pra ver a  
 da sur - giu      Mi - nha ci - da - de to - da se\_en - fei - tou      Pra ver a

B7                      E7                      A7                      D6  
 46 
  
 ban - da pas - sar      Can - tan - do coi - sas de\_a - mor      Es - ta - va à to - a na vi -  
 ban - da pas - sar      Can - tan - do coi - sas de\_a - mor      Mas pa - ra meu de - sen - can -

A7                      F#m7                      B7                      E7  
 51 
  
 to\_O que\_e - ra do - ce\_a - ca - bou      Tu - do to - mou seu lu - gar      De - pois que\_a

A7                      D6                      A7  
 56 
  
 ban - da pas - sou      E ca - da qual no seu can - to\_Em ca - da can - to\_u - ma dor

F#m7                      B7                      E7                      A7  
 61 
  
 De - pois da ban - da pas - sar      Can - tan - do coi - sas de\_a - mor

D6                      B7                      E7                      A7  
 65 
  
 De - pois da ban - da pas - sar      Can - tan - do coi - sas de\_a - mor

*fade out*

Copyright © 1966 by EDITORA MUSICAL BRASILEIRA MODERNA LTDA.  
 (Administrada por EDITORA E IMPORTADORA MUSICAL FERMATA DO BRASIL LTDA.)  
 Avenida Ipiranga, 1.123 / 605 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.



Segundo as autoras, essa predominância da linha melódica desempenha um papel importante na construção das cenas descritas pelos versos em total interação com eles. Mesmo que simples ou singelas, as melodias apresentam certa sinuosidade, com inflexões ascendentes, que finalizam com movimentos por vezes descendentes, características essas comuns à canção brasileira, despertando forte adesão do público.

Sobre a parte harmônica, é possível considerar o campo harmônico de Ré. Há um uso frequente de dominantes secundárias/progressão de quintas para reforçar a região da dominante, como, por exemplo, nos compassos 6 e 7. Já no compasso 8, há um repouso no V grau, ou seja, uma *cadenza* de suspensão, para concluir a primeira frase (“cantando coisas de amor”). Basicamente, a construção desta parte é I V e I V I. Não há modulação. Para este trecho, a escuta traz uma convergência do texto com a melodia e o ritmo da harmonia. Já a parte **B** apresenta-se mais variada, Chico transita pela relativa menor, como, por exemplo, nos compassos 25-28. Mas, assim como na parte **A**, ele também se utiliza da progressão de quintas (dominantes secundárias). Embora não esteja explícita a finalização da música na tônica (já que o último acorde é o V grau), agregada à indicação de *fade out*, a sensação é que a música termina na tônica. A escolha de Chico por fazer prevalecer os acordes com 7<sup>a</sup> para criar tensão é característica comum às canções populares brasileiras:

Fig. 4: Coda "A Banda"

51 to\_O que\_e - ra do - ce\_a - ca - bou Tu - do to - mou seu lu - gar De - pois que\_a

56 ban - da pas - sou E ca - da qual no seu can - to\_Em ca - da can - to\_u - ma dor

61 De - pois da ban - da pas - sar Can - tan - do coi - sas de\_a - mor

65 De - pois da ban - da pas - sar Can - tan - do coi - sas de\_a - mor  
*fade out*

Fonte: Chediak (2004)

## O Arranjo de Geny Marcondes

Conforme encarte do álbum *Manhã de Liberdade*, da Philips, a autoria do arranjo – e das outras canções – é de Geny Marcondes Ferreira (1916-2011). Natural de Taubaté (SP), Geny se destacou principalmente como pianista, compositora, arranjadora, artista plástica e escritora. Sua cronologia acadêmica e profissional é uma das mais versáteis entre os músicos brasileiros. Como compositora e arranjadora, suas obras denotam uma absorção plena do modernismo brasileiro, pois agregam inovação entre as várias tendências e expressões intrínsecas à cultura brasileira, além da combinação entre o tradicional e o contemporâneo, entre o antigo e o inovador, entre

o comum e o incomum. Em 1936, formou-se pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, em 1941, em canto orfeônico pelo Instituto Musical de São Paulo (MARCONDES, 2021). A partir da chegada de Hans-Joachim Koellreutter ao Brasil em 1937 – com quem se casou em 1945, trabalhou no jornal *Diário de São Paulo* (ambos como colunistas) e comandou um programa infantil na *Rádio (Reino da Alegria)* –, Geny, ao conhecê-lo, passa a ter aulas, tornando-se também uma das integrantes do movimento Música Viva (KATER, 2018), juntamente com Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Catunda, entre outros. Com isso, fica evidente a influência do Música Viva, e do próprio Koellreutter, na formação musical de Geny. De acordo com Carlos Kater (2018), a partir do início do movimento, que propunha divulgar a música contemporânea – o dodecafonismo e o atonalismo –, a compositora teve oportunidade de estudar composição e orquestração com Esther Scliar e Guerra-Peixe (membros do Música Viva).

Na música, ao utilizar-se de novas formas, estruturas, acordes e técnicas, ganhou notoriedade como arranjadora. Seu período de maior produção se deu entre os anos 1940 e 1970. Foi orquestradora e diretora musical de inúmeros espetáculos, entre os mais significativos estão seus trabalhos com o Teatro de Arena e o Grupo Opinião. Em *O Estado de S.Paulo*, João das Neves comunica: “ao que parece, a música cênica era seu dom especial. Uma pioneira, uma constante e irrequieta inovadora e uma lutadora sem medo de se expor; uma mulher capaz de enfrentar a incompreensão dos críticos de então e de ganhá-los para suas teses” (DIAS, 2002, p. D3).

Para a ocasião do festival, a mesma matéria menciona a extensão de sua capacidade: “demonstrou a força de personalidade daquela arranjadora – única mulher a operar no time dos grandes orquestradores da época, como Léo Peracchi, Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli [...]” (DIAS, 2002, p. D3). O que fica evidente é que Geny tinha sua importância e brilhantismo respeitados, mesmo inserida num universo puramente masculino, como era o dos arranjadores para teatro e televisão. Ademais, sua formação erudita, seus estudos de música contemporânea (sobretudo o domínio da música dodecafônica) e também a sua condução do programa *Música Viva*, na Rádio MEC, lhe trouxeram notoriedade e reconhecimento.

Seu arranjo da “Banda” – ao mesmo tempo simples na escrita e carregado de peculiaridades e minúcias – pode ser classificado, de acordo com Gil Jardim (2016), como um arranjo convencional: arranjo escrito para um grupo específico de instrumentos.

[...] nesta modalidade está a maior parte da produção de arranjos que conhecemos, com trabalhos feitos comercial ou caseiramente, por arranjadores profissionais ou não. Proponho que na estante dos arranjos convencionais estejam os trabalhos que atendem às demandas do tipo mudança de meio de expressão – ato de escrever para instrumentos disponíveis em dada ocasião – ou mesmo adaptações ou reduções funcionais de algum arranjo já existente, ou, por exemplo, a construção de um perfil sonoro concebido como protótipo para algum público-alvo, comercial ou não. São os trabalhos realizados sem que o arranjador tenha a preocupação de interferir em parâmetros composicionais da obra musical. (JARDIM, 2016, p. 48).

Nesse sentido, seu arranjo pode se enquadrar nessa categoria, tornando-se também interessante do ponto de vista composicional: percebemos pela escuta da gravação, e também pelas imagens da eliminatória do II Festival, que a instrumentação da pequena banda é formada por flautim, clarinete, trompetes (I-II), trombone, tuba e um trio de percussão (bumbo, caixa e pratos). O próprio Chico concordava que a canção era simples demais, contudo tornou-se complexa por conta do arranjo. Na tentativa de justificar o título deste estudo (uma marcha em forma de canção brasileira), ressaltamos que o andamento apresentado na gravação de Nara (arranjo de Geny) é M.M. = 130, ou seja, rápido demais para uma marcha-rancho. Já a gravação de Chico, traz um andamento de M.M. = 106. Tradicionalmente a marcha-rancho sempre se apresentou num andamento mais lento que o da marcha ou o da marchinha carnavalesca. Tinhorão (2015) assim discorre:

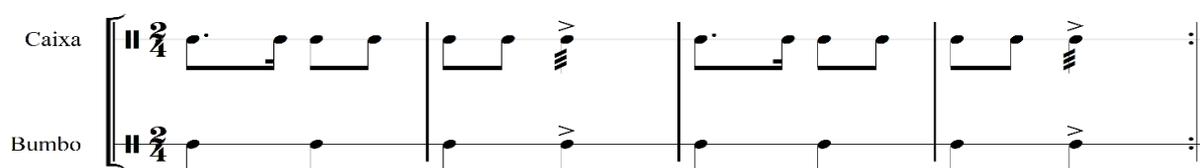
A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna e constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 1930 [...]. (TINHORÃO, 2015, p. 153-154).

Interpretações e gravações históricas de outras marchas-rancho estão entre M.M. 90 e 120. Por exemplo, “Ó abre alas” (Chiquinha Gonzaga), numa gravação de 1913, da Banda da Casa Edison, apresenta um andamento de 120. “As pastorinhas”

(Noel Rosa e João de Barro), gravação de Sílvio Caldas, de 1937, traz 112. Todas essas marchas-rancho, incluindo “A Banda”, podem ter seu acompanhamento de caixa assim exemplificado:

## Marcha-rancho

Fig. 5: Representação rítmica genérica da marcha-rancho



Fonte: Elaboração própria

Já a marcha (do tipo militar), de acordo com Mário de Andrade (1999, p. 307), é um “gênero de composição caracterizado pela escrita em compasso binário, ou mais raramente quaternário, com o primeiro tempo fortemente acentuado, principalmente instrumental [...]”. Algumas marchas militares brasileiras, como “Comandante Narciso” (Antônio Francisco dos Santos) ou “Canção da Infantaria” (Hildo Rangel e Thiers Cardoso), pedem um andamento de 120 e claramente o 1º tempo forte. O acompanhamento de percussão pode ser demonstrado com o seguinte esquema:

## Marcha militar

Fig. 6: Representação rítmica genérica da marcha militar



Fonte: Elaboração própria

Embora o arranjo de Geny não apresente o acompanhamento da marcha militar, e sim o da marcha-rancho, seu andamento, como dissemos, é  $\text{♩} = 130$  – não que seja impraticável, mas seria cansativo caminhar num bloquinho de carnaval cantando uma marcha-rancho com tal velocidade. No trabalho da arranjadora não há nenhuma alteração no decorrer da música. É sempre contínuo, reto, levemente marcado, produzindo sensação de marcha – não para um pelotão verde-oliva marcar ostensivamente o pé direito, mas, quem sabe, para uma escola do fundamental I percorrer levemente uma avenida.

Na tentativa de justificar que o arranjo de Geny (mesmo com a caixa fazendo acompanhamento de marcha-rancho) pode ser uma marcha, levamos em consideração não apenas o fato de a canção estar em compasso 2/4, e o andamento rápido e constante e o acento no 1º tempo. Mas as células básicas nas partes de trompetes, tuba e percussão (desconsiderando os solos e as partes melódicas, obviamente), que permeiam todo o arranjo, transformando-o em marcha. A tuba, por exemplo, com seu apoio harmônico no 1º tempo, não só ajuda a marcar o tempo forte como, em dueto com os trompetes em contratempo, carrega a identidade da marcha:

Fig. 7: Representação rítmica genérica do arranjo de Geny Marcondes

The musical score is for a marching band arrangement in 2/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five staves:

- Trompetes Bb:** Treble clef, playing a rhythmic melody of eighth notes.
- Tuba:** Bass clef, playing a rhythmic melody of eighth notes.
- Pratos:** Percussion staff with a double bar line, showing cymbal patterns and a dynamic marking of *(abafar)*.
- Caixa:** Percussion staff with a double bar line, showing snare drum patterns.
- Bumbo:** Percussion staff with a double bar line, showing bass drum patterns.

Fonte: Elaboração própria

Diante desses elementos, a inferência é que, na marcha, se marcha e, na marcha-rancho, se caminha. Outro aspecto não menos relevante identificado no arranjo foi a própria instrumentação (de banda), ou melhor, o timbre de cada instrumento foi fundamental na construção da personificação de cada voz:

#### Quadro 1: Personagens e instrumentos

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Homem sério: tbn</li> <li>• O faroleiro: tpt</li> <li>• A namorada: cl</li> <li>• A moça triste: tpt</li> <li>• A rosa triste: cl</li> <li>• A meninada: pic</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A minha gente: pic</li> <li>• O velho fraco: tba</li> <li>• A moça feia: tpt</li> <li>• A marcha alegre: pic</li> <li>• A lua cheia: pic</li> <li>• A cidade: cl</li> </ul>
--	--

Fonte: Elaboração própria

Como não dispomos da partitura de Geny Marcondes, a verificação se estendeu exclusivamente pela escuta da gravação. A partir desse exercício, foi possível perceber cada instrumento apresentado com o personagem. Tal recurso enfatizou o

texto e a cena: as curtas células melódicas criadas foram suficientes para caracterizar e satirizar certos personagens.

Entre os exemplos, temos o **homem sério** representado pelo timbre grave do trombone: uma curta célula melódica na região média do instrumento é suficiente para descrever um personagem sisudo e absorvido que, ao ouvir uma banda, suspende por completo sua tarefa. A **namorada** apaixonada e sonhadora é retratada por intervalos curtos e notas longas, por meio do timbre suave e aveludado do clarinete.

O trompete representando o **faroleiro** (região média), a **moça triste** (região aguda) e a **moça feia** (região média), por meio da sonoridade brilhante e intensa, denota que os atores, dentro de uma indiferença imóvel, ao perceberem a banda, ganham vida.

O exemplo mais ilustrativo de personificação e que permitiu ao ator ser caricato seguramente foi o **velho fraco**. Aqui, a arranjadora utilizou a tuba com seu registro grave, porém com sonoridade acetinada, executando um trinado no momento de referência ao **velho fraco**. Não é tão habitual trinados para tuba, no entanto, na tessitura em que foi executado, assemelhou-se a um *tremolo*, atribuindo, assim, fraqueza ao velho fraco.

Quando o autor, Chico Buarque, se referiu a coletivos como a **minha gente sofrida**, a **meninada** e até mesmo **marcha alegre**, consideramos pela escuta que a arranjadora fez uso do flautim (que é um instrumento agudo) para evidenciar esse coletivo. A flauta, assim como o flautim (*piccolo*), possui harmônicos que podem atingir níveis elevados de frequência, e é provável que Geny não tenha arguido sobre isso ao conceber seu arranjo. Contudo, o registro agudo desses instrumentos é vibrante e expressa alegria.

Sobre a percussão, seu papel é o de movimentar a banda, já que não temos uma banda estática. A banda está em movimento, está caminhando, está passando pela cidade. Certamente esses recursos são fundamentais “no desenho da sintaxe da obra” (JARDIM, 2016, p. 48). Com o propósito de exemplificarmos esses elementos para não músicos, preparamos um “esquema” de escuta:

Quadro 2: Esquema de escuta

<b>Introdução</b> Dinâmica <i>crescendo</i> ( <i>Fade in</i> ) Tempo de marcha Andamento constante Solo de todos os instrumentos	Flautim Clarinete Trompetes (I-II) Trombone Tuba Pratos Caixa Bumbo	<i>Tacet</i>
<b>A(1) a' - Entrada da voz</b> Breque instrumental no 1º verso Destaque para o "acompanhamento de marcha" da tuba		Estava à toa na vida O meu amor me chamou Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor
<b>A(1) a''</b>		A minha gente sofrida Despediu-se da dor Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor
<b>B(1) b'</b> Destaque para a virada no fim do trecho com os metais	Trombone Trompete Clarinete	O homem sério que contava dinheiro parou O faroleiro que contava vantagem parou A namorada que contava as estrelas parou Para ver, ouvir e dar passagem
<b>B(1) b''</b>	Trompete Clarinete Flautim	→ A moça triste que vivia calada sorriu → A rosa triste que vivia fechada se abriu → E a meninada toda se assanhou Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor
<b>A(2) a'</b> Breque instrumental no 1º verso	Clarinete	Estava à toa na vida O meu amor me chamou Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor
<b>A(2) a''</b>	Flautim	→ A minha gente sofrida Despediu-se da dor Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor
<b>B(2) b'</b> Destaque para a virada no fim do trecho com os metais	Tuba Trompete	→ O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou → Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou A moça feia debruçou na janela Pensando que a banda tocava pra ela
<b>Coda</b> O andamento continua o mesmo. Apenas a dinâmica vai <i>decrecendo</i> , denotando que a banda está indo embora. ( <i>Fade out</i> )	Clarinete Flautim	Mas para meu desencanto O que era doce acabou Tudo tomou seu lugar Depois que a banda passou E cada qual no seu canto Em cada canto uma dor Depois da banda passar Cantando coisas de amor Depois da banda passar...

Fonte: Elaboração própria

Embora Gil Jardim (2016, p. 48) afirme que arranjos convencionais são “trabalhos realizados sem que o arranjador tenha a preocupação de interferir em parâmetros composicionais da obra musical”, destinando-se a um público-alvo, a proposta é que o arranjo de Marcondes também se encaixa na outra categoria indicada por Jardim, **arranjo autoral**: “trabalhos que informam elementos que se tornam significativos na apreensão perceptiva de determinada canção” (JARDIM, 2016, p. 48). Os instrumentos de banda utilizados por Marcondes são suficientes para contribuir estruturalmente para o discurso musical

Embora a canção apresente uma textura homofônica – no sentido de melodia e acompanhamento – nesse arranjo, por conta do papel que cada instrumento desempenha, o arranjo como composição apresenta uma textura mais próxima da polifônica: várias vozes se movimentando, vários instrumentos e linhas distintas executando partes independentemente.

Marcos Napolitano (2010) afirma que “havia uma busca de expressões melódico-harmônicas e timbrísticas que traduzissem de forma festiva ou plangente as imagens de esperança e dignidade popular”; nesse sentido, o arranjo de Marcondes apresenta essas características. Por meio dos timbres de cada instrumento e da construção de motivos simples, a arranjadora tornou a peça jocosa, alegre, e deixou em evidência a cena musical, fazendo transparecer o cenário do evento em questão. Observa-se que, ao empregar um processo simples de criação, a arranjadora foi além, manteve consideração integral ao texto poético. Criou frases e células curtas para cada personagem e utilizou para cada um deles timbres e tessituras distintos, fazendo-se, assim, coautora de uma história, na medida em que colabora também para expor o quadro de justaposições que a banda trazia: tristeza/alegria; dor/amor; desesperança/esperança; silêncio/som; aberto/fechado; escondido/aparecido; velho/moço.

## Estava à toa

A letra de Chico traz um texto narrativo e descritivo. Questões sociais e políticas da vida cotidiana ficam às claras. Temos uma sociedade contemporânea à

canção. Cena urbana, cidade interiorana. Os personagens apresentados são trabalhadores, empresários, aposentados, moças, crianças, pessoas tristes, pessoas amedrontadas e desanimadas. Quem sabe uma cidade litorânea, já que ela possui um **faroleiro**? Ou quem sabe uma dessas cidadezinhas graciosas, como as de Minas Gerais? É a época dos barbeiros que saíam pelas ruas das cidades tocando ao Divino Espírito Santo? Não. Essa banda é contemporânea à canção e é também desse tempo.

“A Banda” apresenta-se como uma crônica do cotidiano. É uma letra lírica e poética, mas não foge aos padrões da canção de protesto. Veladamente traz denúncias. Carlos Drummond de Andrade, em 1966, no *Correio da Manhã*, comentou a canção exaltando a banda. Ele fala do “amor como vacina contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo [...]. Esta banda é de amor, prefere rasgar corações”. Diante disso, uma indagação: que público foi atingido por esta canção? Pessoas comuns foram contempladas e atingidas através das “coisas de amor” da bandinha. Contudo, na tentativa de perceber mais do texto, para quem se dirigiu “A Banda”? Quem de fato foi atingido pela “Banda”? O público do festival? Compradores dos LPs? Cientistas sociais, professores? Donas de casa? Operários? Empresários, crianças, velhos, jovens, ricos, pobres? Elevando-a a canção engajada, “A Banda” contempla todos, mas principalmente a classe média, pois, segundo Marcos Napolitano (2010, p. 2),

[...] A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical. Os dilemas e contradições da canção em geral e da MPB em particular expressam os dilemas e contradições dessa mesma resistência civil no seio da classe média brasileira.

Mesmo que tenha sido composta em 1966, dois anos antes do AI-5,<sup>6</sup> conceituar a música como uma canção de protesto (ainda que velada) não é um equívoco. Além disso, enquadrá-la como uma canção de abertura (política) pode ser também um acerto, já que traz esperança e apaziguamento. No texto, o cortejo da

<sup>6</sup> Instrumento de repressão mais duro da ditadura militar. Publicado em 13 de dezembro de 1968, teve principalmente a censura e a tortura como práticas comuns do aparato estatal. De acordo com Marcos Napolitano, o AI-5 foi resultado da união dos militares em torno do interesse em calar opositores.

pequena banda quebra uma suposta rotina e marasmo que a cidade apresenta para logo em seguida voltar ao normal.

Se essa bandinha é contemporânea à canção, a cidade e seus personagens se encontravam em um contexto autoritário. As antíteses já apresentadas – tristeza/alegria, escondido/aparecido, velho/moço etc. – pressupõem uma mensagem a ser transmitida. Ainda que o protesto de Chico esteja oculto, Drummond ajuda a compreendê-la como uma canção de abertura e esperança:

O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando. A ordem, meus manos e desconhecidos meus, é abrir a janela, abrir não, escancará-la, é subir ao terraço como fez o velho que era fraco mas subiu assim mesmo, é correr à rua no rastro da meninada, e ver e ouvir a banda que passa [...]. (ANDRADE, 1966, p. A6).

Como maneira de vencer a desesperança que o momento político causava, o poeta afirmou claramente que não apoiava nem x nem y, mas era “do partido” que não admitia cassações, era do partido que encontrava na banda a solução. Ora, Drummond, ao se colocar claramente em oposição ao que vigorava, nos remete aqui à **noção de alegoria** proposta por Ismail Xavier (2019). Utilizada para descrever a estrutura da obra, caracterizar certas estratégias dos artistas e também determinadas relações entre obra e contexto social, a alegoria facilita a discussão da postura do artista diante da sociedade. De acordo com Xavier, numa concepção tradicional da alegoria, a intenção de ocultamento sempre fica em destaque. Com isso, a verdade se esconde sob a superfície do texto. Em contrapartida, numa concepção mais histórica, a alegoria se encontra implicada numa situação concreta complexa – por exemplo, o golpe militar com a suspensão e cassação de direitos, a censura, a tortura etc. Nessa situação, os artistas tiveram que criar tipos diferentes de figuração, recorrendo a uma multiplicidade de meios. Daí também a **linguagem da fresta** amplamente aplicada a partir de 1968. Tanto Chico na sua letra quanto Drummond na sua crítica cogitavam “falar uma coisa querendo dizer outra, de um manifestar algo querendo fazer presente algo outro” (XAVIER, 2019, p. 9). Ficam então algumas interpelações: o que querem de

fato dizer? O que querem expressar quando falam em forma de alegorias? A quem de fato querem atingir? Em crônica à *Folha de S.Paulo*, Rubem Alves responde:

[...] Cada um estava concentrado no seu sonhinho: a namorada, o faroleiro, o homem rico, a moça feia, o homem velho... Cada um na sua, não havia povo; tal como nós, do Brasil, país que não tem povo porque não há sonhos belos a ser sonhados. Mas aí passou uma banda. E o que ela tocava era tão bonito que os sonhos de cada um logo ficaram pequenos e foram esquecidos. Esquecidos os sonhinhos individuais, formou-se a procissão dos que seguiam o sonho que a banda tocava. Um povo nasceu. “A Banda” contém uma teoria política sobre o nascimento de um povo. (ALVES, 1998, p. 3).

Carlos Drummond de Andrade (1966, p. A6) respondeu: “[...] há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados, os que estão contando dinheiro e os que não o têm para contar e muito menos para gastar, os espertos e os zangados, os vingadores e os ressentidos, os ambiciosos e todos [...]”.

## Reflexões etnográficas da banda “que canta coisas de amor”

Já que “a banda é um negócio alegre para todo mundo”, como é tocar de dentro da bandinha e como é estar de fora da bandinha? Ora, há um movimento contrário nessas ações de estar na janela vendo a banda passar e de estar na avenida “espalhando uma marcha alegre”. Isso leva a noção de *musicking* de Christopher Small (2011) ao universo da “Banda” de Chico Buarque. Small, em *musicking*, aponta não apenas para expressar a ideia de atuar, tocar ou cantar, mas para expressar a ideia de tomar parte numa performance musical. Considerando essa percepção, a performance se transfigura num ritual, num encontro, num espaço de sociabilidade; a participação é tanto ativa quanto passiva. Essas participações no ritual-performance permitem o engajamento musical na sua prática, daí seu caráter social. Ora, como grupo urbano, a banda de música, sobretudo as bandas brasileiras, detém relevantes características, porque, além de boa parte de suas performances acontecerem em contextos públicos, é uma prática musical em grupo.

É fundamental lembrar que o processo de popularização das bandas de música ocorreu, sobretudo, por meio de sua presença marcante em ambientes

coletivos, públicos e também religiosos. Na letra de Chico Buarque, sua banda serve ao povo, À cidade. Ora, em festas comunitárias, desfiles, concursos, cortejos e procissões, assim como quaisquer atividades com função social preenchidas por bandas, as pessoas são afetadas pela ação direta da música. Daí a ideia do ato de *musicking*. O reconhecimento do público que “parou para ver, ouvir e dar passagem” mostra o envolvimento e a integração da “gente sofrida” à pequena banda. Suas vidas, mesmo que efemeramente, foram transformadas pelas “coisas de amor”. Um idoso que sente vontade de dançar, crianças que se animam, pessoas tristes que sorriem, todas têm suas rotinas renovadas pela ação da banda. A música, o timbre, a dinâmica *forte*, os instrumentos – sobretudo os de tamanho grande e os de percussão –, os músicos, os uniformes dos músicos, quem sabe uma baliza agitando uma bandeira, tudo isso faz com que poucos fiquem indiferentes a essa visão.

E como seria “espalhar uma marcha alegre pela avenida”? Ambientes ao ar livre sempre foram ingratos para o instrumentista de sopro, ao mesmo tempo que comuns; além disso, a banda de música brasileira sempre esteve nas ruas. Mas o que acontece na rua? A sonoridade se dissipa: todo estudo realizado trabalhando afinação, técnica, articulação, som e timbres se esvai. Por mais que a dinâmica na partitura fique esquecida, a sensação é a de que o volume nunca será suficiente para preencher a avenida; então o *fortissimo* predomina. Mesmo assim, o que há de extraordinário em “espalhar uma marcha alegre pela avenida”? A integração entre os músicos. O comprometimento de cada um com todos os outros. O mesmo interesse. Elementos como união, receptividade, hospitalidade e atenção, quer dizer, o perfil acolhedor motiva os próprios integrantes.

Tanto o arranjo como a canção aqui analisados não foram concebidos para um batalhão marchar, definitivamente. Contudo, entra aqui a questão das atribuições de uma banda de música, e também uma cena da vida urbana. Na canção e no arranjo, os dois estão em equilíbrio. Além disso, “A Banda” de Chico, como mostra a letra, é uma banda que toca “coisas de amor”.

## Considerações Finais

Um aspecto relevante pode ser trazido para esse estudo: a função de uma banda de música. Como grupo instrumental, a banda sempre esteve estreitamente vinculada ao militarismo. Na vigente época da canção (ditadura militar), as bandas assumiram um papel expressivo e fundamental para o regime por meio de suas marchas, dobrados, hinos, desfiles etc. Por outro lado, essa mesma formação instrumental sempre serviu às comunidades civis preenchendo suas manifestações (festas populares, festas religiosas, procissões, cortejos, blocos de carnaval etc.). Nesse sentido, e para esses fins, a banda de música também é do povo, da gente comum, das crianças, do oprimido, ela pertence às pessoas. No contexto – da canção –, é certo que Chico se referiu a uma festa popular e igualmente a uma bandinha do povo tocando para o povo. Não é a banda de um contexto militar. O “cantando coisas de amor” deixa escancarado o refrigério para a “gente sofrida”. E, reforçando Drummond, não é uma música da repressão, não é música de cavalaria, não é música de guerra. É uma música para celebrar a vidas e as pessoas. Ela é popular. Não sabemos se esta foi a intenção de Chico Buarque; não obstante, a banda que estava em sua lembrança era uma banda que dialogava com o povo. Sua entrevista para o MIS (1966) mostra esse fato: “[...] naquele tempo tinha circo, parque de diversão, eu lembro que tinha bandinha lá. Quando eu estudei em Cataguases havia bandas. [...] Vi que a banda é um negócio alegre para todo mundo”.

Com melodia simples e linguagem poética compreensível, “A Banda” é uma canção com duas partes intercaladas. Seu texto narrativo com menção direta a vários personagens mostra temas sociais e políticos da vida cotidiana, além de proporcionar a transformação da realidade desses personagens. Foco principal neste trabalho, o arranjo de Geny Marcondes, com sua grandeza e sofisticação, oferece à canção significados ainda mais evidentes. Ao associar cada personagem a um instrumento, a arranjadora se tornou coautora da canção, pois seu recurso auxiliou para uma melhor compreensão do texto. Ademais, por meio da escuta e análise do arranjo, tivemos a oportunidade de averiguar as dessemelhanças e os aspectos entre marcha militar e marcha-rancho.

## Referências

II FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA – TV Record – 1966. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (36 min). Publicado pelo canal ProdCriticaCultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx2avCH0h1Q>. Acesso em: 13 maio 2021.

ALVES, Rubem. Caro Senhor Ministro da Educação. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 maio 1998. Caderno Opinião, p. 3. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz27059809.htm>. Acesso em: 16 jul. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Banda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. A6, 14 out. 1966.

CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CHEDIAK, Almir (org.). *Song Book: as 101 melhores canções do século XX*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004. v. 2.

CHICO Buarque de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque de Hollanda. São Paulo: RGE, 1966. 1 disco sonoro. (Reedição em CD: Universal Music, 2013, 1 CD).

DIAS, Mauro. Memórias de uma senhora artista de Taubaté. *O Estado de S. Paulo*, p. D3, 18 mar. 2002.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 220-230, 2014.

GARCIA, Walter. Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: USP/IEB, n. 43, p. 187-202, 2006.

JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 45-58, out./nov./dez. 2016.

KATER, Carlos (org.). *Cadernos de estudo*. Educação musical: especial Koellreutter. São João del-Rei: Fundação Koellreutter, 2018. Recurso eletrônico. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/wfdownloads/visit.php?cid=1&lid=21>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MANHÃ de liberdade. Intérprete: Nara Leão. [S. l.]: Philips, 1966. 1 disco sonoro. (Reedição em CD: Universal Music, 2013, 1 CD).

MARCONDES, Geni. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Verbete da Enciclopédia. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393078/geni-marcondes>. Acesso em: 20 maio 2021.

MELLO, Zuzi Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola, todos os cantos*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Notas Sobre A Banda*. Entrevistado: Chico Buarque de Hollanda. [S. l.]: MIS, 1966. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n\\_imagem.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_imagem.htm). Acesso em: 16 jul. 2021.

MUITO Prazer, Meu Primeiro Disco: Chico Buarque de Hollanda. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (61 min). Publicado pelo canal SESC Pinheiros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKbwy8mo0Xk>. Acesso em 16 jul. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. Os Festivais da Canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*, v. 24, n. 69, 2010.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

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

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. In: XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Lisboa: OCA, 2019. p. 7-50. (Coleção Cadernos Ultramarés).

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Submetido em: 19/07/2021

Aprovado em: 03/12/2021

Publicado em: 03/01/2022