

As muitas faces de um mesmo rosto: o mundo errante das canções

Adalberto Paranhos

Professor do Instituto de Ciências Sociais, dos Programas de Pós-graduação em História e em Ciências Sociais e do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em História Social pela PUC-SP. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

103

Palavra dócil
Palavra d'água pra qualquer moldura
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
Qualquer feição de se manter palavra

Chico Buarque

Empreender uma viagem musical pelo tempo a bordo de algumas composições, eis a proposta-convite deste texto. Ao atravessar cinco décadas da nossa história musical, procurarei recolher detalhes da paisagem cultural e sonora do Brasil, bem como revelar certos aspectos da dança dos sentidos da obra artística. Serão expostas distintas faces do mesmo à medida que buscarei demonstrar como uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário, uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos.

Esta é, por sinal, uma das conclusões que podemos extrair de estudos que, dia após dia, vêm ganhando destaque no âmbito da História Cultural ou da História Social da Cultura. Daí que este trabalho esteja em linha de sintonia com a perspectiva analítica de Michel de Certeau, para quem o sentido de uma obra não se define a partir de um depósito, de uma intenção ou de uma atividade autoral. Não é por outra razão que ele critica a “crença errônea na transparência significativa dos enunciados, fora do processo de enunciação”.¹

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si. Tomando por base estas breves observações introdutórias, que tocam em questões metodológicas vinculadas à investigação em torno da música popular, recorrerei, de início, a uma canção de Dorival Caymmi, vista, ouvida e interpretada sob três óticas que a ligam a diferentes constelações de sentido.

Afirmção nacionalista e negação internacionalista

“Samba da minha terra”, gravada e lançada em 1940, em 78 rotações pilotado pelo Bando da Lua², veio ao mundo em meio à ditadura do “Estado Novo”, debaixo de um clima político-cultural saturado de nacionalismos de toda espécie. Composição afinada com uma das vertentes do seu tempo, converteu-se, já de nascença, em peça da artilharia musical de exaltação nacionalista. Ela celebrava, sem qualquer cerimônia, o casamento tão decantado entre samba e brasilidade.

Seus versos-chave proclamavam, aos quatro cantos, o novo símbolo musical nacional: “Quem não gosta de samba/ Bom sujeito não é/ É ruim da cabeça/ Ou doente do pé”. Tratava-se, efetivamente, da afirmação de uma determinada tradição musical simultaneamente já constituída e em processo de constituição, calcada no samba urbano que tinha como centro de irradiação o Rio de Janeiro, cidade-sede das três gravadoras existentes no país naquela época.

Alguns ingredientes da bem condimentada gravação original de “Samba da minha terra” merecem registro. O molho de sua cozinha rítmica é todo ele à base de pandeiro e violão. O prato principal é servido pelo vocalista e líder do Bando da Lua, Aloysio de Oliveira, cuja interpretação, seguindo o modelo dominante de cantar, ressoa uns tantos elementos do *bel canto*, ainda que mais ou menos moderadamente. O timbre dessa produção soa às harmonizações vocais e instrumentais dos anos 30 e 40 no Brasil, revestindo-se de uma certa “tipicidade” em termos de linguagem musical brasileira, num período anterior ao advento do conjunto Os Cariocas.

Se deixarmos para trás o ano de 1940 e nos transportarmos para 1961, em plena efervescência da Bossa Nova, vamos nos deparar com a regravação de “Samba da minha terra” por João Gilberto.³ A uma simples audição é possível perceber que, dialeticamente, estamos

diante da afirmação e da negação da tradição musical brasileira, movimento próprio da revolução sonora bossa-novista.

Aclimatada ao ambiente musical mais intimista da primeira Bossa Nova, quase tudo aí é diferente. É outro o contexto timbrístico, recheado de dissonâncias. O arranjo denota economia de recursos, apelando para o colorido das meias-tintas, com o expurgo do acessório e do virtuosismo. A parte rítmica combina bateria, violão (este com a marcação percussiva e harmônica característica de João Gilberto) e o órgão de Walter Wanderley, tendo, de quebra, a percussão vocal de João, no começo e no final da faixa. Em vez do canto do falo, desponta o canto-falado, com uma inflexão coloquial que leva à supressão dos vibratos, enfim, à “lágrima seca” da Bossa Nova, que tantas incompreensões provocou, a ponto desse modo de cantar ser considerado pelas línguas do inconformismo como pouco másculo, para não dizer afeminado.

Quanto a isso, cabem alguns paralelos com o *cool jazz*, que, desde a virada dos anos 40 para os 50, injetava novos ares na música norte-americana e despertava entusiasmo nos jovens que assumiriam o posto de comando na busca de outros caminhos no cenário musical brasileiro. Sem ver na Bossa Nova, nem de longe, um mero afluente da caudalosa produção jazzística *made in USA*, não se pode negar que, de uma forma ou de outra, o *jazz*, no seu jeito *cool* (para não falar, aqui, do *bebop*), foi um dos alimentos de que se nutriu o movimento bossa-novista.

Já se estabeleceram aproximações, em que pesem as diferenças, entre o estilo interpretativo de João Gilberto e o de Chet Baker. Mas também é perfeitamente admissível traçar paralelos entre o modo Miles Davis de tocar trompete, durante o reinado do *cool jazz*, e o modo João Gilberto de cantar. Ambos como que se dão as mãos, pelo menos “na predileção pelos claros-escuros; na escolha de uma sonoridade velada sem vibratos; no clima poético”, em que salta aos ouvidos uma maneira especialíssima de dizer a música, como afirma um crítico ao se referir especificamente à delicadeza e à densidade do toque de Miles Davis, que ele associa ainda a uma “certa veia de melancolia”.⁴

Pouco importa a opinião do próprio João Gilberto a respeito das relações – ou melhor, interações – entre a Bossa Nova e o *jazz*. Importa, sim, constatar que, nesse mergulho em direção à tradição musical brasileira, ele, não apenas em “Samba da minha terra” como em outras canções, traz à tona uma composição reelaborada e conectada, de alguma maneira, a procedimentos que a aproximam do circuito internacional do *jazz*.⁵ Moral da história: “Samba da

minha terra” acaba sendo parcialmente despida de seu caráter estritamente nacionalista, presente no ato que comandou a sua criação.

Logo se vê que as interpretações, quaisquer que sejam elas, são sempre portadoras de sentido. Isso recoloca, a todo instante, problemas de ordem metodológica. Do meu ponto de vista, “interpretar implica também compor”.⁶ Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição.

Não é à toa que intelectuais identificados com a História Cultural, ao retomarem as pegadas de Certeau, põem em evidência a “produção dos consumidores” e enfatizam que em hipótese alguma estes devem ser encarados como sujeitos passivos, cujo comportamento estaria predeterminado pela natureza mesma dos produtos que consomem ou pela força dos meios que o impõem.⁷ O que fez João Gilberto, no caso da regravação analisada? Consumidor entusiasta dos sambas de Dorival Caymmi, ele não consumiu “Samba da minha terra” tal e qual essa canção foi produzida e industrializada em disco. Repaginou-a, atualizou-a, como quem se recusa a colocar na moldura de 1940 o quadro do final dos 50 e princípio dos 60.

Viremos a página. Corria o ano de 1973. “Samba da minha terra” retornava à boca de cena, desta vez pelas mãos dos Novos Baianos.⁸ Numa leitura ostensivamente pós-tropicalista, conjugam-se em sua gravação aspectos musicais à primeira vista contraditórios: Bossa Nova e *rock-'n'-roll*, temperados por pitadas de samba rasgado. A *performance* dos Novos Baianos se abre sob nítida inspiração bossa-novista colada ao violão e ao canto de Moraes Moreira. No seu desenrolar, o som eletrificado escorre, com estridência, da guitarra de Pepeu Gomes. Lá pelas tantas, o samba, para sambista nenhum botar defeito, pede passagem e rouba a cena.

Nesse liquidificador sonoro em que se trituram múltiplas linguagens musicais, a partir do arranjo de Moraes & Pepeu, assiste-se ao enlace entre o internacional e o regional, um lance típico de cosmopolitismo, que, de mais a mais, percorre todo o LP *Novos Baianos F. C.*, no qual figura essa regravação. Se, de um lado, se lança mão da guitarra elétrica, de outro, ouvem-se violão, craviola, bandolim e cavaquinho. Anuncia-se a festiva celebração da convivência pacífica de instrumentos aparentemente díspares. Não foi Pepeu que declarou conviver bem com a sua porção Jacob do Bandolim e a sua porção Jimi Hendrix? Nesse mundo, habitado pelos Novos Baianos, de ampla permissividade musical, qualquer maneira de musicar vale a pena: a

percussão, por exemplo, alinha instrumentos de origem afro (como o afochê) ou indígena (como as maracas ou o chocalho), sem contar o bumbo, o bongô, o pandeiro e o triângulo, postos em pé de igualdade com a eletrificação do som.

Como nunca, “Samba da minha terra” adquiriu, então, uma inequívoca pronúncia internacionalista, indo além dos estreitos limites a que esteve um dia confinada.⁹ Numa época em que, mais do que consumir a chamada “música estrangeira”, esta foi deliberada e programaticamente integrada à música popular brasileira – e o tropicalismo forneceu testemunho disso –, os Novos Baianos retrabalharam componentes da nossa tradição e aprofundaram o diálogo que entretiveram com a produção mundo afora, particularmente nos seus cruzamentos com o *rock* e o *pop*.

Seja como for, os Novos Baianos, sem nenhum indício de remorso ou peso na consciência, continuavam a cantar alegremente as palavras de Caymmi, embora a *performance* do grupo – enunciativa de sentido – subvertesse seu significado original. Inscrevendo-se como uma metalinguagem, o uso da linguagem especificamente musical parece, aqui, confirmar as afirmações de Robert Darnton, ao salientar que “o texto pode ir contra si mesmo. De fato, ele pode fugir às coerções retóricas que orientam a leitura, sem determiná-la”.¹⁰

É preciso, portanto, estar alerta para eventuais relações conflitivas entre música e letra, além da complementaridade que possa uni-las. E mais: se os artefatos culturais não retêm sentidos fixos, é imprescindível situá-los historicamente. Como se sabe, a História não é senão “uma disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto”. Daí decorre que “velhas formas podem expressar funções novas”.¹¹ Puxando a questão para o que me interessa mais de perto, acrescentaria: velhas canções, como se viu em “Samba da minha terra”, são capazes de exprimir novos significados, desde que não fiquemos reféns da mera literalidade das palavras. Quando historicizamos a semiótica, estamos aptos a compreender que não se pode falar simplesmente da coisa em si mesma, pois, dialeticamente, ela abriga também a outra-coisa. Para além dela, quantas vezes não nos colocamos diante da sobrecoisa? E esta, em certas circunstâncias, se transforma até na anticoisa.

Tradição e traição

Canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si. Nem seria possível submetê-la a uma blindagem que a mantivesse a salvo de qualquer tentativa de reapropriação de seus sentidos. Por mais cristalizadas que sejam as leituras que se façam dessa ou daquela canção, sempre subsiste a possibilidade de reanimá-la com novos sopros de vida. E, conforme o caso, mais do que evidenciar a agregação de outros significados, uma composição pode sair inteiramente dos eixos.

Vejamos o exemplo da gravação original e de uma das regravações de “Chão de estrelas”, composta nos anos 1930 e tornada um clássico da música popular brasileira. Transposta para o disco pelo autor de sua melodia, Silvio Caldas¹², ela fora imaginada ao ritmo dolente que embalava as serestas, ao som do violão. Quando mais não seja, essa canção cavou seu lugar na história da nossa música pelo texto poético de fino acabamento formal (com os célebres versos de Orestes Barbosa, “tu pisavas nos astros distraída”). Nela, o drama pungente do personagem masculino transparece na interpretação bem-comportada de Silvio Caldas: o mundo desaba sobre sua cabeça quando sua mulher – “pomba-rola que voou” – bate asas rumo a outras paragens.

Nem por isso “Chão de estrelas” foi poupada do choque de deboche promovido pelos Mutantes, na virada dos 60 para os 70 do século passado.¹³ Esses “elementos provocadores” a elegeram como bode expiatório na propositalmente ridícula metamorfose do sério em hilariante. A paráfrase cede espaço à paródia. Assim, numa *performance* que configura um procedimento parodístico, eles sublinham a diferença e instituem a inversão. Como quem, de dedo indicador em riste, aponta e denuncia a fadiga da tradição, os Mutantes projetam seu ácido sarcasmo sobre essa composição. Na sua refiguração, “Chão de estrelas” se desfigura, para horror dos “tradinacionalistas”.

A primeira impressão – que logo se desfaz – é a de que estamos diante de uma gravação respeitável e respeitosa. É o que insinuam a encenação do solo inicial de sax (em tonalidade grave) e o acompanhamento que se prolonga ao violão. Ato contínuo, o vocalista Arnaldo Baptista introduz um fator de estranhamento. Mais contido no começo da gravação, ele, aos poucos, se revela sem disfarces: encarna o papel de arremedo de cantor, uma espécie de cantor chinfrim de churrascaria chinfrim. Na sua interpretação derramada, de apelos melodramáticos fáceis, Arnaldo mal controla sua respiração. Puxa, escancaradamente, o ar para seguir adiante, beira a todo momento a desafinação e, por fim, se precipita nela.

Capítulo à parte é o arranjo do grupo e de Rogério Duprat. O maestro aciona sua usina sonora e articula uma metalinguagem ao comentar musicalmente a linguagem textual de “Chão

de estrelas”. Trafegando na contramão da exaltação da tradição musical brasileira, a sonoridade desse registro fonográfico engendra um contraponto crítico. Quase tudo aí é puro deboche. Ou, noutra ótica, puro deleite, entrecortado por modificações inesperadas no andamento rítmico.

Nessa canção, o homem chora a partida da companheira: “Foste a sonoridade que acabou/ E hoje quando do sol a claridade/ Forra meu barracão sinto saudade/ Da mulher pomba-rola que voou”. Instantaneamente, ouve-se a simulação do bater de asas de uma pomba, que se mistura ao ronco do motor de um helicóptero. Ao mesmo tempo, soa uma brutal e abrupta alteração rítmica: a orquestra, à moda de uma *jazz band* tradicional, nos remete de volta ao passado, escorada num naipe de metais, num banjo e em tudo o mais que o *hot jazz* exige.

Instaura-se, na seqüência, uma esculhambação total:

[...] *Nossas roupas comuns dependuradas/ Na corda qual bandeiras agitadas/ Pareciam um estranho festival* [somos então reconduzidos, pela via de efeitos sonoros, ao frêmito dos festivais de MPB da década de 1960]/ *Festa dos nossos trapos coloridos* [um pano é estrepitosamente rasgado]/ *A mostrar que nos morros malvestidos/ É sempre feriado nacional* [aqui, ao toque dos clarins e ao rufar dos tambores, a sensação que se tem é a de estarmos no meio de uma parada militar]/ *A festa do barraco era sem trinco/ Mas a lua furando nosso zinco* [e os disparos contra a tradição se fazem ouvir ao pé da letra, transformando-se em tiros]/ *Salpicava de estrelas nosso chão/ Tu pisavas nos astros distraída* [um ruído estranho sugere alguém caminhando sobre estrelas]/ *Sem saber que a ventura desta vida/ É a cabrocha, o luar e o violão.*

Não satisfeitos com a desconstrução de “Chão de Estrelas”, o desfecho não é menos insolente: à imagem romântica da cabrocha, do luar e do violão em comunhão opõem-se versos postiços que despoetizam a poesia: “É a cabrocha escorregando no sabão/ É os gato [*sic*] miando no porão”.

Tanto numa como noutra versão, a música é a mesma, a letra, no geral, é a mesma. No entanto, o sentido primeiro dessa canção foi deliberadamente implodido por uma nova *performance*. Afinal, já frisou Paul Zumthor, o intérprete significa.¹⁴ E os Mutantes, numa radicalização da proposta tropicalista, lançavam-se, de maneira iconoclasta, contra o culto às nossas “raízes”. Nessa tarefa, valeram-se, para tanto, de um símbolo da tradição musical brasileira, desfazendo-o em cacos numa regravação onomatopaica. Plugados em outras sonoridades que se difundiam no cenário internacional, eles reagiam àqueles que insistiam em engessar a MPB, conformando-a a estilos de expressão artística de forte teor nacionalista. Era o seu jeito de tomar o presente para si.

Outras pronúncias, outras dicções

Os sentidos mutantes de uma canção não guardam relação de dependência tão somente com o transcurso do tempo. Num mesmo tempo, num mesmo agora, a história do presente igualmente comporta, é óbvio, dimensões distintas e nuances de sentido relacionadas com o tipo de intervenção dos sujeitos que operam com a canção.

Embarquemos de novo nos anos 1960, todo ele pontuado por intensas lutas, inclusive no terreno cultural. Em 1962, uma dessas lutas estalava no interior do movimento bossa-novista. A música-símbolo da queda de braço que então se verificou foi “Influência do Jazz”. Seu autor, o bossa-novista de primeira hora Carlos Lyra, mantinha estreitos vínculos com o CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Como um dos líderes da facção que deplorava uns tantos “descaminhos” da Bossa Nova, ele achou por bem denunciar a “demasiada influência do jazz na música brasileira”.¹⁵

Protesto dessa natureza não era algo inédito na carreira de Carlos Lyra. Anos antes, em “Criticando”¹⁶, ele saíra em defesa das cores nacionais, mais precisamente do “samba brasileiro”. Desta vez, com a Bossa Nova na crista da onda, Carlos Lyra lastima: “Pobre samba meu/ Foi se misturando/ Se modernizando/ E se perdeu/ [...] Coitado do meu samba/ Mudou de repente/ Influência do jazz”. Resistir, é preciso: “Pobre samba meu/ Volta lá pro morro/ E pede socorro/ Onde nasceu [*sic*]/ Pra não ser um samba/ Com notas demais/ Não ser um samba torto/ Pra frente e pra trás/ Vai ter que se virar/ Pra poder se livrar/ Da influência do jazz”.¹⁷

A música, de elaboração sofisticada, calcada em moldes jazzísticos e bossa-novistas, colidia intencionalmente com a letra. E essa colisão – reforçada, em parte, em determinados momentos em que o arranjo de Luiz Eça envereda por ritmos “alienígenas” – é acentuada, aqui e ali, pelo canto escrachado do autor, ao incorporar ironicamente cacoetes interpretativos do *bebop* (como o *sta-ba-ra-ba-dau* que prepara o fim da gravação, numa junção *nonsense* de sílabas que configuram o *scat singing*, forma de improvisação vocal tipicamente jazzística).¹⁸

Num certo aspecto, um abismo parece separar a gravação de Carlos Lyra de outra que lhe é contemporânea e que traz a assinatura de uma personagem notável da história da Bossa Nova. Leny Andrade – a mais jazzística das cantoras do movimento bossa-novista – ressignificou “Influência do jazz”¹⁹ simplesmente dessignificando seu discurso. Com um ar de quem não está

nem aí com a denúncia formulada, ela promove, no fundo, uma neutralização absoluta da mensagem pró-nacionalização da música popular brasileira. E extrai todas as conseqüências jazzísticas da composição. Da letra, esvaziada de sua carga semântica original, interessa-lhe apenas a musicalidade das palavras, que se fundem no balanço do *bebop* e no balanço da bossa.

Constata-se, como assinala Chico Buarque, que a palavra pode ser dócil, “palavra d’água pra qualquer moldura”.²⁰ Bourdieu, no plano teórico, também se dá conta disso ao ressaltar que, “às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz. Está na forma em que o diz, está na entonação”.²¹ E a interpretação conferida por Leny Andrade a “Influência do jazz” atesta-o à perfeição. Além do mais, recriou-se em estúdio – com direito a palmas, urros e assobios – a atmosfera dos pequenos ambientes por onde escoavam o *jazz* e a Bossa Nova. Já a roupagem do arranjo concebido pelo pianista Tenório Jr. cai sob medida, servindo como fiel conduto para embalar a voz de Leny. O trio que a acompanha – completado por Milton Banana à bateria e Zezinho ao contrabaixo – reveste a música de um colorido mais explicitamente jazzístico, oferecendo aos ouvintes um misto quente de bossa & *jazz*.²² E, como manda a tradição do *jazz*, no meio da gravação um generoso espaço é concedido à improvisação vocal e instrumental.

Se Carlos Lyra não estava só na sua luta, muitos músicos, na prática, conspiravam contra as intenções do compositor. “Influência do jazz”, no contexto dos anos 60, dava a impressão, por vezes, de ter sido arremessada contra o seu próprio criador. O Tamba Trio, ao inseri-la em seu primeiro LP, a executava com um senso rítmico-harmônico revelador de domínio tanto dos meandros do samba quanto das filigranas do *jazz*.²³ Corisco e os Sambaloucos também a gravaram na década de 1960, com ressonâncias jazzísticas mais perceptíveis nas harmonizações do naipe de metais e no desempenho de Hamilton Godoy ao piano.²⁴

Mas, numa espécie de contradiscurso musical – um discurso nu de palavras, evidentemente –, Luiz Chaves e seu conjunto atingiriam o paroxismo. Sua gravação de “Influência do jazz”²⁵ nos joga ao encontro de uma tessitura timbrística radicalmente diferente do que se costumava ouvir por estas bandas. Apesar de não desaparecerem aqui as pronúncias derivadas da escola do samba, devidamente atualizadas pela Bossa Nova, a dicção instrumental inclina os pratos da balança a favor do *jazz*, ou melhor, de um “*jazz* brasileiro”, ou, como queiram, de um “samba-*jazz*”, traço marcante do que se denominava, à época, “moderna música popular brasileira” ou, o que dá no mesmo, “música popular brasileira moderna”. Logo nos

acordes iniciais, os metais em brasa – numa conjugação de sax-alto, sax-tenor e trompete – anunciam, de forma cortante, que o octeto ensaiaria um voo nada usual na nossa tradição musical. Em torno da seção rítmica, constituída pelos futuros integrantes do Zimbo Trio (à base de piano, baixo e bateria), a guitarra e a flauta igualmente se fazem ouvir. Todos, sem exceção, como mostram inclusive os solos que tecem os improvisos, se conservam musicalmente indiferentes ao posicionamento político-cultural de Carlos Lyra. Eis a estreia, em grande estilo, de Luiz Chaves como arranjador.

Para não encompridar demais a história de “Influência do jazz”, lembro que, ainda em 1963, o Bossa Três (com Luiz Carlos Vinhas ao piano, Tião Neto ao baixo e Edison Machado à bateria) gravou essa canção em New York²⁶ Sua *performance* esfuziante, para dizer o mínimo, teima em ignorar solenemente a advertência de Carlos Lyra, reduzindo-a a palavras atiradas ao vento. O trio se permite sambar e “jazzar”, na certeza de que não cometia nenhum ato pecaminoso do tipo lesa-pátria.

Pelas qualidades musicais intrínsecas de “Influência do jazz”, continuariam a se suceder seus registros em disco, seja no Brasil ou no exterior. Ainda em 1966, um músico de formação jazzística, o pianista, cantor e compositor brasileiro Dick Farney, a tomava como pré-texto para cair no *jazz*.²⁷ Na sua gravação, apoiada por orquestra regida pelo maestro Gaya, uma batida à Bossa Nova se manifesta na primeira parte da execução, e para por aí. A seguir apagam-se, quase que por completo, as marcas nacionais da composição.

Tudo isso deságua na conclusão óbvia de que autor algum consegue congelar o significado de sua obra. Rompido o cordão umbilical, no caso, se desprende do criador, passando por uma série de mediações. Numa dessas, o receptor como que se rebelou contra o emissor e, como num efeito *boomerang* indesejável, provocou estragos consideráveis na mensagem original. Carlos Lyra prosseguiu sua caminhada e, volta e meia, em shows ou em novas gravações, reiterou seu alerta.²⁸ No entanto, a imensa maioria dos intérpretes de “Influência do jazz” continua a saudar com alegria os bons ventos que o estreitamento de contatos com o *jazz* trouxe à música popular brasileira.²⁹ Definitivamente, a criatura infligiu dura derrota ao criador.

Estes comentários indicam que o trabalho com a canção implica percalços e obstáculos dispostos no meio do caminho, nem sempre de fácil transposição. Como quem avança sobre um campo minado, muitas dificuldades nos aguardam. Sobre uma superfície aparentemente plana,

insinuam-se as dobras da história, que apontam para a existência de diversas camadas ou estratos de sentido.

Múltiplas faces

Na realização de uma obra musical, quando esta deixa a condição de potência para se converter em ato, torna-se necessário atentar para o seu fazer-se e refazer-se nesse ou naquele momento histórico, graças à ação desse ou daquele sujeito. E esse sujeito, datado historicamente, ocupa sempre um lugar social. Por ser, é claro, portador de uma bagagem cultural, sua experiência de vida funciona como um filtro para a percepção das coisas.

Em decorrência disso, a historicidade da percepção a todos nos envolve. Afinal, inevitavelmente, “o mundo percebido comporta relações”³⁰, e estas não acontecem de maneira gratuita. Vem daí que, quando alguém procede à leitura de uma partitura, por exemplo, não se tem uma situação em que um objeto inerte se impõe com todo o seu peso à consciência do leitor. Exatamente porque “ver significa articular”, como salienta Gadamer, “o mero ver, o mero ouvir são abstrações dogmáticas, que reduzem artificialmente os fenômenos. A percepção acolhe sempre significação”.³¹

Uma ilustração acabada destas observações se acha na gravação de “Vassourinhas” – mais conhecida como “Frevo do(s) Vassourinha(s)” – por Sivuca.³² Música emblemática do carnaval pernambucano, principalmente de Recife e Olinda, ela recebeu um tratamento especial, numa demonstração de versatilidade e bom humor a toda prova. Modulando a sonoridade de seu acordeão e emitindo outros sons, Sivuca, sozinho, nos convida a seguir viagem com destino à China, aos países árabes, à União Soviética, à Argentina e à Escócia. De cada uma dessas nações ele recolhe timbres, ritmos e harmonias que expressam componentes musicais mais ou menos solidificados na construção da identidade musical de tais países. O resultado – comprovado pela reação da platéia que lotou o Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro – é arrebatador. Perto do fim da linha, Sivuca desembarca no Brasil, em plena quarta-feira de cinzas, como sugere o tom fúnebre que empresta ao “Frevo dos Vassourinhas”. Mas a escala final de sua viagem sonora não podia deixar de ser a terça-feira gorda de carnaval, quando ele se projeta, imaginariamente, no turbilhão da Avenida Guararapes, em Recife. Nesse momento, secundado pela pancadaria da

percussão, a “ferveção” (frevo, não nos esqueçamos, deriva de “frever”) alcança o seu ponto máximo de ebulição.

Que ensinamento retirar dessa apresentação? Torno a bater na mesma tecla. Ele dá mostras indiscutíveis de que uma notação ou um signo musical – para me restringir ao tema deste capítulo – não equivale a uma peça fria apropriada de forma neutra pelos sujeitos que a leem. Não ocorre aí a imposição uniforme de um padrão de leitura, execução ou audição, como se fora uma via de mão única. Adentramos, isso sim, um campo relacional, banhado de historicidade. Distintas experiências históricas – simbolizadas nessa gravação por vivências culturais diversas – tendem a gerar modos de apropriação variados de uma canção. Assim, esquematicamente, o escocês, com sua gaita de foles, ao interpretar o “Frevo dos Vassourinhas”, se choca, em tese, com quem se educou musicalmente sob o impacto do tango argentino, ao som do *bandonéon*.

Presos a “hábitos conceituais” até certo ponto diferenciados, o árabe e o chinês não têm inocência ao olhar a partitura ou ao ouvir a mesma música. Seus códigos culturais, impregnados de experiência vivida, fornecem chaves para ver e escutar que são, sob vários aspectos, diversificadas. Num determinado sentido, sua audição é parcialmente pré-formatada e, nessas circunstâncias, o seu ouvir já é interpretação.³³

Evidentemente também se poderia fazer referência a hábitos ou códigos grupais ou de classe. De toda forma, nada disso anula a possibilidade do engenho e da arte individual. Embora os eus, socialmente situados, sejam eus circunstanciados, não existe nenhuma lei de ferro que submeta, inexoravelmente, tudo e todos a uma mesma pauta de comportamento.

Um último exemplo, quanto a isso, está registrado, de maneira bastante criativa, numa gravação de “Balanço zona sul”.³⁴ Estruturada em bases francamente bossa-novistas pelo seu autor³⁵, o Som Três³⁶ lhe atribuiu um tratamento jazzístico, com um detalhe particularmente significativo: pelas mãos de César Camargo Mariano, com o suporte da bateria de Toninho Pinheiro e do baixo de Sabá, tocam outros pianistas. Ao se reapropriar de “Balanço Zona Sul”, ele incorpora o espírito pianístico de nomes destacados da cena artística norte-americana. A música é a mesma, o país para o qual o Som Três se transporta é o mesmo (os Estados Unidos), a tribo musical que o trio frequenta é a mesma (todos *jazzmen*). O que não resulta, porém, no mesmo. As diferenças estilísticas de cada pianista homenageado por César Camargo Mariano – expressas na reprodução sonora de seus respectivos trios – são claras como o sol de meio-dia. Ele revisita, pela ordem, George Shearing, Ray Charles, Errol Garner e Oscar Peterson. Da pegada à

moda *rhythm and blues* de Ray Charles ao virtuosismo loquaz de Oscar Peterson, nada soa igual. Finalmente, o Som Três emite o seu som peculiar, um misto de Bossa Nova com doses abusadas de “pilantragem”, um jeito brincalhão que floresceu na segunda metade dos 60, com a enorme acolhida popular obtida pelas gravações de Simonal.

As ciladas da canção estão sempre a nos espreitar. Como vimos, inúmeros são os desafios que o pesquisador precisa superar. Por vezes, decorrido certo tempo, determinada música tem seu sentido redefinido, quer para acrescentar-lhe novos elementos ou para pôr abaixo seu sentido original. Em outras ocasiões, uma mesma canção, no mesmo chão histórico, vira um objeto em disputa entre os seus contemporâneos. Noutras vezes, matizes culturais nacionais ou simplesmente estilos individuais a conduzem por rumos inusitados. Por isso tudo, ao analisarmos uma canção e suas distintas interpretações, convém termos consciência de que, como diria talvez Silvio Rodríguez, uma canção *es la misma, pero nos es igual*.³⁷

¹ CERTEAU, Michel de e GIARD, Luce. *A invenção do cotidiano*, v. 2: Morar, cozinhar. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 338.

² “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi), Bando da Lua. 78 rpm Colúmbia, 1940 (relançada em coletânea com diversos intérpretes: CD *Samba da minha terra*. Revivendo, 1991).

³ “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi), João Gilberto. LP *João Gilberto*. Odeon, 1961 (relançamento: CD de João Gilberto. *O mito*. Emi, 1992).

⁴ CANDINI, Pino. Miles Davis. In: *Miles Davis: um enigma da música negro-americana*. Gigantes do Jazz. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 2.

⁵ A assimilação de procedimentos jazzísticos, sem a perda de contato com o legado do samba, fica ainda mais evidente em outra interpretação do período do auge da Bossa Nova. Ouvir a versão, sob o título de “O samba da minha terra”, com a caligrafia própria do Tamba Trio. LP *Avanço*. Philips, 1963 (faixa relançada na coletânea – CD duplo – *Tamba Trio*. PolyGram, 1997). Nos Estados Unidos ocorreram várias tentativas de unir *jazz* e samba, como se ouve em gravações de aficionados das inovações bossa-novistas, entre os quais o guitarrista Charlie Byrd, que incluiu “Samba of my country” no LP *Once more: Charlie Byrd's Bossa Nova*. Riverside, 1963 (relançado no CD *Bossa Nova pelos pássaros -- Bossa Nova by the Birds -- Riverside*, 1992).

⁶ PARANHOS, Adalberto. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, n. 20, São Paulo, Educ/Fapesp/Finep, 2000, p. 224.

⁷ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v. 1: Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 38, e CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 58. Entre outros autores sintonizados com essas preocupações, ver DAVIS,

Natalie Zemon. O povo e a palavra impressa. In: *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁸ “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi), Novos Baianos. LP *Novos Baianos F. C.* Continental, 1973 (relançado no CD duplo *Sorrir e cantar como Bahia*. Warner, 1997).

⁹ Eis um peculiar processo de “migração dos sentidos”, como diria ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 131.

¹⁰ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 167.

¹¹ THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 243.

¹² “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Silvio Caldas. 78 rpm Odeon, 1937 (relançada em duas coletâneas com diversos intérpretes: CD *Velha Guarda*. Emi, 1998, e caixa de CDs *História da Odeon: as primeiras músicas do século XX*. CD n. 2 – 1927-1942 – Emi, 2003).

¹³ “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Mutantes. LP *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor, 1970 (relançamento: CD homônimo. Polydor, s./d.). O resultado, aí, é muito divergente do que se tinha, naturalmente, em regravações de Silvio Caldas ou num registro dessa mesma época, em tom grave e aflitivo, como no LP *Canecão apresenta Maysa*. Copacabana, 1969 (relançamento: CD *Maysa*. Série 2 em 1. Emi, 2003).

¹⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 228.

¹⁵ Depoimento de Carlos Lyra contido no seu LP *25 anos de Bossa Nova*. 3M, 1987 (ironias da história: este disco foi gravado ao vivo durante show realizado no Jazzmania, no Rio de Janeiro). Na contracapa do disco em que aparecia “Influência do jazz” (LP *Depois do carnaval: o sambalço de Carlos Lyra*. Philips, 1962), outro compositor cepecista, Nelson Lins e Barros, escrevia: “Carlos Lyra, que aceita, em parte, a harmonia jazzística [...] não admite a transformação do nosso samba num samba-jazz, um híbrido sem valor artístico e cultural”. Carlos Lyra era taxativo: “sou a favor de influências estrangeiras, desde que não destruam as raízes culturais nacionais”. LP *Carlos Lyra*. História da Música Popular Brasileira. Abril Cultural, 1971, 1. contracapa.

¹⁶ “Criticando” (Carlos Lyra), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1957 (relançamento: CD *Os Cariocas*. Mestres da MPB. Warner, 1994). Aí ele apregoa as peculiaridades e – por que não dizer? – a superioridade do samba em comparação com o bolero, a música italiana, o *bebop* e a canção francesa. Nesse “samba-colagem”, o fraseado do samba é a todo instante interrompido por fragmentos dessas outras referências musicais. Como enfatizou o autor, em outro depoimento, na sua arremetida contra “a influência da música estrangeira”, “Criticando” fora “precursora” de “Influência do jazz”. CD *Carlos Lyra*. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes, Sesc-São Paulo, 2000 (reprodução do programa Ensaio, de 1991, da TV Cultura, de São Paulo).

¹⁷ “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Carlos Lyra, *op. cit.* (relançamento: LP *Carlos Lyra, Bôscoli & Menescal*. História da Música Popular Brasileira. Abril Cultural, 1982). Inconformado com a marcha dos acontecimentos, Carlos Lyra chegou ao ponto de registrar a marca “sambalço”, nome de guerra do que seria uma Bossa Nova reconciliada com as supostas raízes culturais brasileiras.

¹⁸ O *sta-ba-ra-ba-dau* é repetido também na apresentação de Carlos Lyra no famoso concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall, de New York, em 21 de novembro de 1962, quando lá se reuniu boa parcela da nata do movimento bossa-novista, a começar por João Gilberto. Aliás, “Influência do jazz” consta duas vezes do repertório do show: com seu autor (acompanhado pelo Quarteto de Oscar Castro Neves, numa

performance mais sóbria), e numa interpretação à parte, mais desenvolta, com maior ênfase jazzística, do Quarteto de Oscar Castro Neves (relançamento: CD *Bossa Nova at Carnegie Hall*. Áudio Fidelity, s./d.).

¹⁹ “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Leny Andrade. LP *A arte maior de Leny Andrade*. Polydor, 1963 (faixa relançada no CD duplo *Bossa Nova: sua gente, sua história*. Philips, s./d.).

²⁰ “Uma palavra” (Chico Buarque) Chico Buarque. CD *Chico Buarque*. RCA, 1989.

²¹ BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 253.

²² Por essas razões, decididamente não me soa nada aceitável o comentário segundo o qual “a versão ‘jazzística’ de Leny Andrade é coerente com a denúncia feita pela composição”. Ficha técnica da gravação de “Influência do jazz” contida no LP *Samba*. História da Música Popular Brasileira. Abril Cultural, 1983, 1. contracapa.

²³ Por sinal, o arranjo de seu líder, o pianista Luiz Eça, é, em muitas seqüências, basicamente o mesmo que recobre o da gravação de Carlos Lyra, da qual se diferencia significativamente na hora da improvisação. “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Tamba Trio. LP *Tamba Trio*, Philips, 1962.

²⁴ “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Corisco e os Sambaloucos. LP *Show de bossa*. Philips, s./d.

²⁵ “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Luiz Chaves e seu conjunto. LP *Projeção*. RGE, 1963 (relançamento: CD homônimo. RGE, 1994).

²⁶ “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Bossa Três (faixa relançada no CD *Bossa Três*. Ubatuqui, 2000).

²⁷ “Influência do jazz” (Carlos Lyra), Dick Farney e orquestra de Gaya. LP *Dick Farney: piano & orquestra: Gaya*. Elenco, 1966 (relançamento: CD homônimo. Elenco, 2003).

²⁸ Ele repetiria, no LP *25 anos de Bossa Nova, op. cit.*, que o que disse em “Influência do jazz” foi dito “com muita propriedade”. O tom de deboche que imprime às suas interpretações dessa composição ainda se faz sentir, por exemplo, no CD *Bossa Lyra*. BMG, 1994.

²⁹ Não sem uma ponta de ironia, tal se dá até mesmo no CD *Songbook Carlos Lyra*. Lumiar, 1994. Disco produzido para reverenciar a obra desse importante compositor, nele comparece Leny Andrade. Para não fazer pouco da inteligência do leitor, parece-me dispensável esclarecer que caminhos ela trilhou então.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papirus, 1990, p. 43. A perspectiva relacional, diga-se de passagem, é um ponto de partida fundamental para o desenrolar do pensamento desse autor.

³¹ GADAMER, Hans-George. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4. ed. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 132 e 133.

³² *Vassourinha* (Matias da Rocha e Joana Batista), Sivuca. LP *Sivuca & Rosinha de Valença*. RCA, 1977 (relançamento: CD homônimo. RCA/BMG, 2001). A gravação original de *Frevo dos Vassourinhas n. 1* é de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara. 78 rpm Continental, 1949 (no selo deste disco consta como autor somente Matias da Rocha, assim como em disco lançado posteriormente por Sivuca. 78 rpm, Continental, 1951).

³³ Gombrich, ao criticar o mito do olhar inocente e o pretensão realismo da visão, alude a uma *schemata*, a partir da qual “pedir um olhar imparcial é pedir o impossível”. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 316. Nessa linha de pensamento, Francastel sublinha que “não é verdade que a visão seja o resultado de uma mera atividade fisiológica, já que qualquer representação é um fenômeno cultural”. FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, s./d., p. 113. Aqui, onde se leem olhar e visão, pode-se ler, perfeitamente, ouvir e audição.

³⁴ “Balanço Zona Sul” (Tito Madi), Wilson Simonal. Lançada originalmente, com grande sucesso, no LP *Wilson Simonal tem “algo mais”*. Odeon, 1964 (há controvérsias quanto à data de lançamento do disco. Vali-me da informação contida na etiqueta do LP original).

³⁵ É o próprio Tito Madi quem o confirma, apesar dele se identificar historicamente como um músico ligado ao samba-canção. CD *Tito Madi. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Sesc-São Paulo, 2001 (reprodução do programa Ensaio, de 1992, da TV Cultura, de São Paulo).

³⁶ “Balanço Zona Sul” (Tito Madi), Som Três. LP *Som Três Show*. Odeon, 1968 (relançamento: CD homônimo. Emi, 2003).

³⁷ Textualmente, “*no es lo mismo, pero es igual*”. “Pequena serenata diurna” (Silvio Rodríguez), Silvio Rodríguez. LP *Te doy una canción*, Ariola, 1975 (relançamento). Regravada pelo compositor no CD (editado nos Estados Unidos) de Luis Eduardo Aute e Silvio Rodríguez. *Mano a mano*. Ariola, 1993.