

## O popular na canção: carreira musical, regionalismo e cultura afro-religiosa na trajetória artística de Ari Lobo (1955-1980)\*

*Antonio Maurício Dias da Costa\*\**

---

**Resumo.** Este é um estudo sobre a carreira do cantor e compositor Ari Lobo. Sua trajetória profissional é analisada como representativa de uma vertente popular regionalista que se desenvolveu no cenário musical brasileiro nas décadas de 1950, 1960 e 1970. A carreira de Ari Lobo é considerada como reveladora das formas de ajustamento ao mercado musical promovidas e experimentadas por cantores, em iguais condições, que alcançaram o sucesso como estrelas da canção regional brasileira. Ari Lobo e outros cantores-compositores do norte e do nordeste do país promoveram uma versão do “popular”, que se tornou característico da música brasileira.

**Palavras-chave:** Música regional; Canção popular; Ari Lobo; Carreira; Cultura afro-religiosa; Música nordestina.

### The popular stance in songs: The musical profession, regionalism and African religious culture in the artistic life of Ari Lobo (1955-1980)

**Abstract.** Current paper deals with the life of the singer and composer Ari Lobo and his professional trajectory is investigated as a popular and regional stance that developed within the Brazilian musical scenario of the 1950s, 1960s and 1970s. Ari Lobo’s life reveals the adjustment forms to the musical market established and experimented by singers who, in similar conditions, became successful as stars of the Brazilian regional songs. Ari Lobo and other singers and composers of the Brazilian northern and northeastern regions triggered a ‘popular’ version of the song which became characteristic of Brazilian music.

**Keywords:** Regional music; Popular songs; Ari Lobo; Profession; African religious culture; Music of the northeastern region of Brazil.

---

\* Artigo recebido em 29/06/2014. Aprovado em 21/11/2014. Pesquisa financiada pelo CNPq.

\*\* Professor da Faculdade de História da UFPA, Belém/PA, Brasil. E-mail: [makosta@bol.com.br](mailto:makosta@bol.com.br)

## Lo popular en la canción: Carrera musical, regionalismo y cultura afro-religiosa en la trayectoria artística de Ari Lobo (1955-1980)

**Resumen.** Este es un estudio sobre la carrera del cantor y compositor Ari Lobo. Su trayectoria profesional es analizada como representativa de una vertiente popular regionalista que se desarrolló en el escenario musical brasileño entre las décadas de 1950 y 1970. La carrera de Ari Lobo es considerada como reveladora de las formas de ajuste al mercado musical por parte de cantores que alcanzaron el éxito como estrellas de la canción regional brasileña. Ari Lobo y otros cantores del norte y del noreste del país promovieron una versión de lo “popular” que se transformó en lo característico de la música brasileña.

**Palabras Clave:** Música regional; Canción popular; Ari Lobo; Carrera; Cultura afro-religiosa; Música nordestina.

---

### Introdução<sup>1</sup>

A Revista *Amazônia*, conhecido periódico de variedades que circulava em Belém do Pará nos anos 1950, anunciava em sua edição de outubro de 1955 a “concretização de um sonho”<sup>2</sup>: a transferência do cantor e compositor Ari Lobo para o Rio de Janeiro. Surgido no meio radiofônico local, o artista fora descoberto num programa de calouros no ano anterior. A matéria destaca a rápida ascensão no rádio local, marcada pelos muitos fãs e pela parceria em composições com artistas de projeção nacional (como a dupla Venâncio e Corumbá) e com o produtor de rádio e compositor paraibano, Pires Cavalcante. Aliás, segundo a nota, a “busca de maior fama e popularidade” no Rio tornara-se possível pela intermediação do próprio Cavalcante. O desafio era

---

<sup>1</sup> Este artigo é um resultado parcial do projeto de pesquisa “Na Periferia do Sucesso: rádio e música popular de massa em Belém em meados do século XX”, financiado pelo Edital Universal 14/2013, do CNPq.

<sup>2</sup> Revista *Amazônia*, Ano 1, n. 10, out. 1955, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Um sonho se concretizará”. Revista de variedades dirigida por um empresário local do ramo editorial de livros e de serviços gráficos. O periódico tinha publicação mensal e contava com as contribuições de escritores ligados à Academia Paraense de Letras, além de jornalistas vinculados aos diários locais. As colunas permanentes da revista eram as de artes, cultura, ciências, economia, rádio, cinema e esportes. *Amazônia* foi publicada entre os anos de 1955 e 1962.

introduzir no cenário musical radiofônico carioca o cantor local, cujas interpretações musicais foram anunciadas na matéria como “verdadeiras criações”.

Gabriel Eusébio dos Santos Lobo assumiu o nome artístico de Ari Lobo a partir do primeiro contrato em emissora de rádio. Após atuar com sucesso nas emissoras paraenses Rádio Clube e Rádio Marajoara, respectivamente nos anos de 1954 e 1955, Ari Lobo seguiu para uma profícua carreira nacional baseada no Rio de Janeiro. Sua figura artística passou a ser então a do artista de música nordestina, produzindo vários sucessos com o registro de baiões, cocos e rojões, na maioria.

Dentre os cantores/compositores paraenses da época, a repercussão nacional de Ari Lobo foi um caso à parte. Com a exceção do cantor Osvaldo Oliveira, não houve artista local da mesma época que tenha se aproximado de marcas como a gravação de nove *long plays*, alcançado o registro de mais 700 músicas e se mantido no sucesso nacional radiofônico e de venda de discos por quase três décadas.

Mas, por outro lado, esta foi uma história semelhante à vivida por outros cantores descobertos em outras regiões marginais ao centro do mercado da música popular no país entre os anos 1940 e 1970. Cantores como Gordurinha, João do Vale, Jackson do Pandeiro e Osvaldo Oliveira, por exemplo, alcançaram destaque no mercado musical brasileiro com atuações que combinavam elementos artísticos regionais e populares. Estes eram empregados em suas performances musicais como expressões associadas ao sucesso de massa.

A adoção de tais referências artístico-culturais, bem como as trocas e interações entre os aspirantes ao estrelato musical no Rio de Janeiro, contribuíram para a conformação de um repertório simbólico identificado pelo público como uma versão do “popular”, entendido como característico da

música brasileira. No caso de Ari Lobo e dos demais artistas citados, tratava-se do popular regionalista, associado ao que era concebido como musicalidade nordestina e, em momentos específicos, como cultura afro-religiosa.

O estudo de alguns aspectos da carreira de Ari Lobo é aqui considerado como revelador do processo de difusão de uma expressão artística popular regionalista no cenário musical brasileiro nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Neste período, por sinal, ocorreu a transição do foco midiático no Brasil do rádio para a televisão. Ao mesmo tempo, consolidou-se a indústria fonográfica no país com a instalação de gravadoras estrangeiras em território nacional (DIAS, 2000, p. 73).

O período de expansão da atividade radiofônica, orientada para o mercado, iniciou-se com a redemocratização política do país em 1945 e continuou até a metade da década seguinte. As ações dos governos do intervalo democrático entre 1945 e 1964 resultaram na ampliação do acesso a bens de consumo para as camadas médias urbanas. Dentre estes produtos de consumo, destacaram-se discos e aparelhos de rádio, principalmente, como veículos de difusão de bens simbólicos/culturais (ROCHA, 2007, p. 13).

Neste contexto, a difusão musical era marcada por diversificado repertório, estrelas da canção, programas de entretenimento e divulgação de produtos de consumo. A sociedade emergente com a fase democrática pós 1945 se projetou na cultura midiática promovida pelo rádio e, em seguida, pela televisão nas décadas seguintes. O público de rádio dos anos 1940 e 1950 (e mais tarde, da televisão) assumia ritmos, canções e ídolos musicais como ícones agenciadores do consumo cultural (ROCHA, 2007, p. 16; 18; 19).

A ideia aqui desenvolvida é que o estudo da carreira musical de um artista como Ari Lobo seja revelador das formas de ajustamento ao mercado musical promovidas e experimentadas por cantores, em iguais condições, que alcançaram o sucesso como estrelas da canção regional brasileira. Portanto,

carreira é aqui concebida como formas de ajustamento mais ou menos promissoras a organizações da sociedade (HALL, 1948, p. 327), tais como aos mercados fonográfico e radiofônico. Estas formas de ajustamento são, por sua vez, praticadas como adequações às posições ocupadas no mercado da música de acordo com as possibilidades de realização profissional (HUGHES, 1937, p. 409).

O estudo pormenorizado da carreira de cantores populares permite a compreensão das condições de trabalho enfrentadas e das soluções particulares encontradas. Os percursos individuais apresentam vivos indícios dos mecanismos sociais que abarcam as escolhas e as práticas dos sujeitos (BECKER, 1986). É justamente na interação entre sujeitos com projetos individuais coincidentes e/ou implicados entre si que se experimenta um processo permanente de negociação da realidade (VELHO, 1994). É este processo de negociação que busco revelar a seguir.

### **Calouro de rádio, cidadão samba e cantor de “Música do Norte”**

Raimundo Nonato Filho recorda a infância passada ao lado do tio Gabriel Lobo numa casa no bairro do Guamá, em Belém, nos anos 1930. A diferença de idade entre os dois era pequena: Gabriel tinha só três anos a mais que Raimundo. Além disso, os dois foram criados juntos na casa dos pais de Raimundo, solução encontrada para diminuir as dificuldades econômicas da família numerosa de Gabriel.

Estas informações foram colhidas num relato nostálgico do sobrinho de Ari Lobo, atualmente com 82 anos e morador do mesmo bairro do Guamá. O contato para a entrevista foi conseguido por acaso, após tentativas anteriores de pouco sucesso na identificação de parentes do cantor em Belém.

A descoberta deste interlocutor ocorreu numa conversa sobre meu tema de pesquisa com alunos do curso de história da Universidade Federal do

Pará, onde trabalho. A sobrinha-neta de Raimundo Nonato me falou do tio-avô e da sua disponibilidade para a realização de uma entrevista. Já neste momento foi me enfatizada a importância da memória de juventude, período de grande proximidade entre tio e sobrinho, criados juntos como irmãos.

A situação de entrevista teve um sentido grave, já que a memória de Raimundo Nonato seria consultada por um pesquisador da universidade. E foi este o contexto em que transcorreu a conversa. A rememoração foi exercitada na troca entre um pesquisador com um objetivo de estudo pré-estabelecido e um senhor idoso comovido pela nostalgia familiar. Foi por este caminho que seguiu a produção do relato entre narrador e destinatário (BOURDIEU, 2006, p. 189).

As lembranças se concentraram primordialmente no período da juventude. Gabriel foi apresentado como “um rapaz que não tinha sossego”<sup>3</sup> e que era “extrovertido”. Aliás, essa característica pessoal teria marcado sua época de serviço militar na aeronáutica, quando desempenhou a função de corneteiro, o que ajudou a livrá-lo de algumas prisões por indisciplina.

Embora a personalidade expansiva não fosse exatamente apropriada para o serviço militar, ela se encaixou perfeitamente no que era esperado de um calouro de programa musical de rádio. Raimundo Nonato conta que convidou Gabriel para ambos participarem de um programa do Rádio Clube do Pará, a PRC-5, talvez por ter conhecimento do talento musical do tio.

Primeira emissora surgida no Pará e na Amazônia no final dos anos 1920, a PRC-5 acompanhou o processo de profissionalização da radiofonia no Brasil. A legislação federal, a partir dos anos 1930, passou a permitir a comercialização de anúncios no rádio. Isto ajudou a promover a popularidade de vários tipos de programas, especialmente humorísticos, teatrais e musicais. Os programas de auditório tornaram-se efetivamente populares a partir de

---

<sup>3</sup> Entrevista com Raimundo Nonato da Silveira Filho, funcionário municipal aposentado, 82 anos, em janeiro de 2014.

1939, com a retirada do vidro dos estúdios-aquários (TINHORÃO, 1981, p. 49-51). No dizer de Goldfeder (1980, p. 141), o auditório de rádio tornou-se então um espaço de manifestação espontânea e autônoma do público.

O auditório da PRC-5 foi inaugurado em 1945 num complexo da emissora denominado “Aldeia do Rádio”, que incluía estúdio e transmissores (VIEIRA; GOLÇALVES, 2003, p. 50). O complexo ficava no bairro suburbano do Jurunas e foi para lá que seguiram Raimundo e Gabriel, provavelmente no início dos anos 1950, para se apresentarem num programa de calouros perante um auditório de 150 lugares.

As apresentações musicais ao vivo eram carros chefe da programação da emissora, especialmente populares em função da proximidade entre os artistas (ou candidatos a artistas) e o público. Os concursos de calouros, a partir dos anos 1940, tornaram-se caminho eficiente para o ingresso no meio profissional de cantores de origem pobre, negros e mulatos, na maioria (PEREIRA, 1967, p. 107-108).

Os pretendentes ao estrelato musical ocupavam, segundo Pereira, um espaço intermediário entre o mundo dos ouvintes e o dos radialistas, a maioria ex-ouvintes interessados em tornar-se “gente de rádio” (PEREIRA, 1967, p. 29). A vitória no concurso e o ingresso na emissora representariam uma forma de ascensão social e de superação de barreiras (PEREIRA, 1967, p. 89; 129).

Raimundo Nonato deu a entender na entrevista que ambos já eram frequentadores da Aldeia do Rádio e que, num certo momento, os dois jovens mulatos decidiram se apresentar como cantores. Raimundo não alcançou a nota máxima, 5, mas chegou perto com 3. Já Gabriel, por ser “presepeiro” e extrovertido, segundo o entrevistado, conseguiu atrair as palmas do auditório, o que lhe rendeu a nota 5.

Neste ponto, a narrativa corrobora indiretamente (ou talvez involuntariamente) a tese do talento nato, do autodidatismo do cantor de

música popular, especialmente negro, vigente como representação dominante na sociedade brasileira. O perfil “presepeiro” e brincalhão de Ari Lobo se ajustou ao quesito de talento prévio necessário para a descoberta de cantores negros e mulatos (PEREIRA, 1967, p. 77).

Para o entrevistado, foi exatamente neste momento que Gabriel “descobriu o problema”, isto é, descobriu que era cantor. Mas há outra versão para este início de carreira. O cantor Osvaldo Oliveira afirma que participou de algumas apresentações em programas de calouro na Aldeia do Rádio, disputando o concurso com Gabriel Lobo. Já nesse momento, o candidato se apresentava com o nome artístico Ari Lobo, que o acompanhou até o final da vida.

Osvaldo Oliveira também conseguiu projeção no meio musical paraense no mesmo período e seguiu carreira, pouco tempo depois de Ari Lobo, para o Rio de Janeiro, nos anos 1960. Ao longo de sua trajetória, o artista passou a ser conhecido pela alcunha de Vavá da Matinha, em referência ao seu bairro de origem em Belém.

Em entrevista concedida ao cantor e compositor paraense Alan Carvalho em novembro de 2011, Vavá destacou seu início de carreira na companhia de Ari Lobo. Segundo ele, os dois costumavam cantar sambas e cocos no programa de calouros da PRC-5: “E ele ainda chegou a perder pra mim uma vez cantando música de Jackson do Pandeiro, e eu cantando um samba gravado por Alcides Gerais e eu tirei o primeiro lugar... barrei o Ari, ganhei dele”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Entrevista com Osvaldo Oliveira – Vavá da Matinha. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=LNca62S8\\_9E](https://www.youtube.com/watch?v=LNca62S8_9E)>, postada por Felipe Batista em 23 nov. 2011. A entrevista foi motivada pela realização de um projeto musical do grupo “Quaderna”, do qual faz parte o músico Alan Carvalho. O projeto buscava destacar a importância da obra de Ari Lobo para a música paraense (Ver <http://grupoquaderna.blogspot.com.br/>). O local da gravação sugere ao espectador do vídeo os bastidores de um show com os artistas em questão. A entrevista é curta e só duas perguntas foram feitas.

Raimundo Nonato lembra da contratação do tio para o elenco da PRC-5 e, logo em seguida, de sua transferência para a Rádio Marajoara, ocorrida em 1955. A EYZ-20 foi inaugurada em Belém em 1954 e fazia parte da rede nacional de Diários e Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand. A criação da emissora representava a ampliação da presença da rede no Pará, que já contava com os jornais “A Vanguarda” e “A Província do Pará” (COSTA; VIEIRA, 2011, p. 122).

A transferência de Ari Lobo para a Marajoara significou, por certo, um passo à frente em sua carreira. Na revista *Amazônia* há registros de *shows* de Ari Lobo no auditório da Marajoara em 1955, inclusive com a apresentação de composições em parceria com artistas de projeção nacional, como Venâncio e Corumbá, além do seu parceiro mais próximo nesta fase: o compositor paraibano Pires Cavalcante.<sup>5</sup>

Raimundo Nonato recorda a existência de um funcionário da base aérea que teria sido o compositor responsável por impulsionar a carreira de Ari Lobo: “Ele fez as músicas para que ele levasse quando ele foi pro Rio”.<sup>6</sup> Mas talvez o distanciamento gradativo entre os parentes neste ponto inicial da carreira do tio tenha confundido a memória de Raimundo.<sup>7</sup> Vavá da Matinha, de forma mais precisa, destaca que Pires Cavalcante e o pianista Gadé, mas especialmente o primeiro, foram responsáveis pela aventura carioca de Ari Lobo.<sup>8</sup> Eles foram, aliás, os compositores das músicas gravadas em seu

---

<sup>5</sup> Revista *Amazônia*, Ano 1, n. 10, out. 1955, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Um sonho se concretizará”.

<sup>6</sup> Entrevista com Raimundo Nonato da Silveira Filho, funcionário municipal aposentado, 82 anos, em janeiro de 2014.

<sup>7</sup> Há outra versão desta história divulgada numa curta matéria do jornal *O Liberal* (23 ago. 1980, p. 2) que informa sobre a morte de Ari Lobo. O texto aponta que a carreira do cantor começou em um programa do Rádio Clube do Pará denominado “A sorte encontrou o seu endereço” e que foi levado para o Rio após ter sido “descoberto por um empresário do sul”.

<sup>8</sup> Entrevista com Osvaldo Oliveira – Vavá da Matinha. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=LNCa62S8\\_9E](https://www.youtube.com/watch?v=LNCa62S8_9E)>, postada por Felipe Batista em 23 nov. 2011.

compacto simples de estreia em junho de 1956: o rojão “*Atchim*” e o coco “Renda dá”.<sup>9</sup>

No entanto, a memória de Raimundo é inequívoca quando reporta as dificuldades encontradas pelo tio nos primeiros anos de Rio de Janeiro. As privações econômicas e as poucas chances de trabalho realçaram o que resultaria numa “vitória”: a gravação de discos, o espaço ocupado entre os artistas de sucesso da música popular e a chance de ganhar muito dinheiro.

Nos primeiros anos de capital federal, Ari Lobo ingressou na Rádio Nacional, certamente em função dos contatos de Pires Cavalcante<sup>10</sup> e da projeção obtida com o seu primeiro compacto de músicas nordestinas. Já no final da década de 1950, Ari Lobo transferiu-se para outra emissora carioca, a Mayrink Veiga, levado pelo humorista Chico Anysio (OLIVEIRA, 2000, p. 248).

No meio radiofônico carioca, não era mais atribuído a Ari Lobo o epíteto de “Cidadão Samba”, invocado quando de suas apresentações na Rádio Marajoara. “Cidadão Samba” era um título conferido pela União Geral das Escolas de Samba do Brasil a sambistas de grande destaque no desfile carnavalesco do Rio de Janeiro (LOPES, 2005, p. 5). A designação era concedida pela união desde os anos 1930, mas em Belém, nos anos 1950, ela passou a representar o sucesso de cantores do rádio identificados com o samba.

O fato é que, no Rio de Janeiro, o Cidadão Samba paraense tornou-se cantor de coco, baião, rojão e de outros ritmos nordestinos, aliás, já cantados por ele desde a época de calouro de auditório em Belém. A estratégia de inserção no mercado musical seguiu pelo caminho trilhado por outras jovens

---

<sup>9</sup> *Revista Amazônia*, Ano 2, n. 18, jun. 1956, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Sorriso de um vitorioso: o de Ary Lobo”.

<sup>10</sup> Pires Cavalcante, conceituado compositor paraibano, encontrou no ‘Cidadão Samba’ paraense um creador inimitável de suas músicas e entusiasmou-se a orientá-lo no Rio, onde dispõe de amigos ligados muito de perto ao círculo radiofônico da capital federal. *Revista Amazônia*, Ano 1, n. 10, out. 1955, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Um sonho se concretizará”.

estrelas como Gordurinha, Jackson do Pandeiro, João do Vale, dentre outros. Para isso, os mediadores desempenharam papel destacado na carreira de Ari Lobo, pelo menos em sua fase inicial.

Para Luísa Lamarão (2011, p. 1-2), mediadores culturais podem ser críticos, produtores e empresários midiáticos responsáveis pelo intercâmbio entre o mundo das artes e do consumo. Seu papel, portanto, seria o de canalizar a circulação das obras entre artistas e público (VELHO, 2001, p. 25-27). Mais ainda, os mediadores, em geral, orientam os artistas quanto à performance nos palcos, o figurino e a forma de apresentação à imprensa (LAMARÃO, 2011, p. 4). É nesta interface entre mediador e público que o artista promove o seu personagem característico.

A trajetória de Luiz Gonzaga é exemplar de um padrão interativo com mediadores responsáveis pela orientação das carreiras de expoentes da música regional do norte-nordeste. Gonzaga também começou sua carreira em um concurso de calouros, particularmente o promovido pela Rádio Nacional nos anos 1940. Com a adoção de um personagem artístico identificado com a então denominada “Música do Norte”, Gonzaga gravou seu primeiro disco pela Victor, em 1945, apresentando-se como músico e cantor de sotaque nordestino (VIANNA, 2001, p. 68-70).

A orientação regionalista de sua carreira teve certamente relação com a receptividade do público, uma vez que estava em ascensão nos anos 1940 a onda migratória de trabalhadores dos Estados setentrionais para o sudeste do país (VIANNA, 2001, p. 64). Mais ainda, a escolha da “Música do Norte” pode ter sido enfatizada pela parceria musical estabelecida com o advogado cearense Humberto Teixeira, que dirigia o Departamento de Música Brasileira da Rádio Nacional, criado em 1951. Segundo Barreto, o departamento assumia uma postura estético-nacionalista e patrimonial relativa a gêneros musicais tradicionais ou folclóricos (BARRETO, 2012, p. 54).

O sucesso do baião nos anos 1940 e 1950 se fez junto ao grande público da capital federal e das restantes capitais do país. Por exemplo, a Revista *Amazônia*, de maio de 1955, destacava o sucesso das “popularíssimas audições” do “rei do baião e do xaxado” no Rádio Clube do Pará. Luiz Gonzaga fazia então uma excursão por vários Estados brasileiros com a sua “embaixada do baião” e foi anunciado pela revista como “o cantor das coisas e da gente do Nordeste”.<sup>11</sup>

A trajetória de Ari Lobo está ligada à consolidação deste campo de atuação profissional para os artistas da música popular oriundos do norte e do nordeste. Isto foi destacado, em grande medida, pelos relatos de dois filhos de Ari Lobo entrevistados para esta pesquisa. Lucy Martins e Gabriel Lobo gravaram entrevista comigo em março de 2013, na praia do Calhau, em São Luís do Maranhão. O contato inicial com Gabriel Lobo foi feito pela internet, com a ajuda do músico Alan Carvalho. A entrevista gravitou em torno das lembranças de infância e da memória herdada<sup>12</sup> da mãe, recorrentemente invocada no relato.

Primeiramente, Lucy Martins destacou as dificuldades encontradas pelo pai no início da carreira, como ter morado em pensão e ter feito apresentações inexpressivas em praças e em bares. Estes seriam, de acordo com a entrevistada, contratempos comuns enfrentados por artistas nordestinos na divulgação de sua “música diferente”.<sup>13</sup>

Para Gabriel Lobo, o pai fazia parte de um grupo de cantores e compositores do norte e nordeste do país que, portanto, faziam músicas oriundas de um repertório comum às duas regiões. Trata-se de um sentido amplo de gênero musical que contrasta os ritmos de alcance nacional

---

<sup>11</sup> Revista *Amazônia*, Ano 1, n. 5, maio. 1955, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Rádio Cronicando”.

<sup>12</sup> Sobre a noção de memória herdada, ver Pollak (1992, p. 202).

<sup>13</sup> Entrevista com Lucy Lobo Martins (47 anos, empresária) e com Gabriel Carlos Alves Lobo (43 anos, técnico em eletrônica), em março de 2013, em São Luís do Maranhão.

difundidos a partir do sudeste do país com aqueles característicos dos Estados setentrionais.

De acordo com Gabriel Lobo, artistas do círculo de amizade e profissional paterno como Gordurinha, Jackson do Pandeiro, João do Vale, Genival Lacerda, dentre outros, fariam parte desta vertente musical regionalista, norte-nordestina, sediada no Rio de Janeiro. Segundo Lucy Martins, o modelo de sucesso, para todos eles, era a carreira de Luiz Gonzaga.

O exemplo do rei do baião alcançou a muitos destes artistas em sua fase inicial na profissão e abriu espaço para outros cantores que buscaram as emissoras de rádio e as gravadoras do sudeste (VIANNA, 2001, p. 65). Como destaca o músico e memorialista paraense Alfredo Oliveira,<sup>14</sup> antes da transferência para o Rio, Ari Lobo costumava cantar cocos e rojões nas rádios paraenses. Apesar disso, foram as interpretações e composições de samba que lhe renderam maior popularidade localmente.

É também provável que a antiga dança do baião, surgida no século XIX (CASCUDO, 1972, p. 111), e que o “rojão de viola”, trecho musical de repentes (CASCUDO, 1972, p. 769-770), tenham se difundido no Pará desde o início do século XX. As levas de migrantes oriundos do nordeste para trabalhar na extração da borracha trouxeram artistas que estimularam a produção de cordéis e a difusão de repentes no Estado de destino (SALLES, 1985). Por exemplo, há registros históricos sobre a execução de cocos em folias devotas no subúrbio de Belém nos anos 1930, como informa Leal (2011, p. 58). Por isso, as expressões musicais aproximadas destes ritmos certamente acompanharam e passaram a integrar as referências musicais reconhecidas pelos compositores locais.

---

<sup>14</sup> O autor é médico e compositor ligado ao mundo da música popular, do samba e do carnaval. Teve discos produzidos e gravados pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Seu livro é um trabalho de compilação memorialística, baseado em levantamento bibliográfico, pesquisa em coleções de discos antigos, conversas com instrumentistas, compositores e cantores. A obra foi escrita no início dos anos 1990.

Importante considerar aqui a contribuição do historiador Durval Albuquerque Jr. para o entendimento da formação histórica do discurso regionalista sobre o nordeste. Segundo o autor, em termos políticos, intelectuais e artísticos, o Nordeste, como região brasileira, foi uma invenção do século XX. Ele substituiu a dualidade antiga do espaço nacional entre norte e sul (ALBUQUERQUE Jr., 1994, p. 18).

De um lado, este discurso surgiu a partir da iniciativa de uma elite regional tradicional, herdeira do tempo dos engenhos, que se viu ameaçada pela modernização do país em termos políticos (maior participação popular no campo político) e econômicos (introdução de relações sociais capitalistas). De outro lado, o discurso regionalista ganhou corpo com a reorientação do movimento migratório dos Estados setentrionais para o sudeste a partir dos anos 1920, especialmente para São Paulo. Assim, os encontros “norte” e “sul” ajudaram no surgimento de estereótipos regionalistas (ALBUQUERQUE Jr., 1994, p. 19-37).

Em acréscimo a estes elementos, Albuquerque Jr. identifica o baião como a música que foi historicamente associada ao discurso regional nordestino (ALBUQUERQUE Jr., 1994, p. 217). Observe-se, no entanto, que o autor se refere ao baião recriado por Luiz Gonzaga, que combina a matriz instrumental sertaneja, originalmente tocada à viola, com elementos do samba urbano carioca. Além disso, Cascudo identifica a presença da conga cubana na criação híbrida de Gonzaga, associada às “tradicionalis células rítmicas e melódicas dos cocos”, típicas do baião antigo (CASCUDO, 1972, p. 111).

Para Albuquerque Jr., o sucesso do baião no eixo Rio-São Paulo e nas demais capitais do país nos anos 1940 e 1950 “é fruto da sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores” (1994, p. 217). Para isso, foram decisivos os programas musicais de rádio, a difusão de discos e a abertura de espaço para o desenvolvimento de carreiras de aspirantes ao sucesso sob o signo da “música nordestina”.

A “sensibilidade regional” referida por Albuquerque Jr. certamente possuía relação com a moda regionalista na canção popular, surgida nos grandes centros urbanos brasileiros nas décadas de 1910 e 1920. Temas folclóricos musicais passaram a ser comumente recriados por compositores populares para as “orquestras típicas ou características”, neste período inicial da expansão urbana do país (BESSA, 2010, p. 168-169). A atuação destas orquestras e dos conjuntos regionais estimulou a combinação de tradições folclóricas com sonoridades urbanas e com a música popular estrangeira. O baião urbano e híbrido de Luiz Gonzaga é um desdobramento deste processo criativo.

Torres afirma que o baião “colocou o Nordeste no mapa do Brasil”, já que antes dele “o Nordeste era o Norte” (2008, p. 34-49).<sup>15</sup> Podemos acrescentar a este outro ponto de vista: ao mesmo tempo, a produção e a difusão do discurso regionalista nordestino abriu amplo espaço para que o baião passasse a ocupar um lugar no “mapa” da música popular no país. No sentido de Albuquerque Jr., a expansão da sensibilidade regionalista “não urbana”, em termos musicais, favoreceu a popularização de outros gêneros, em meados do século XX, como cocos, emboladas e modas de viola (VIANNA, 2001, p. 68).

Este foi o contexto em que floresceu a produção musical de Ari Lobo e dos colegas de profissão de seu círculo de relações. Os acordos para a gravação de novas composições demarcavam a força do compromisso profissional entre artistas desta geração. Ari Lobo, inserido nessa rede de trocas, gravou várias composições de Gordurinha em fins dos anos 1950 e

---

<sup>15</sup> Roberto Torres é produtor musical pernambucano e autor de obras sobre a história musical contemporânea da Bahia. Seu livro sobre Gordurinha foi publicado pela Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, integrante da “Coleção Gente da Bahia”. O livro é apresentado pelo presidente da Assembleia Legislativa como prestação de serviço público e como preenchimento de lacuna no “campo cultural”. O trabalho tem um cunho basicamente descritivo, memorialístico e comemorativo da trajetória de Gordurinha. No texto, não são identificáveis claramente as fontes de pesquisa e as entrevistas realizadas.

início da década seguinte, como “Paulo Afonso”, “Quixeramobim”, “Homenagem a JK”, “Uma Prece para os Homens sem Deus”, “Vendedor de Caranguejo” e “Súplica Cearense” (TORRES, 2008, p. 66).

Vendedor de Caranguejo, por sinal, foi um grande sucesso de Ari Lobo, mas a decisão de Gordurinha de gravar posteriormente sua própria composição não foi bem recebida pelo artista paraense. A maior vendagem da gravação de Gordurinha em relação à de Ari Lobo desagradou aquele que fora escolhido como seu intérprete inicial (TORRES, 2008, p. 73). Neste caso, aparentemente, houve uma espécie de rompimento de compromisso.

Coisa diversa sucedeu com a gravação de “Súplica Cearense”. Gordurinha apresentou sua composição num programa de auditório de televisão, após tê-la criado nos bastidores da mesma atração em parceria com o acordeonista Nelinho. A canção fora composta para estimular a campanha de doações aos flagelados de uma grande enchente ocorrida no Ceará em 1960, após um período de seca extrema (TORRES, 2008, p. 74-75).

A apresentação na emissora paulista foi importante para a campanha de solidariedade. Mas foi a gravação de Ari Lobo no disco homônimo de 1966 (lançado pela gravadora Cantagalo) que tornou esta canção uma obra célebre do cancionário nordestino. Do lado do intérprete, o sucesso da gravação tornou-se o ponto alto de sua carreira. Lucy Martins, por exemplo, destaca ter conhecido muitas pessoas que pensavam que Ari Lobo fosse cearense por conta da canção. Ela recorda ter a composição alcançado “imenso sucesso” no Ceará, por ter sido a música incorporada ao imaginário local como uma homenagem ao povo cearense.

Vavá da Matinha destacou, na entrevista a Alan Carvalho, que também repassava composições para o registro de Ari Lobo. Ele menciona a canção “Não Chora Ninguém”, que é um baião de homenagem à cidade de Fortaleza. Quando Vavá foi perguntado o porquê da preferência de Ari Lobo por temas

nordestinos, surgiu como justificativa a exclusividade da atuação do artista como intérprete<sup>16</sup>. Esta observação, aliás, é feita também na entrevista de Raimundo Nonato, que justifica parcialmente o declínio do sucesso do tio na década de 1970 em função do suposto falecimento de seu parceiro compositor.

Mas o fato é que Ari Lobo também produzia composições e sempre uma ou duas canções em seus discos tinham sua assinatura, todas em parceria. Apesar disso, as gravações de maior repercussão na sua voz foram aquelas criadas por outros compositores. Este fato estava associado tanto à existência de uma rede de reciprocidade entre os artistas que interagem entre si cotidianamente quanto à estratégia empresarial das gravadoras.

Isto explica o cuidado de Vavá da Matinha em dar conhecimento de suas composições a colegas que pudessem alterá-las na gravação ou simplesmente plagiá-las. Vavá menciona como exemplo a gravação de “Caso de Polícia” por Jackson do Pandeiro, cuja letra foi completamente modificada pelo cantor<sup>17</sup> e registrada com o título de “Alô Campina Grande”, com o crédito da composição atribuído a Severino Ramos.

Na maioria das vezes, a rede de relações ajudava os artistas na obtenção de espaço para a divulgação de suas criações e a realização de apresentações regulares. Na mesma entrevista citada acima, Vavá da Matinha recorda o apoio de um produtor musical, denominado Leonel Cruz, que o convidou a integrar um disco-coletânea a ser lançado com duas faixas suas, em fins dos anos 1950. A participação na coletânea rendeu um contrato com a

---

<sup>16</sup> Entrevista com Osvaldo Oliveira – Vavá da Matinha. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=LNCa62S8\\_9E](https://www.youtube.com/watch?v=LNCa62S8_9E)>, postada por Felipe Batista em 23 nov. 2011.

<sup>17</sup> Entrevista com Osvaldo Oliveira, Site *Belém do Pará*. Disponível em: [www.belemdopara.com.br](http://www.belemdopara.com.br), acessado em 25 nov. 2013. A entrevista concedida ao jornalista Euclides Farias foi publicada em jornal diário de Belém, sem identificação, em 18 de fevereiro de 2001. A divulgação estava relacionada ao lançamento de seu CD “Osvaldo Oliveira – Revisto e Ampliado” pelo selo “Cultura Paraensíssima”, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará. O lançamento ocorreu num *show* com artistas locais. O objetivo do selo, segundo a matéria, era o de “incentivar a obra de artistas paraenses que deram grande contribuição à música local, num trabalho de resgate cultural”.

gravadora *Chantecler* para a produção de um disco 78 rotações exclusivo e a presença na “Caravana Pau-de-Sebo”, que fazia uma excursão de divulgação musical saindo do Rio de Janeiro em direção aos Estados do norte e do nordeste.

Mais importante a observar é que a atuação desta geração de cantores e compositores representantes da musicalidade do norte e do nordeste teve seu ponto alto exatamente no período de declínio de popularidade do baião no eixo Rio-São Paulo. Segundo Vianna, desde meados da década de 1950 ocorreu crescente desinteresse das camadas médias urbanas cariocas e paulistas pelos ritmos regionais (VIANNA, 2001, p. 77-78). Esta tendência foi acompanhada pela relativa diminuição de espaço da música nordestina nos programas de rádio e na produção fonográfica.

Albuquerque Jr. (1994, p. 221) fala também em marginalização da música nordestina pelo mercado da canção, inclusive frente a outros gêneros populares como o samba. Mas este quadro de declínio não significou um desaparecimento do baião, do coco e do rojão dos discos, dos *shows* e dos programas musicais radiofônicos. A atividade da geração de artistas do norte e nordeste sediados no Rio de Janeiro nos anos 1950 e 1960 demonstra que os gêneros nordestinos passaram a ocupar um nicho especializado e relativamente menor no mercado musical, em comparação com a época de apogeu do rei do baião.

Ari Lobo, Gordurinha, Vavá da Matinha, Jackson do Pandeiro, dentre outros vindos do norte e do nordeste, desenvolveram suas carreiras neste período e ganharam projeção nacional como representantes da canção regional exatamente por tomarem como base de atuação o centro do mercado musical brasileiro. Assim se explica porque a ida de Ari Lobo para o Rio de Janeiro em 1955 em busca de “maior fama e popularidade” foi festejada pela imprensa paraense. Na mesma chave, pode se compreender porque a orientação regionalista era a mais viável para a realização do sonho de sucesso musical.

## **“Vencendo na Maravilhosa”: da música do Norte aos temas afro-religiosos**

Apesar do início de carreira não ter sido tão promissor quanto foi divulgado pela imprensa local, o final dos anos 1950 e a década seguinte foram as fases culminantes da trajetória de Ari Lobo. E isso especialmente por sua inserção artística no mercado fonográfico e por apresentações musicais nas duas maiores capitais do país.

A filha Lucy Martins recorda que o período mais abundante financeiramente da família foi a época em que o pai fazia muitos espetáculos no eixo Rio-São Paulo. Mais tarde, a partir de meados dos anos 1960, a família mudou de residência num périplo por diferentes capitais nordestinas, à medida que o pai seguia em busca de oportunidades de trabalho, cada vez mais rarefeitas.<sup>18</sup>

Reforçava-se, neste período, a centralidade simbólica do sucesso artístico no circuito Rio-São Paulo. Ao referir-se ao início do século XX, Sevckenko (1998, p. 567) associa este fenômeno à divulgação propagandística e à difusão de novas formas de comunicação social. No entanto, pode-se afirmar que o mesmo processo se tornou mais agudo em meados do mesmo século. Exemplar foi a notória convergência de artistas vinculados ao regionalismo musical para este centro em busca de projeção nacional por meio da canção popular.

Assim, é possível entender a ênfase da imprensa paraense de fins dos anos 1950 em apresentar Ari Lobo como “o nosso valor que venceu na Maravilhosa”.<sup>19</sup> A frase indica a formação de um modelo de sucesso para outros artistas locais, que ainda planejavam caminhos para a fama nacional à época.

---

<sup>18</sup> Entrevista com Lucy Lobo Martins (47 anos, empresária) e com Gabriel Carlos Alves Lobo (43 anos, técnico em eletrônica), em março de 2013, em São Luís do Maranhão.

<sup>19</sup> *Revista Amazônia*, Ano 4, n. 42, jun. 1958, Coluna: “Rádio”, Título: “Rádio em Revista”.

Contudo, é necessário perguntar: do ponto de vista dos que acompanharam de forma mais próxima a trajetória de Ari Lobo, o que exatamente significou esta condição vitoriosa? Lucy Martins e Gabriel Lobo relembram que tanto os *shows* quanto as reuniões do pai com os colegas de profissão em casa eram envoltos numa atmosfera boêmia. Para eles, este ambiente profissional ligava-se a um estilo de vida marcado pela despreocupação com o futuro e com a obrigação de acumular bens e dinheiro.<sup>20</sup>

Diz Lucy Martins: “Eles eram maravilhados com aquilo...”. Em outras palavras, a realização profissional significava, em primeiro lugar, fazer parte do mundo do rádio, dos discos e dos *shows*. Porém, não se reduzia este comportamento a um sentido meramente materialista. Ele esteve associado a aspirações de popularidade e respeitabilidade, no sentido que é identificado por Pereira (1967, p. 131-137) em seu estudo sobre músicos e radialistas negros de São Paulo no início dos anos 1960.

Esta era uma conquista, de fato, mais ainda significativa para artistas negros e mulatos, oriundos de segmentos pauperizados da sociedade brasileira. Assim, torna-se mais fácil compreender por que o dinheiro obtido por Ari Lobo com o sucesso musical tenha sido gasto de forma conspícua em função do prazer em ser uma estrela da canção.

A busca pela realização profissional tende a significar, nestes casos, uma mudança quase completa do modo de vida. Ao mesmo tempo, ela pode se encaminhar para a incorporação de um projeto artístico-cultural que ganha corpo na performance artística e nas interações com os produtores, os colegas de profissão e o público.

A constituição deste projeto, no caso de artistas da música regional, tem relação com certas formas de intercâmbio com o público, com a escolha

---

<sup>20</sup> Entrevista com Lucy Lobo Martins (47 anos, empresária) e com Gabriel Carlos Alves Lobo (43 anos, técnico em eletrônica), em março de 2013, em São Luís do Maranhão.

do gênero musical e do repertório de canções definidor de seu personagem artístico, além da forma como o artista se insere no campo de interação com seus pares de profissão. Este é um sentido correlato ao que Velho (1994) denomina de “negociação da realidade”, em sua reflexão sobre a noção de projeto. Ao empregar as palavras de Goffman (1983, p. 40), é possível entender negociação como “a prática de ajustes dos sujeitos às expectativas do seu círculo social na forma de uma representação”.

Para entendermos como isto se processou na carreira de Ari Lobo, tomarei aqui como exemplo a presença regular nos seus discos de canções com temas afro-religiosos. Apesar de Raimundo Nonato destacar que o tio “era quase como um ateu” por não saber de qualquer hábito religioso que ele tivesse, a presença constante de canções com temas de religiões afro-brasileiras em seus discos pode nos revelar alguns sentidos importantes de seu projeto artístico-cultural.

O trânsito de Ari Lobo do samba para o baião e o coco não significou uma ruptura, mas a ampliação de um repertório compreendido como eminentemente popular. Particularmente nas canções com referências afro-religiosas, elementos musicais do samba e dos ritmos nordestinos se fundem, situando-se de forma predominante no universo simbólico da cultura negra brasileira.

Nei Lopes (2005, p. 02) e Câmara Cascudo (1972, p. 109-110), por exemplo, destacam que o antigo “baiano”, música sincopada de viola praticada no interior do nordeste brasileiro no século XIX, era uma modalidade de samba rural. O baiano foi a matriz a partir de onde foram desenvolvidos o rojão e o baião no século XX. Ao mesmo tempo, coco, calango, lundu e jongo teriam raízes coligadas como modalidades de samba rural e que se urbanizaram paralelamente ao samba urbano carioca, criação situada na primeira metade do século XX.

Daí a linha sequencial que explica a conexão entre o “Cidadão Samba” do rádio paraense e o cantor de gêneros nordestinos do mercado musical carioca. A sincopa e seus desdobramentos poético-musicais se expressaram com diferentes feições nas gravações de Ari Lobo. A combinação entre o samba urbano e os ritmos nordestinos ganhou ênfase especial nas canções de temática afro-religiosa em seus discos, algo como uma marca típica performática, um dos emblemas da carreira do cantor mulato paraense que “venceu na Maravilhosa”.

Aliás, a “macumba” era também concebida como um gênero musical no mercado fonográfico brasileiro em meados do século XX. A edição de maio de 1955 da Revista *Amazônia*, por exemplo, dava destaque à macumba “Meia Noite” como composição da “sambista morena” Geruza Sousa, que a apresentou numa das festas de aniversário do Rádio Clube do Pará.<sup>21</sup> A cantora era colega de trabalho de Ari Lobo e fazia parte do elenco sambista da emissora. Os dois, por sinal, compuseram o *cast* do programa musical “Viva o Samba” e eram, por isso, apresentados pela Revista *Amazônia* como “festejados intérpretes de nossa música popular”.<sup>22</sup>

Vale destacar o sentido de “atenuação” da marca/aspecto racial da cantora com o título de “sambista morena”. Como nos lembra Nogueira (1955), esta prática é um componente característico do preconceito racial brasileiro. No caso da divulgação midiática de uma estrela da canção radiofônica, a denominação se associa à preconcepção de um suposto talento nato, jeito, autodidatismo dos artistas negros e mulatos para o samba e demais expressões musicais de raiz afro-brasileira.

---

<sup>21</sup> Revista *Amazônia*, Ano 1, n. 5, maio. 1955, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Você Sabia...”.

<sup>22</sup> Revista *Amazônia*, Ano 1, n. 6, jul. 1955, Coluna: “Aqui se fala de rádio”, Título: “Rádio Acontecimentos”.

No dizer de Pereira (1967, p. 138; 144; 147), o suposto discurso elogioso da aptidão musical esconde a visão preconceituosa da inadequação do negro a outras funções de trabalho consideradas de maior responsabilidade. Além disso, a lógica do racismo brasileiro supõe sua intervenção imperativa em situações críticas de interação e/ou competição aberta entre negros e brancos.

Um episódio narrado de forma jocosa por Gabriel Lobo sobre a situação em que seus pais se conheceram exemplifica esta potencialidade conflituosa das relações raciais no Brasil. Segundo ele, o pai teria sido convidado para uma entrevista na rádio Gurupi de São Luís do Maranhão, provavelmente no início dos anos 1960, para divulgar seu *show* na cidade. Ao avistar a bela entrevistadora no saguão da emissora, Ari Lobo pronunciou um gracejo, que foi prontamente censurado com a frase: “Que negro saliente!”<sup>23</sup>

Logo em seguida, os dois se encontraram no estúdio da rádio para a surpresa da entrevistadora. Pouco tempo depois, eles se casaram e deram início à família que se tornou o lar de Ari Lobo até o fim de sua vida em 1980. A convivência desconfortável dos cantores negros e mulatos com o preconceito pode ser, no entanto, grandemente atenuada por sua ascensão socioprofissional (CUNHA, 2004, p. 179), mesmo que esteja relacionada a expressões culturais negras como o samba e os temas musicais e poéticos afro-religiosos.

Importa destacar também que a música de cunho afro-religioso já ocupava uma posição importante no mercado musical brasileiro de meados do século XX (CUNHA, 2004, p. 235). Segundo Bakke (2007, p. 85), alguns artistas da música popular nos anos 1960 e 1970 aderiram aos valores das religiões de matriz africana em sua performance e em suas gravações sem se tornarem necessariamente adeptos. Neste período, a canção popular tornou-se definitivamente um veículo de divulgação de expressões afro-religiosas. Isto se

---

<sup>23</sup> Entrevista com Lucy Lobo Martins (47 anos, empresária) e com Gabriel Carlos Alves Lobo (43 anos, técnico em eletrônica), em março de 2013, em São Luís do Maranhão.

daria, segundo Rachel Bakke, na forma de um imaginário religioso positivado e diluído no universo amplo e diversificado da cultura brasileira.

Vale lembrar, de acordo com a mesma autora, que samba e candomblé se formaram e se expandiram no Rio de Janeiro a partir do início do século XX de forma integrada, promovidos por um mesmo setor da sociedade carioca. No caso do mercado musical, a produção de uma imagem artística associada ao tema afro-religioso estipulava uma via de diferenciação e de especialização (BAKKE, 2007, p. 88). Ao mesmo tempo, este caminho reivindicava uma pronta identificação com o popular, como uma esfera específica do mercado fonográfico.

Entre os artistas cujas performances estiveram associadas ao tema afro-religioso nos anos 1960 e 1970, Bakke (2007, p. 98) separa os que gravavam pontos religiosos estilizados dos que registravam canções com letras genéricas de temas religiosos. Ari Lobo se situa na segunda categoria. Embora a maior parte de seus registros com esses temas tenham sido compostos por outros artistas, como Paulo Vanzolini e João do Vale, por exemplo, a performance vocal de Ari Lobo promove uma recriação dessas obras, assim incorporadas ao seu personagem artístico de cantor popular.

Seus registros em LP e em compacto para distribuição nacional foram em grande parte produzidos pela gravadora RCA Victor e estão, na maioria, disponíveis atualmente na *internet*.<sup>24</sup> São baiões e cocos, majoritariamente, alternando sempre no canto o solo do intérprete e o coro, próximo ao estilo de samba de roda e dos batuques rurais do norte e nordeste (LOPES, 2005, p. 02). O timbre instrumental de suas músicas é marcado pela combinação entre triângulo, sanfona e zabumba, seguindo o padrão estabelecido por Luiz Gonzaga.

---

<sup>24</sup> Ver por exemplo, o site Forró em Vinil, que põe à disposição vários discos de Ari Lobo para *download*. Consultar [www.forroemvinil.com](http://www.forroemvinil.com). As letras das canções estão acessíveis para consulta em [www.letras.com.br/ary-lobo](http://www.letras.com.br/ary-lobo).

Vejamos alguns exemplos.<sup>25</sup> Começemos com a canção “Visite o Terreiro”, presente no primeiro disco de Ari Lobo gravado na RCA Victor em 1958. O disco “Último Pau de Arara” tinha como carro chefe a canção homônima de Venâncio, Corumbá e J. Guimarães. Destacam-se também no mesmo disco “Vendedor de Caranguejo”, de Gordurinha, e mais duas composições de Pires Cavalcante.

“Visite o Terreiro” é composição de Edgar Ferreira e foi apresentada no disco como “batuque”, repleto de elementos do baião. Triângulo, sanfona e zabumba são acompanhados na música pelo agogô, o instrumento de múltiplos sinos presente também em rituais afro-religiosos e que faz a introdução e o fechamento da canção. A alternância entre canto e coro reforça a sincopa do batuque, associada ao estilo de coco/repente combinado à embolada.

No longo texto de apresentação na contracapa do disco, o autor Elmo Barros destaca Ari Lobo como cantor representante do “setor nortista”, que associa o batuque ao rojão e ao coco, mencionados como gêneros afins. Para Barros, aquele era o “intérprete ideal das canções regionais do nosso Norte (da Bahia pra cima)”, apto a traduzir os ritmos do caboclo sertanejo.

O discurso promocional planejado pela gravadora identifica perfeita integração musical entre norte e nordeste, tomando como ponto de partida a Bahia, Estado “nortista” mais próximo do sudeste. Não à toa a canção “Visite o Terreiro” apresenta a Bahia como o centro afro-religioso brasileiro que irradia uma promessa de felicidade a partir da religião dos orixás. Vejamos a letra da canção:

Você vai à Bahia / Visite o terreiro de Maria Orixalá / Leve incenso e cravo branco / Pra jogar no mar de encanto / Antes de desembarcar / Os que falam é porque não conhecem a razão / Da Bahia do meu coração / E do grande São Jorge

---

<sup>25</sup> Para além das canções aqui citadas, há outras de temática afro-religiosa no repertório de Ari Lobo que não foram analisadas em função dos limites deste artigo. Alguns exemplos são: “Capoeira do Arnaldo” (1972), “Mais uma homenagem à Bahia” (sd) e “Festa no Mar” (1979).

Guerreiro / O Senhor do Bonfim padroeiro / E os filhos da grande nação / Veio Ogum fazer sua oração / Rezar e curar para o mundo inteiro / Vá a Bahia pra você vê / Que vive os irmãos de fé / Da grande lei de Orixá / Você vê o Ogum baixar / Pega a lei de amor / Que entregou nosso senhor / Você vai acreditar / Pois tem fim o seu azar / Você vai viver feliz / O terreiro é umbanda e lá se diz / O presente, o passado e o futuro / Por isso amigo é que eu juro / Que de santo você vai se tornar.

A canção se apresenta como um convite a visitar um centro afro-religioso e, ao mesmo tempo, a viver a devoção aos orixás na Bahia. Ao lançar mão da orientação sincrética com o catolicismo, nas referências ao Senhor do Bonfim e a São Jorge Guerreiro, a canção combate “os que falam” com preconceito das religiões afro-brasileiras. Isto nos reporta, por paralelismo, aos estereótipos associados à Mina do Pará identificados Silva, que depreciam e inferiorizam a religião e seus adeptos (SILVA, 1976, p. 28). No discurso da canção, a oportunidade de assistir ao ritual ajuda a dissipar tais estereótipos: o transe e as revelações orientam o neófito a encontrar a felicidade, a “lei do amor”, ao tornar-se filho de santo.

Outra referência direta aos orixás está presente na canção “Saravá Cosme e Damião”, gravada no compacto duplo “Eu vou pra lua”, lançado em 1962 pela RCA Victor. A música de trabalho com título homônimo ao do compacto foi a primeira composição de Ari Lobo (feita em parceria com Luiz França) lançada no mercado nacional. Na contracapa do disco, Ari Lobo é apresentado como possuidor de uma “inconfundível bossa nordestina”.

“Saravá Cosme e Damião” é musicalmente um típico baião, em comunicação com o coco e acompanhado pela indefectível alternância entre canto e coro. A composição de Anísio Nazário e de Nelinho é uma homenagem às crianças na festa religiosa sincrética que combina a devoção aos santos católicos Cosme e Damião e aos orixás Ibejis, divindades infantis gêmeas do culto iorubano. Vamos à letra:

Eu vou contar a papai / Eu vou contar a papai / Para vir ver quem chegou / Para vir ver quem chegou / Foi ibejê e ibejada / Que fazem anos também / Ora vamos brincar com as crianças / Cosme e Damião lhe dou um / Andorinha que voa nos astros / Que chega pertinho do céu / Avise o papai Oxalá / Que hoje é dia das crianças.

A homofonia do verbo beijar com o nome das divindades gêmeas iorubanas, menino e menina, é um destaque importante da letra. Ao mesmo tempo, é feita a relação com os gêmeos santos cristãos curadores, Cosme e Damião. No entanto, a diferença entre o festejo católico e a homenagem aos erês-orixás permanece, pois são os Ibejis que “fazem anos” na festa de Cosme e Damião.

A relação sincrética aqui se regula segundo o princípio identificado por Ferretti (1995, p. 143), em que as crenças religiosas são “compartimentos paralelos, que se aproximam e não se confundem”. A última estrofe indica outra combinação sincrética, talvez inconsciente. O aviso sobre a festa dos Ibejis a “papai Oxalá”, que está entre os astros do céu, se aproxima da referência espacial do mito grego que indica a moradia dos “gêmeos celestes”, Castor e Pólux, em uma constelação (VERNANT, 2000, p. 90-91).

Já a canção “Baião Macumba” distanciou-se da linha de homenagens aos orixás. A gravação lançada pela RCA Victor em 1965 no disco “Zé Mané no Côco” é mais uma espécie de súplica, de oração. A composição de Evaldo Gouveia e Julinho é um baião típico bastante cadenciado, com solos de sanfona, acompanhada de zabumba e triângulo. Agogô e pífanos também se destacam na gravação, tornando amplo o ambiente sonoro-musical em que se alternam o canto de Ari Lobo e o coro. Abaixo a letra:

Fui fazer uma prece a meu pai Xangô / Pra livrar-me das penas de um mal de amor / Macumba, feitiço alguém me botou / Não posso com isso, me ajude Xangô / Foi tanto panzé no terreiro / Que até pai de santo correndo chegou / Oh luzes de Ogum de Ilê / Oh luzes de Ogum nagô / Mas limpa meu corpo manchado / E tira teu filho da dor.

A letra fala de um pedido ao orixá Xangô para a solução de um problema sentimental. Então, a narrativa descreve de forma didática a diferença entre macumba e religião de orixás: a macumba/feitiço poderá ser combatida com a ajuda de Xangô. A canção distancia a prática mágica (macumba) do universo propriamente religioso. É no terreiro em que a prece e os rituais presididos pelo pai de santo podem convencer os orixás a “tirar seus filhos da dor”.

O último exemplo aqui apresentado é a canção “Aniversário de São Benedito”, composição de João do Vale e Adélio de Souza. A gravação foi lançada 1981 num disco póstumo, no formato de coletânea, produzido pela gravadora *Polydisc*. Seguindo a linha dos baiões de Ari Lobo, no formato cantocoro, “Aniversário de São Benedito” tem o destaque da introdução de viola, seguido do trio sanfona, zabumba e triângulo. Vejamos a seguir um trecho da longa letra da canção: “Ô Pedreiras, princesa do Mearim / Todo mundo festejando / Ô bate tambor pra mim / Benedito completando / Seu primeiro centenário / Parabéns a Benedito / Pelo seu aniversário”.

Os versos corroboram uma observação do antropólogo Sérgio Ferretti em seu estudo sobre a religião da Casa das Minas em São Luís. Segundo ele, é comum se dizer no Maranhão que “São Benedito gosta de tambor de crioula porque é preto e teria sido o seu inventor” (FERRETTI, 1995, p. 135). Por isso, o festejo do santo cristão estaria em consonância com as manifestações musicais negras e populares maranhenses.

Mais do que isto, esta correspondência se estenderia ao universo afro-religioso. O fato é que a cidade de Pedreiras, berço do compositor João do Vale, está localizada no sudoeste do Maranhão, região pela qual se espraiava a influência do “terecô” ou religião de encantados, praticada nos municípios vizinhos de Caxias e Codó. Segundo Vergolino, o culto de caboclos e encantados desta região possui ligação com as tradições jeje-nagô cultivadas na capital do Estado (VERGOLINO, 2002, p. 10).

## O Filho de Xangô na luta pelo sucesso

A etapa final da carreira de Ari Lobo é avaliada por seus parentes como um período de declínio. Para Raimundo Nonato, isto teve relação com o dinheiro desperdiçado na boemia. Para Lucy Martins e Gabriel Lobo, a despreocupação com o dinheiro contribuiu para o declínio, mas teria havido também uma reorientação do mercado musical que diminuiu o interesse do grande público pela música regional do norte e nordeste. Gabriel Lobo acentua a projeção da Jovem Guarda nos anos 1970 como fator importante para isto, afetando o interesse das gravadoras em promover artistas como Ari Lobo.

Mas além do mercado musical, o sentido de canção popular e regionalista parece ter mudado naquela década. Mariana Barreto (2012, p. 56-58), por exemplo, demonstra que a carreira de João do Vale, antes associada ao modelo musical-regional dos anos 1950 no cenário carioca, ganhou novo sentido nas décadas seguintes. A participação no Show Opinião, em 1964 (ao lado de Nara Leão e Zé Ketti), ajudou a transformá-lo a partir de então no “poeta do povo”. Esta designação o identificava como compositor popular, de raízes populares, mas predominantemente apreciado por setores políticos e culturais de esquerda das camadas médias urbanas brasileiras.

Na década anterior, João do Vale fazia parte do círculo de relações pessoais e profissionais de Ari Lobo. Neste momento, ambos partilhavam as referências artísticas de um campo da música regional-popular da época dos auditórios de rádio, das excursões pelo interior, das apresentações em boates, circos e em praças públicas. É provável que a este período remonte a memória herdada de Gabriel Lobo sobre algumas incursões do pai a centros de umbanda em companhia de João do Vale.<sup>26</sup>

Mas o artista maranhense parece ter se adaptado melhor às novas condições do mercado musical nos anos 1970, fase de predomínio da esfera

---

<sup>26</sup> Informação concedida em conversa posterior à entrevista gravada em 2013.

técnica na indústria fonográfica e de novas estratégias empresariais na difusão musical. Segundo Dias (2000, p. 54; 67), a vendagem de LPs mais que triplicou em meados da década, resultado de novas práticas de produção musical e de *marketing* das gravadoras. Porém, em função dos limites deste artigo, não há espaço para avançar nestas questões. Encaminho esta reflexão final para algumas pistas indiretas sobre como Ari Lobo experimentou esta fase derradeira de sua trajetória. Vejamos mais dois exemplos de canções.

A assim a “batucada” “Ei Pomba Gira”, de Álvaro Matos, parece se desenvolver na forma de um mantra, com duas únicas estrofes e muitas repetições. A canção foi gravada no disco “A Mensagem de Ary Lobo”, lançado pela Aladdin Records em 1979, um ano antes de sua morte. Em geral, as letras das canções deste disco apresentam mensagens de conotação espiritual. Segue o refrão de “Ei Pomba Gira”: “Ê Pomba Gira / Me tira olho grande / Me tira a aflição / Ê é Pomba Gira / Me tira essa mágoa do meu coração”.

O coco “Filho de Xangô”, de sua autoria e de Severino Ramos, lançado pela gravadora Beverly em 1974, fala de uma bruxaria feita por um amigo e que seria combatida com a ajuda de Xangô: “Malefício e bruxaria / Que você mandou fazer / Pra destruir seu amigo / Que tanto fez por você / Sei que tudo vai e volta / Pelo mesmo cortador / Na fé de pai Oxalá / Com a ajuda de pai Xangô / Xangô, Xangô, meu pai/ Seu filho se balança mas não cai”.

Nos versos das duas canções desponta a preocupação do personagem em se defender de ações espirituais maléficas por meio da crença religiosa. É certo que estes versos não têm necessariamente correspondência com o que era vivido por Ari Lobo nos últimos anos de sua carreira. Mas a seleção e a presença destas canções nos discos dos anos 1970 indicam uma nova forma de abordagem artística da temática afro-religiosa: mais pessoal e mais associada ao combate de infortúnios.

Uma nova feição da performance musical de Ari Lobo desponta nestas canções de forma nítida. Letras mais circunspectas e menos festivas como as de “Ei Pomba Gira” e de “Filho de Xangô” fazem par com uma roupagem musical mais convencional, de batuques e baiões característicos, sem solos de introdução ou encerramento.

Estes registros indicam, possivelmente, uma fase de esgotamento do projeto artístico-profissional de Ari Lobo, gerado ainda nos anos 1950. Sua carreira musical havia chegado a um ponto de instabilidade e, ao mesmo tempo, adentrava um novo momento da música brasileira. A morte de Ari Lobo em agosto de 1980 impediu que ele acompanhasse esta nova etapa da música popular.

Sua obra, no entanto, se mantém como uma expressão importante do período de consolidação do sentido mercadológico da música popular no Brasil. Ela esteve associada à expansão dos meios de comunicação e do mercado fonográfico a partir dos grandes centros urbanos do país. O sonho particular de sucesso do jovem paraense, calouro de rádio, contribuiu para a definição dos rumos da canção popular regional brasileira. Assim, podemos entender melhor o refrão de “Filho de Xangô”, quando o personagem da canção afirma à divindade que “seu filho se balança, mas não cai”.

## Referências

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *O Engenho Anti-Moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Campinas, 1994. Tese (Doutorado em História) – IFCH, Unicamp, 1994.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na Música Popular Brasileira. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 85-113, 2007.

BARRETO, Mariana. A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 47-60, jan./-jun. 2012.

BECKER, Howard S. Biographie et mosaïque scientifique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 62-63, juin. 1986.

BESSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In: MORAES, J. G. V.; SALIBA, E. T. (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta M. (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3ª ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

COSTA, Antonio Maurício; VIEIRA, Edimara Bianca. Na Periferia do Sucesso: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950. *Projeto História*, São Paulo, n. 43, dez. 2011.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da Marginalidade ao Estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o Sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas*. São Paulo; São Luís: Edusp/Fapema, 1995.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1983.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HALL, Oswald. The Stages of a Medical Career. *American Journal of Sociology*, v. 53, n. 5, p. 327-336, mar. 1948.

HUGHES, Everett. Institutional Office and the Person. *American Journal of Sociology*, v. 43, n. 3, p. 404-413, nov. 1937.

LAMARÃO, Luísa Quarti. Entre o sagrado e o profano: os mediadores culturais da MPB. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: Anpuh, 2011.

LEAL, Augusto Pinheiro. *Nossos Intelectuais e os Chefes da Mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)*. Salvador, 2011. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) - Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos, UFBA, 2011.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 50, jul. 2005.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Revista Anhembi*, São Paulo, abr. 1955.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém: Secult, 2000.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade*. O Negro e o Rádio de São Paulo. São Paulo: Livraria Pioneira/Edusp, 1967.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRANDI, Reginaldo. Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira. In: *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ROCHA, Amara. *Nas Ondas da Modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2007.

SALLES, Vicente. *Repente e Cordel: Literatura popular em versos na Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SILVA, Anaíza Vergolino. *O Tambor das Flores: uma análise da Federação Espírita Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Pará (1965-1975)*. Campinas, 1976. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Unicamp, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TORRES, Roberto. *Gordurinha: baiano burro nasce morto*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

VELHO, Gilberto. Biografia, Trajetória e Mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSHNIR, Karina (Orgs). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VERGOLINO, Anaíza. Os Cultos Afro do Pará. In: FONTES, Edilza (Org.). *Contando a História do Pará: diálogos entre História e Antropologia*. Belém: E.Motion, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os Deuses e os Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANNA, Letícia. O Rei do Meu Baião: mediação e invenção musical. In: VELHO, Gilberto; KUSHNIR, Karina (Orgs). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o Rádio pra Sonhar*. A história do rádio no Pará. Belém: Prefeitura Municipal, 2003.