

PerMusi

REVISTA ACADÊMICA DE MÚSICA

volume 29

janeiro/junho - 2014

Editorial

A repercussão entre autores e leitores dos números anteriores 22 e 23 de *Per Musi* (qualificada com o QUALIS A1 na CAPES e indexada na base SciELO), dedicados aos estudos em música popular, motivou mais uma chamada sobre esse tema, que parece ser o que mais tem atraído a atenção de pesquisadores na história recente da pesquisa em música no Brasil. Devido ao grande número de submissões, os artigos aprovados foram divididos em três volumes – 28, 29 e 30 – que trazem um total de 46 artigos, 11 partituras e 6 resenhas. Este volume 29 de *Per Musi* traz 19 artigos, 2 partituras e 1 resenha.

A norte-americana **Katherine Williams**, em tradução de Fausto Borém, discute as oposições do popular versus erudito e da improvisação versus pré-determinação na música do gigante do jazz Duke Ellington, a partir de uma análise comparativa de performances do sax barítono de Paul Gonsalves e do piano do próprio Ellington. Para tal, utiliza de gravações históricas de 1937, 1953 e 1956 da música *Diminuendo and crescendo in blue*. Em seguida, a partitura do solo de sax barítono de **Paul Gonsalves** em *Diminuendo and crescendo in blue* de **Duke Ellington**, em transcrição e edição de Leonardo Barreto, é apresentada.

O norte-americano **J. (Bill) William Murray**, em tradução de Fausto Borém, apresenta um estudo panorâmico sobre o pianista e compositor de jazz Billy Strayhorn, braço-direito de Duke Ellington, discutindo a questão da autoria na Duke Ellington Orchestra. Ao mesmo tempo, o artigo revela as características estilísticas de Strayhorn, analisando 19 obras selecionadas em relação a andamento, métrica, tonalidade, forma, duração, ritmo harmônico, linguagem harmônica e outros detalhes relevantes.

A partir do conceito de "embreagem enunciativa", **Luiz Tatit** aborda as modulações na voz do intérprete de canções populares que, ao lado do conteúdo proposto pelo compositor e letrista, buscam e agregam valor oral à comunicação já prenhe de sentimentos. Na sua análise, recorre a nomes do nosso cancioneiro como Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues, Aurora e Carmen Miranda, Dorival Caymmi, Nara Leão, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Jussara Silveira, entre outros.

Fausto Borém e Ana Paula Taglianetti apresentam dois artigos sobre a performance de Elis Regina. No primeiro, discutem o desenvolvimento cênico-musical de Elis Regina ao longo de sua carreira, abordando suas influências, implicações políticas e construção de sua expressividade no palco. No segundo, abordam em detalhe os construtos cênico-musicais (texto, música e corporalidade) de Elis Regina a partir da análise de gravações de vídeo históricas em duas canções de universos emocionalmente contrastantes: *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. Finalmente, Fausto Borém propõe uma partitura da performance de *Elis Regina* em *Atrás da porta*, de *Chico Buarque e Francis Hime*, em que se integram dados analíticos de texto, som e imagem, a partir de uma transcrição de um vídeo de 1973.

Marcos Napolitano se debruça sobre a relação entre cinema e música popular no Brasil dos anos 1950, revelando o olhar político da esquerda sobre dilemas sociais, estéticos e ideológicos, epitomizado nas contradições do negro versus branco, do popular versus erudito no filme *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1957.

Josely Teixeira Carlos aborda, sob a ótica do Círculo de Bakhtin, os discursos da literatura e da música popular brasileira, a partir de duas versões do poema *Até logo, até logo, companheiro*, de Sierguéi lessiênnin. A primeira, na tradução de Augusto de Campos musicada por Toquinho. A segunda versão, na adaptação de Belchior do mesmo poema na canção *Até mais ver*, que também dialoga com o poema *In extremis*, de Olavo Bilac.

Márcio Ronei Cravo Soares interpreta a conjugação dos textos verbal (letra) e musical (melodia, harmonia e ritmo) na canção *Sobre todas as coisas*, de Chico Buarque e Edu Lobo, emparelhando as conotações religiosas e sensuais, ancorado em uma leitura do poema *O grande circo místico*, de Jorge de Lima, e que deu nome ao disco que contém aquela canção.

Paulo José de Siqueira Tiné estuda o modalismo na música popular brasileira da década de 1960, estabelecendo paralelos entre as tradições étnico-musicais brasileiras e o jazz modal norte-americano. A partir da harmonização tonal de melodias modais que Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro realizaram nas décadas de 1940 e 1950, o autor categoriza diferentes procedimentos harmônicos modais em importantes autores brasileiros como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Baden Powell, Moacir Santos, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Caetano Veloso e norte-americanos como Miles Davis e Herbie Hancock.

Carlos de Lemos Almada propõe a aplicação de ferramentas da análise derivativa de Schoenberg na música popular, exemplificando com dois estudos de caso: *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim, e *Something*, de George Harrison.



Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas investiga como as mudanças de centro tonal pelo "círculo das 3^{as}" – e não pelo tradicional círculo das 5^{as} – permitiu uma expansão e uma renovação do tratamento harmônico na música popular brasileira na segunda metade do século XX. Ilustra sua tese com as canções *Hino ao Sol* (Billy Blanco e Tom Jobim), *Setembro* (Gilson Peranzetta, Vitor Martins e Ivan Lins), *Sapato Velho* (Mú Carvalho, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós), *Dom de Iludir* (Catano Veloso), *Choro Bandido* (Edu Lobo e Chico Buarque) e *Amazon River* (Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro).

Baseado nos conceitos semiológicos de Roy Wagner, **George Manoel Farias** estuda a consolidação da tópica nacionalista 5 - #5 - 6 na música brasileira e busca exemplos em *O Guarani* (Carlos Gomes), *Carinhoso* (Pixinguinha), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e *É* (Gonzaguinha).

Em um estudo panorâmico entre 1930 a 1980, **Silvano Fernandes Baia** discute a concepção de "música popular brasileira" em publicações de autores formadores de opinião e os valores associados à ideia de uma tradição da música popular no Brasil que está intimamente ligada a uma linhagem articulada em torno do samba carioca.

O argentino **Tomás Andrés Frère Affanni**, abordando o icônico disco *Chega de saudade*, argumenta como o tratamento do ritmo, melodia, harmonia e voz por João Gilberto responde aos ataques que tratavam a Bossa Nova como música "reacionária" e "burguesa".

Para exemplificar a contraposição do "Pessoal do Ceará" à Bossa Nova na década de 1970, **Nelson Barros da Costa** e **Maria das Dores Nogueira Mendes** analisam as canções *Berro* e *Abertura*, de Ednardo, sob o ponto de vista da Análise do Discurso.

Eduardo de Carvalho Ribeiro analisa as múltiplas facetas do compositor, cantor e instrumentista Elomar Figueira Mello no seu cancionário e em suas óperas, revelando um hibridismo que combina cantoria nordestina, flamenco, seresta, tango, hinário cristão, música erudita e um dialeto regional do sul da Bahia.

A partir de 15 músicas selecionadas de Luiz Gonzaga das décadas de 1940 e 1950, **Almir Côrtes** estuda tópicas do baião canonizadas pelo mestre do gênero, com vistas à sua aplicação na apreciação, interpretação, composição, arranjo, análise musical e improvisação.

Em um estudo etnográfico, **Alvaro Neder** revela a eficácia da música popular na transformação social em Mato Grosso do Sul, ao demonstrar os vínculos existentes entre canções populares urbanas de Campo Grande e os conflitos que levaram à superação das oligarquias rurais no estado.

Por meio de análise fenomenológica, realizada a partir de gravações (áudio e vídeo) de Festivais da Música Popular no Brasil, ocorridos entre 1965 e 1969, **Vanda Lima Bellard Freire** e **Erika Soares Augusto** identificam algumas convergências em quatro canções selecionadas: A Banda (Chico Buarque), Roda Viva (Chico Buarque), *Pra não dizer que não falei de flores* (Geraldo Vandré) e *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola).

Na Seção de Resenhas – Pega na Chaleira, **Fausto Borém** apresenta o livro *Eu não sou cachorro, não*, de Paulo Cesar Araújo, que trata das relações entre música cafona (ou brega) e a ditadura militar no Brasil.

Finalmente, Informamos que **Per Musi** está disponível gratuitamente nos sites www.scielo.com.br e www.musica.ufmg.br/permusi. As versões impressas de quase todos os números da revista ainda podem ser adquiridas através do e-mail permusi@ufmg.br.



Fausto Borém
Fundador e Editor Científico de **Per Musi**

PER MUSI - Revista Acadêmica de Música (ISSN 1517-7599 para a versão impressa e ISSN 2317-6377 para a versão online) é um espaço democrático para a reflexão intelectual na área de música, onde a diversidade e o debate são bem-vindos. As ideias aqui expressas não refletem a opinião da Comissão Editorial ou do Conselho Consultivo. **PER MUSI** está indexada nas bases *SciELO*, *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index* e *Bibliografia da Música Brasileira* da ABM (Academia Brasileira de Música).

Fundador e Editor Científico

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)

Corpo Editorial Internacional

Aaron Williamon (Royal College of Music, Londres, Inglaterra)
Anthony Seeger (University of California, Los Angeles, EUA)
Eric Clarke (Oxford University, Oxford, Inglaterra)
Denise Pelusch (University of Colorado, Boulder, EUA)
Florian Pertzborn (Instituto Politécnico do Porto, Porto, Portugal)
Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal, Montreal, Canadá)
João Pardal Barreiros (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Jose Bowen (Southern Methodist University, Dallas, EUA)
Lewis Nielson (Oberlin Conservatory, Oberlin, EUA)
Lucy Green (University of London, Institute of Education, Londres, Inglaterra)
Marc Leman (Ghent University, Ghent, Bélgica)
Melanie Plesch (University of Melbourne, Austrália)
Nicholas Cook (Royal Holloway, Egham, Inglaterra)
Silvina Mansilla (Universidad Católica, Buenos Aires, Argentina)
Xosé Crisanto Gándara (Universidade da Coruña, Corunha, Espanha)
Thomas Garcia (Miami University, Miami, EUA)

Corpo Editorial no Brasil

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC, Florianópolis)
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP, Campinas)
André Cavazzotti (UFMG, Belo Horizonte)
André Cardoso (UFRJ, Rio de Janeiro)
Ângelo Dias (UFG, Goiânia)
Arnon Sávio (UEMG, Belo Horizonte)
Beatriz Magalhães Castro (UNB, Brasília)
Cíntia Macedo Albrecht (UNICAMP, Campinas)
Diana Santiago (UFBA, Salvador)
Eduardo Augusto Östergren (UNICAMP, Campinas)
Fabiano Araújo (UFES, Vitória)
Fernando Iazetta (USP, São Paulo)
Flávio Apro (UNESP, São Paulo)
Guilherme Menezes Lage (FUMEC, Belo Horizonte)
José Augusto Mannis (UNICAMP, Campinas)
José Vianey dos Santos (UFPB, João Pessoa)
Lea Ligia Soares (EMBAP, Curitiba)
Lincoln Andrade (UFMG, Belo Horizonte)
Lucia Barrenechea (UNIRIO, Rio de Janeiro)
Manoel Câmara Rasslan (UFMS, Campo Grande)
Maurício Alves Loureiro (UFMG, Belo Horizonte)
Maurílio Nunes Vieira (UFMG, Belo Horizonte)
Norton Dukeque (UFPR, Curitiba)
Pablo Sotuyo (UFBA, Salvador)
Patrícia Furst Santiago (UFMG, Belo Horizonte)
Rafael dos Santos (UNICAMP, Campinas)
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR, Curitiba)
Salomea Gandelman (UNIRIO, Rio de Janeiro)
Sônia Ray (UFG, Goiânia)
Vanda Freire (UFRJ, Rio de Janeiro)
Vladimir Silva (UFPI, Teresina)

O Corpo de Pareceristas de Per Musi e seus pareceres são sigilosos

Revisão Geral

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)

Assistente Editorial

Sandra Pugliese

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor Clélio Campolina Diniz
Vice-Reitora Rocksane de Carvalho Norton
Pró-Reitor de Pós-Graduação Ricardo Santiago Gomez
Pró-Reitora Adj. de Pós-Graduação Andréa Gazzinelli Correa de Oliveira
Pró-Reitor de Pesquisa Renato Lima dos Santos

Escola de Música da UFMG

Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia, Diretor

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG
Coord. Prof. Dr. Sérgio Freire
Sub-Coord. Prof. Dr. Fernando Rocha
Sec. Geralda Martins Moreira
Sec. Alan Antunes Gomes

Planejamento e Produção

Melissa Soares – Cedecom/UFMG
Ingrid Souza (estagiária) – Cedecom/UFMG

Projeto Gráfico

Capa e miolo: Sérgio Lemos – Cedecom/UFMG
Diagramação: Romero Moraes – Cedecom/UFMG

Tiragem

150 exemplares

Acesso gratuito na internet
www.musica.ufmg.br/permusi

Endereço para correspondência

UFMG – Escola de Música – Revista Per Musi
Av. Antônio Carlos 6627 – Campus Pampulha
Belo Horizonte, MG, Brasil – 31.270 - 090
Fone: (31) 3409-4717 ou 3409-4747
Fax: (31) 3409-4720
e-mail: permusi@ufmg.br
fborem@ufmg.br



PER MUSI: Revista Acadêmica de Música - n. 29, janeiro / junho, 2014 –
Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2014 –

n.: il.; 29,7x21,5 cm.

Semestral

ISSN Per Musi impressa: 1517-7599

ISSN Per Musi eletrônica: 2317-6377

I. Música – Periódicos. 2. Música Brasileira – Periódicos.
I. Escola de Música da UFMG

Sumário

ARTIGOS CIENTÍFICOS

"Duke Ellington está deserdando o jazz?": eruditização da improvisação em <i>Diminuendo and crescendo in blue</i>	7
"Is the Duke deserting jazz?": classicisation through improvisation in <i>Diminuendo and crescendo in blue</i>	
<i>Katherine Williams</i> (<i>Tradução de Fausto Borém</i>)	
Partitura de <i>Interlúdio</i> (<i>Diminuendo and crescendo em blue</i>): improvisação de Paul Gonsalves	15
Score of <i>Interlude</i> (<i>Diminuendo and crescendo in blue</i>): improvisation by Paul Gonsalves	
<i>Paul Gonsalves</i>	
<i>Duke Ellington</i> (<i>Transcrição de Leonardo Barreto</i>)	
"O Toque de Billy": formação, influências, obras e estilo composicional de Billy Strayhorn	19
"Billy's touch": background, influences, works and compositional style of Billy Strayhorn	
<i>J. William (Bill) Murray</i> (<i>Tradução de Fausto Borém</i>)	
Ilusão enunciativa na canção	33
Enunciative illusion in songs	
<i>Luiz Tatit</i>	
A Trajetória do canto cênico de Elis Regina	39
Elis Regina's theatrical singing trajectory	
<i>Fausto Borém</i>	
<i>Ana Paula Taglianetti</i>	
Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de <i>Ladeira da Preguiça</i> , de Gilberto Gil e <i>Atrás da porta</i> , de Chico Buarque e Francis Hime	53
Text-music-image of Elis Regina: an analysis of Ladeira da Preguiça (<i>The Laziness Hill</i>) by Gilberto Gil and Atrás da porta (<i>Behind the Door</i>) by Chico Buarque and Francis Hime	
<i>Fausto Borém</i>	
<i>Ana Paula Taglianetti</i>	
Partitura da performance de Elis Regina em <i>Atrás da porta</i> , de Chico Buarque e Francis Hime	70
Score of Elis Regina's performance of <i>Atrás da porta</i> (<i>Behind the door</i>) by Chico Buarque and Francis Hime.	
<i>Elis Regina</i>	
<i>Chico Buarque</i>	
<i>Francis Hime</i>	
<i>Rio, Zona Norte</i> (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural	75
<i>Rio, Zona Norte</i> (1957) by Nelson Pereira dos Santos: popular music as representation of a cultural impasse	
<i>Marcos Napolitano</i>	
Palavra escrita (Bilac, lessiênnin e Augusto de Campos) e palavra cantada (Toquinho e Belchior): aspectos estilísticos do poema e da canção na Literatura e na MPB	86
Writing word (Bilac, lessiênnin and Augusto de Campos) and singing word (Toquinho and Belchior): stylistical aspects of the poem and the song in Literature and Brazilian Popular Music (MPB)	
<i>Josely Teixeira Carlos</i>	
Verbo fálico: sobre o erotismo divino em uma canção de Chico Buarque e Edu Lobo	103
Phallic verb: the divine eroticism on a song by Chico Buarque and Edu Lobo	
<i>Márcio Ronei Cravo Soares</i>	

O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova Modalism in some Brazilian post-Bossa Nova composers of the 1960s	110
<i>Paulo José de Siqueira Tiné</i>	
Considerações sobre a análise de <i>Grundgestalt</i> aplicada à música popular Issues on the Grundgestalt analysis applied to popular music	117
<i>Carlos de Lemos Almada</i>	
Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil Cycles of thirds on certain songs of popular music in Brazil	125
<i>Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas</i>	
Convenções e invenções em torno da tópica 5 – #5 – 6 no processo musical nacionalista no Brasil Conventions and Inventions around of the topic 5 - #5 - 6 in the nationalist musical process in Brazil	147
<i>George Manoel Farias</i>	
A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira The samba-bossa-MPB lineage: on the construction of a discourse of Brazilian popular music tradition	154
<i>Silvano Fernandes Baia</i>	
Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova Music and politics in the emergence of Bossa Nova	169
<i>Tomás Andrés Frère Affanni</i>	
A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70 The Bossa Nova movement and the music of Ceará of the 1970s	176
<i>Nelson Barros da Costa</i>	
<i>Maria das Dores Nogueira Mendes</i>	
A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito Elomar Figueira Mello's music: context and style beyond popular and classical	185
<i>Eduardo de Carvalho Ribeiro</i>	
Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga ... How to play <i>baião</i> : combinations of musical elements in the repertoire of Luiz Gonzaga	195
<i>Almir Côrtes</i>	
"Roda em volta de mim, que a polca paraguaia é assim": encontros culturais na canção popular urbana e transformações políticas em Mato Grosso do Sul "Turn around me, that's the Paraguayan <i>polcaurban popular music and political transformations in the State of Mato Grosso do Sul, Brazil</i>	209
<i>Álvaro Neder</i>	
Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular About flowers and cannons: protest songs in popular music festivals	220
<i>Vanda Lima Bellard Freire</i>	
<i>Erika Soares Augusto</i>	
SEÇÃO DE RESENHAS – "PEGA NA CHALEIRA"	
Resenha sobre <i>Eu não sou cachorro, não</i> , livro de Paulo Cesar de Araújo sobre a música cafona Review of <i>Eu não sou cachorro, não</i> , Paulo Cesar de Araújo's book on Brazilian <i>cafona</i> music	231
<i>Fausto Borém</i>	

“Duke Ellington está deserdando o jazz?”: eruditização da improvisação em *Diminuendo and crescendo in blue*

Katherine Williams (University of Nottingham, Inglaterra)
amxkl1@nottingham.ac.uk

Tradução de **Fausto Borém** (UFMG, Belo Horizonte, MG)
fborem@ufmg.br

Resumo: Desde o início de sua carreira como compositor e líder de orquestra de jazz nos anos de 1920, Duke Ellington tem sido comparado a compositores eruditos europeus como Delius e Debussy. Declarações como a de Constant LAMBERT (1934), de que Duke Ellington estabeleceu “um padrão pelo qual podemos julgar. . .compositores eruditos” se concentraram em procedimentos compostoriais complexos de sua obra. Seguindo outra direção, o presente estudo examina a interseção entre os estilos erudito e jazzístico, por meio da análise de seções tipicamente improvisadas de Ellington. O desenvolvimento do solo improvisado de saxofone barítono, materiais improvisatórios no *Interlúdio* e o papel do piano de Duke Ellington em três gravações – de 1937, 1953 e 1956 (ELLINGTON, 1937, 1953, 1956), – de *Diminuendo and crescendo in blue* (1937) indicam o estabelecimento de solos fixos no repertório de sua orquestra. O grau de elaboração composicional aí implícito sugere outras implicações. A análise minuciosa das gravações e a verificação de críticas contemporâneas de Ellington e de fontes acadêmicas posteriores (especialmente a de Bruno NETTL, 1974) permitem avaliar as implicações da predeterminação sugerida pelo tratamento que Duke Ellington deu à improvisação neste período.

Palavras-chave: *Diminuendo and crescendo in blue* de Duke Ellington, composição e improvisação no jazz, eruditização da música popular.

"Is the Duke deserting jazz?": classicisation through improvisation in *Diminuendo and crescendo in blue*

Abstract: Since the beginning of Duke Ellington's career as composer and leader of his own jazz orchestra in the 1920s, a common critical theme has been the comparison with European art music composers such as Delius and Debussy. Assertions such as Constant LAMBERT (1934) statement that Duke Ellington set a "standard by which we may judge ...highbrow composers" focussed on the complex compositional devices in his output. Rather than restate these off-cited judgements of Ellington's compositional style, this paper examines the intersection between the classical and jazz styles by analysing typically *improvised* sections of Ellington's work. Consideration of the development of an improvised baritone saxophone solo, improvised material in the *Interlude*, and the role of Ellington's piano in three recordings of his 1937 *Diminuendo and crescendo in blue* (from 1937, 1953 and 1956 (ELLINGTON, 1937, 1953, 1956),) indicates the establishment of fixed solos in the Ellington Orchestra's repertoire. The degree of composition implied by this warrants further thought. Through close study of these recordings and engagement with contemporary criticism and later scholarly sources (focussing particularly on the writings of Bruno NETTL, 1974) I evaluate the implications of the predetermination suggested by Ellington's treatment of improvisation over this period.

Keywords: *Diminuendo and crescendo in blue* by Duke Ellington, jazz composition and improvisation, classicisation of popular music.

Agradecimento: Este artigo foi gentilmente cedido pelos editores de The Jazz Chameleon: The Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference August 19-20, 2010, Helsinki, Finland. Edited by Janne Mäkelä (The Finnish Jazz & Pop Archive). Helsinki: The Finnish Jazz & Pop Archive & Turku: International Institute for Popular Culture, 2011. (Disponível como e-Book em <http://iipc.utu.fi/publications.html>).

1 – Introdução

A carreira de Duke Ellington (1899–1974) como compositor de jazz se iniciou na década de 1920 e, a partir daí, começaram a surgir comparações recorrentes com compositores eruditos europeus, como Delius e Debussy.¹ Em 1934, Constant LAMBERT (p.215) descreveu Ellington como "um padrão a partir do qual podemos julgar. . . compositores eruditos". Procurarei aqui explicar alguns aspectos do estilo composicional de Ellington que reforçam esta percepção, antes de explicar as maneiras nas quais o papel cambiante da improvisação em sua obra sugere a coexistência de técnicas de jazz e eruditas na sua produção. Ao invés de propor uma demarcação distinta entre música notada (ou composta ou erudita tradicional) e música improvisada (o assim chamado "jazz" espontâneo), busco as similaridades entre elas, especialmente à luz dos escritos de Bruno NETTL (1974). É ponto pacífico que Duke Ellington reeditou suas composições ao longo de sua carreira como instrumentista. Walter VAN DE LEUR (2002, p.108), biógrafo de Billy Strayhorn e, por muito tempo, arranjador de Ellington, diz que:

Revisar música era parte essencial da escrita de Ellington. Ele sabia que tinha de editar extensivamente sua música nos ensaios e sessões de gravação, tirando coisas, mudando a posição de blocos inteiros de música, inserindo materiais escritos anteriormente ou adotando ideias de qualquer um dos membros de sua banda, dando seu toque final na música por meio de um processo de tentativas, erros e acertos.

Este processo de edição, ou processo estendido de composição, pode ser ilustrado comparando-se três gravações de *Diminuendo and crescendo in blue*, composta em 1937. Podemos perceber como as diferentes ênfases sobre materiais improvisados ou compostos em cada versão levantam questões importantes sobre a natureza transitória do estilo musical de Ellington. Estas gravações são a gravação em estúdio de 1937 (ELLINGTON, 1937), a gravação de um concerto ao vivo em 1953 (ELLINGTON, 1953), e a gravação da famosa performance no Newport Jazz Festival em 1956 (ELLINGTON, 1956). Considero o impacto das influências extra-musicais – como as limitações técnicas das gravações ou o desgaste das prolongadas viagens de turnês – na espontaneidade da improvisação. Primeiro, explico a estrutura das seções precompostas da obra, antes de ilustrar o papel do solo improvisado de saxofone barítono, do piano de Ellington e da função do *Interlúdio* em cada gravação. Espero demonstrar que, além das características que levam os pesquisadores a alinhar Ellington com compositores eruditos, as performances em *Diminuendo and crescendo in blue* também refletem ideias eruditas de performance.

2 – "Uma composição escrita de peso" (SCHULLER, 1989, p.90)

Diminuendo and crescendo in blue é um exemplo do estilo *swing* do jazz, que se tornou popular na década de 1930 e início da década de 1940. Cabe aqui uma

breve descrição das características básicas do *swing*, para contextualizar as características musicais que possam escapar ao público erudito menos familiarizado com a terminologia jazzística. O *swing* era um tipo de música para dançar antes de se codificar formalmente como um dos primeiros estilos do jazz. O repertório começou a ser cuidadosamente arranjado e notado, contendo repetições e desenvolvimento de fragmentos melódicos curtos (chamados de "riffs") sobre sequências harmônicas repetidas. Espaços bem delimitados para solos improvisados foram inseridos na música, diminuindo, assim, a importância da improvisação, se a compararmos com os estilos anteriores do jazz. O *swing* também recorria ao jazz sinfônico da década de 1920, em relação à notação na partitura e emprego de forças instrumentais expandidas. As bandas de *swing* eram formadas por uma seção rítmica padrão, com dois ou três tipos de saxofones, trompete e trombones (mas sem as seções de cordas dos grupos de jazz sinfônicos).

A banda original de Duke Ellington, os *Washingtonians*, tinha cinco membros, mas podia ser expandida com mais três palhetas, três trompetes, dois trombones e uma seção rítmica de quatro músicos. Isto se tornou comum no final dos anos de 1920, quando o grupo ficou em residência no Cotton Club de Nova Iorque. Os novos músicos incluíam personalidades musicais esfuziantes como Johnny Hodges, Barney Bigard, Cootie William e Juan Tizol. Duke Ellington compunha prolificamente para este grupo, que tocava sua música regularmente. As composições sofisticadas que ele criava para esta instrumentação tornou o grupo conhecido como a "Orquestra de Duke Ellington". Assim, ao mesmo tempo em que o grupo que se alinhava com a instrumentação do *swing*, adquiria conotações oriundas da música clássica. O período de residência no Cotton Club terminou em 1932, mas o grupo praticamente manteve esta formação daí em diante. Ellington passou a escrever para as habilidades específicas e sutilezas estilísticas de cada instrumentista. Se esta característica, que começou a ficar bastante evidente, os permitiu tocar em linguagens instrumentais com as quase estavam muito familiarizados, ao mesmo tempo, começou a entrincheirá-los em fórmulas estilísticas.

Diminuendo and crescendo in blue combina duas músicas do repertório da banda (*Diminuendo in blue* e *Crescendo in blue*), conectados por um interlúdio de conteúdo e duração variáveis. Cada seção precomposta foi elaborada para caber em um lado do disco de 78 rotações. Como o título da primeira sugere, *Diminuendo in blue* consiste simplesmente em uma longa e contínua redução das dinâmicas e das forças instrumentais. Em seguida, o *Interlúdio* apresenta uma linha do baixo sincopada no piano que, juntamente com o restante da seção rítmica, também decresce ao silêncio completo. Este fading mascara a interrupção necessária para virar o disco de lado. Mark KATZ (2004, p.77) comenta que: "cessar o som para virar o disco... não é uma interrupção na música, mas sua continuação, porque o *diminuendo*

finaliza e o *crescendo* começa a partir do mesmo ponto: o silêncio." *Crescendo in blue* se inicia com um *riff* de clarineta, que é respondido pelos metais graves. A obra cresce nos níveis da dinâmica, alturas e texturas até que a banda inteira toca com o solo agudo de trompete que fecha a música. Ambas as peças (*Diminuendo* e *Crescendo*) se estruturam em torno de uma sequência de blues de 12 compassos.

Quanto às tonalidades, *Diminuendo* se organiza em torno das tonalidades maiores de Mi bemol, Sol, Dó, Lá bemol e Ré bemol; em quanto que *Crescendo* fica o tempo todo em Mi bemol maior. Já o *Interlúdio* percorre as tonalidades maiores de Ré bemol, Dó e Mi. O material baseado no *riff* de ambos os movimentos é consistente com o estilo *swing*; tanto em *Crescendo* quanto em *Diminuendo*, esses *riffs* duram três tempos, o que cria uma contrametricidade dentro da pulsação do *swing* de quatro tempos das peças (3/4 em 4/4). À primeira impressão, a obra parece seguir as convenções do jazz da época. Entretanto, é mais complexa em termos de estrutura harmônica e fraseado do que muitas obras contemporâneas de outros compositores do *swing*.

Ideais compositionais eruditos aparecem claramente na estrutura harmônica, nos ritmos complexos e na natureza rapsódica da obra. Como observou Gunther SCHULLER (1989, p.90): "*Diminuendo and Crescendo*, na sua forma original de 1937, era... uma obra escrita de peso, com praticamente nenhuma improvisação na sua forma original de 1927".

Constant LAMBERT (1934, p.186) também elogiou os ideais eruditos nas obras de Ellington, dizendo que ele "... é um compositor de fato, o primeiro compositor de jazz distinto, o primeiro compositor negro de destaque". As palavras de Lambert poderiam ter sido proféticas, mas ele completa, afirmando que

... exceto por alguns detalhes menores, as obras [de Ellington] não reposam nos caprichos dos ouvidos dos instrumentistas; elas são orquestradas e notadas e, embora variações possam surgir aqui e ali... as primeiras gravações norte-americanas de sua música podem ser consideradas gravações definitivas, como uma partitura completa, e são as únicas gravações de jazz que valem a pena serem estudadas pela forma ou textura." LAMBERT (1934, p.186-188)

3 – Uma âncora na música de Duke: Harry Carney

A gravação em estúdio de *Diminuendo and crescendo in blue* de 1937 é em compasso 4/4 constante, o que reflete os andamentos necessários ao *swing* dançante da época. Era de se esperar que o *chorus* de saxofone barítono solo que se ouve acima da textura próximo ao fim de *Diminuendo* se iniciasse como um solo improvisado, uma vez que está marcado como cifra na partitura de ensaio e não como melodia. Esta definição de improvisação é a mais comum, sendo confirmada em uma entrevista recente que conduzi com Pete LONG (2009), um saxofonista de jazz da cena londrina.² Entretanto, no seu famoso texto de 1974, Bruno Nettl diz que o raciocínio de que composição e improvisação são processos diferentes é falso, pois os dois são, de fato, partes da mesma ideia. Ele sugere que deveríamos "... pensar na composição e na improvisação como partes extremas de um mesmo *continuum*" (NETTL, 1974, p.6). Essa ideia é também compartilhada por Paul BERLINER (1994, p.221-222), que sugere que a improvisação geralmente é uma manipulação de ideias melódicas preconcebidas dentro de novos contextos musicais. O solo de sax barítono de um *chorus* é tocado por Harry Carney (Ex.1, *timing* [00:02:10] na gravação de 1937), que se juntou à Orquestra de Ellington em 1927, permanecendo com o grupo durante todo o tempo em que Ellington tocou (CARNEY, 2010).

A Orquestra de Ellington realizou muitas turnês longas na década de 1940. O cansaço de ter de tocar sempre o mesmo material todas as noites, em longas jornadas sem descanso,

Ex.1 – Solo de Harry Carney (sax barítono) no final da gravação de 1937 [00:02:10] de *Diminuendo* de Duke Ellington; transcrição de Katherine Williams.

na estrada, pode ter contribuído para a cristalização de solos "improvisados" dentro dos movimentos. Isto pode ser ilustrado numa comparação do solo de Carney de 1937 (Ex.1 acima) com seu próprio solo na gravação de 1953 (*timing* [00:02:13]), também no sax barítono (Ex.2).

Pete LONG (2009) fala sobre as condições musicais e estilos de vida que contribuem para o fenômeno do desgaste entre músicos que vivem em turnês:

Se você cai na estrada com uma banda, especialmente com a freqüência... daquelas bandas [como a de Ellington]... e descobre que tem de fazer um solo curto de apenas 16 compassos, tende a amadurecê-lo em torno de uma rotina. Assim, o solo acaba se desenvolvendo em algo que é basicamente a mesma coisa todas as noites. Porque está na estrada, você já não consegue pensar

muito, mas quer tocar algo satisfatoriamente. E aí começa a pensar "É, farei as mesmas coisas de ontem" – cinquenta *gigs* depois, torna-se rotina. O baterista sabe o que está acontecendo e a performance, como um todo, torna-se presa.

Há óbvias similaridades entre esses solos, sugerindo que características melódicas e contornos da "improvisação" se tornaram parte integral da performance da obra. A definição de Nettl de improvisação se aplica aqui mais uma vez, se compreendermos que Carney repetiu a maior parte dos materiais da performance anterior. Este solo se distancia dos extremos do espectro composição-improvisação de Nettl. O andamento e groove da peça também foram drasticamente alterados na segunda versão, o que será discutido mais à frente.

Ex.2 – Solo de Harry Carney (sax barítono) no final da gravação de 1953 [00:02:13] de *Diminuendo* de Duke Ellington mostrando materiais idênticos aos da gravação de 1937 (ovais de linha contínua); transcrição de Katherine Williams.

Ex.3 – Solo de Harry Carney (sax barítono) no final da gravação de 1956 [00:03:04] de *Diminuendo* de Duke Ellington mostrando materiais idênticos em ambas as gravações de 1937 e 1953 (ovais de linha contínua) e materiais idênticos apenas à gravação de 1953 (ovais de linha tracejada); transcrição de Katherine Williams.

O solo de Carney de 1956 (Ex.3, *timing* [00:03:04]), também no sax barítono, é composto de elementos que podem ser ouvidos em ambas as gravações de 1937 e 1953. O fato de ele ter utilizado *licks* das gravações anteriores sugere que ele tinha um repertório de frases, ou "blocos de construção" – outro termo de Nettl – à sua disposição. O contorno melódico permanece inalterado, reforçando a ideia de não mais haver um solo improvisado, mas algo como uma cadência predeterminada no estilo da música erudita, e que passou a fazer parte da composição de Ellington. Torna-se evidente que o solo de Carney encaixa-se não nos extremos, mas no meio do *continuum* composição-improvisação de Nettl. O que indica, provavelmente, um "desenvolvimento" de ideias mais a longo prazo do que é esperado na improvisação.

4 – O piano de Ellington e o *Interlúdio*

O piano de Ellington exerce um papel secundário na gravação de 1937 e pode ser percebido com uma função estrutural no *riff* sincopado descendente (na mão direita) do *Interlúdio*. Nessa versão, o *Interlúdio* é utilizado apenas para permitir um *decrescendo al niente* (como observei antes, para virar o disco). Entretanto, isto não seria adequado para uma performance ao vivo. Durante a década de 1940, Ellington experimentou materiais novos para preencher o tempo do *Interlúdio*. Algumas vezes, inseria uma peça inteira, contrastante, do próprio repertório da banda.

Quando o saxofonista tenor Paul Gonsalves entrou para a orquestra em 1950, *Diminuendo and crescendo in blue* foi reinventado em sua homenagem, como um *blues* rápido, desdobrado. Essa mudança de andamento acompanha a tendência, naquele momento, do *swing* para ser ouvido, e não mais dançado. O público de jazz já queria ouvir música em andamentos mais virtuosísticos. Por isso, Ellington trouxe de volta o *Interlúdio* de 1937, estendendo-o com uma seção de vários *choruses* para que Gonsalves improvisasse. Isto é mais um exemplo de como Ellington explorava os pontos fortes de seus músicos, mesmo que isto significasse reeditar sua música para se encaixar em novos contextos. Na gravação de 1953, a performance de Duke Ellington ao piano tem um papel mais destacado, na qual ele realiza *compings* sobre figurações da banda em ambos os movimentos. Já no *Interlúdio*, seu piano sincopado é construído com materiais semelhantes ao da versão anterior, mas essas figuras sincopadas são ouvidas desta vez na mão esquerda, acompanhadas por blocos de acordes na mão direita. Ellington improvisa um *chorus* – na acepção mais comum e espontânea da palavra. Já Gonsalves, nessa gravação de 1953, toca sete *choruses* acompanhado pela seção rítmica (veja transcrição do solo improvisado de Gonsalves às p.15-18 deste volume de *Per Musi*). Suas improvisações são no estilo *bebop*, se constituindo de longas passagens de colcheias, acentuações fora dos tempos e substituições harmônicas complexas. Assim como no desenvolvimento do solo de Harry Carney, anteriormente, é possível escutá-lo trabalhando as ideias nestas duas versões do

material sincopado do piano no *Interlúdio*. Depois do solo de Gonsalves, Ellington realiza *compings* por dois *choruses*, os quais servem para esperar que os longos aplausos que a plateia dirige a Gonsalves diminuam. Então, Ellington improvisa melodicamente dois *choruses* antes de a banda retornar com *Crescendo*. É possível imaginar que a improvisação de Ellington tinha a função de preenchimento entre as seções preestabelecidas da performance, o que é um processo relativamente simples em uma qualquer peça que contém uma sequência harmônica repetida.

Esse papel da improvisação de Ellington ao piano como preenchimento entre seções se consolida na gravação de 1956, na qual ele abre o movimento com quatro *choruses* de improvisação. Isto antecipa o componente melódico principal de *Diminuendo* (Ex.4, *timing* [00:00:15]), provendo assim coerência entre os materiais improvisados e compostos. Isso sugere um planejamento do que será apresentado e, talvez por isso, sugira uma predeterminação.



Ex.4: Material da improvisação de Duke Ellington (piano) na gravação de 1956 [00:00:15], antecipando material temático de Diminuendo; transcrição de Katherine Williams.

Duke Ellington inicia o *Interlúdio* da gravação de 1956 com o mesmo material sincopado que pode também ser ouvido na gravação de 1937, e que tinha sido desenvolvido na gravação de 1953. Depois, toca dois *choruses* de esparsa improvisação no piano. Ainda assim, é possível perceber algo que começa como improvisação, mas que vai em direção à composição, um dos extremos do espectro de Nettl. No caso de *Diminuendo and crescendo in blue*, por meio da repetição da performance, a improvisação torna-se fixa ou, pelo menos, se constitui em uma coleção pequena de frases intercambiáveis. Como na versão de 1953, a partir da improvisação de Ellington, é possível dizer que ele está utilizando seu próprio solo como preenchimento entre as seções dos movimentos preestabelecidos, pois toca uma série de acordes *turnarounds*, que levam ao solo de Gonsalves – um procedimento pianístico que já começava a aparecer na versão de 1953. A performance de 1956 em Newport tem sido elogiada como um marco do jazz, grande parte em função dos 27 *choruses* improvisados de Gonsalves. Esse fato histórico é digno de nota e recebeu atenção mundial: "um dos mais longos e mais incomuns solos de sax tenor jamais capturado em uma gravação" (AVAKIAN, 1956). Trata-se de uma improvisação longa sem precedentes, mas que se torna ainda mais interessante quando refletimos sobre as similaridades desta gravação – de 1956 – com a gravação anterior de 1953. Gonsalves a toca novamente em estilo *bebop*. Sua improvisação é baseada em motivos curtos que ele tipicamente desenvolve

durante o tempo de duração de cada *chorus*. Seu solo é minimamente planejado, pois segue o mesmo contorno melódico da forma como toca o *Interlúdio* da versão de 1953. Em alguns pontos, ele manipula a articulação das passagens em colcheias para sugerir a métrica 3/4, o que, musicalmente, é uma referência à contrametricidade do *riff* de abertura do *Diminuendo* (Ex.5).

O solo é semelhante à versão anterior, mas não idêntico, sugerindo uma consistência estilística ao invés de uma predeterminação estrita. É interessante considerar que, se esta performance, como um todo, tornou-se um marco pelo seu conteúdo improvisado, outros aspectos sugerem nela a solidificação de uma rotina de performance que foi elaborada para parecer espontânea mas que, na verdade, foi maciçamente ensaiada. Por isso, os solos de Gonsalves parecem muito mais espontâneos do que os solos de sax barítono de Carney ou o piano de Ellington no *Interlúdio*. Entretanto, como afirmam diversos autores de artigos acadêmicos e músicos de jazz, "improvisação", na verdade, se consiste no rearranjo e recontextualização de frases e fragmentos aprendidos anteriormente.³ Esses "blocos de construção" (ou *licks*) utilizados por Gonsalves são curtos e podem ser rearranjados de muitas maneiras. Os blocos de construção mais curtos criam uma sonoridade mais espontânea do que os blocos ou frases maiores utilizados por Carney ou Ellington, o que se torna bastante reconhecível quanto mais se ouve a música. Gonsalves pode, assim, ser colocado mais para o lado da improvisação no espectro de Nettl. Depois da participação de Gonsalves no *Interlúdio*, Ellington improvisa três *choruses* com a seção rítmica para conectar o *Interlúdio* ao *Crescendo*. O mecanismo de conectar material precomposto com material improvisado por meio de um solo de piano indica a consciência de Ellington sobre o fato das diferenças entre música composta e música improvisada serem muito grandes para serem imediatamente superpostas. Apesar dos solos de piano conectivos serem improvisados, a textura e a atmosfera da música é abruptamente modificada, preparando o ouvinte para o novo material que será introduzido.

Este procedimento de conectar materiais influenciados pela música erudita (como nas seções precompostas de Ellington) e improvisados (como no solo de Gonsalves) com materiais musicais contrastantes (materiais quase-

improvisados) é precursor do repertório *third stream* ("terceira corrente") da década de 1950. No estilo *third stream*, a *first stream* ("primeira corrente") da música erudita e a *second stream* ("segunda corrente") do jazz se combinaram democraticamente, sem predominância de nenhuma. Obras neste estilo, como o *Concerto for Jazz Band and Orchestra* de Rolf Liebermann e as *Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra* de John Dankworth e Mátyás Seiber geralmente apresentam seções estilisticamente contrastantes para conectar passagens tocadas por cada grupo.

5 – Conclusão

Até 1956, as performances de *Diminuendo and crescendo in blue* não apenas justapunham características composicionais eruditas com *riffs* e harmonias de jazz mas, simultaneamente, atingiam os ideais de performance de cada estilo: reprodução a partir de uma partitura (ou de memorização de uma partitura) e improvisação espontânea. Este estudo permitiu mostrar que a música no estilo *swing*, ao mesmo tempo em que era improvisada e espontânea, podia ser composta e preparada de uma maneira sofisticada, deixando pouco espaço para o acaso durante a performance, confirmando a opinião de Lambert de que as obras de Duke Ellington eram textos fixos. O fato de Lambert opinar no ano de 1934, antes da obra de Ellington aqui analisada ter sido composta, sugere que este era um traço estilístico ellingtoniano e não apenas um caso isolado. Assim como as comparações entre as três versões do solo de sax barítono de Carney indicaram, boa parte da "improvisação" dentro do material precomposto também parece ter sido predeterminado. Três tipos de materiais musicais se revelaram: (1) seções totalmente compostas e anotadas, que se encaixam mais no lado da composição do espectro de Nettl; (2) improvisação altamente planejada, utilizando blocos de construção, procedimento que se identifica mais com a parte central do espectro de Nettl (um misto de composição e improvisação); e (3) improvisação mais espontânea, utilizando blocos de construção mais curtos, o que se encaixa mais no outro extremo do espectro de Nettl. Pondo em relevo a suposta dicotomia entre as performances da música erudita e do jazz e seus ideais de composição, é particularmente interessante observar que os materiais de Ellington situados mais no centro do espectro de Nettl não diferem significativamente da realização de obras dentro dos cânones das práticas de

Ex.5 - Solo improvisado de Paul Gonsalves (sax tenor) na gravação de 1956 do *Interlúdio* de Duke Ellington, com materiais preestabelecidos que fazem referência à contrametricidade 3/4 do *Diminuendo*; transcrição de Katherine Williams.

performance eruditas. Como Nicholas Cook argumenta, em resposta a Nettl:

A tentativa de localizar o ponto onde a improvisação dá lugar à reprodução é falha, na medida em que o referente se torna mais detalhado, uma vez que a ideia da obra musical autônoma e sacrossanta, que não requer nada mais do que mera reprodução, é uma quimera... a performance do que é precomposto nunca poderá existir sem algum elemento de improvisação (COOK, 2007, p.335).

Se para muitos críticos como John HAMMOND (1943), a crescente sofisticação e fixidez da performance das obras de Ellington no tempo os leva a se perguntar se o Duke estava deserdando o jazz, por outro lado, estudar e teorizar sobre as performances de *Diminuendo and crescendo in blue* me levam a concluir que, ao contrário, a distinção entre música erudita e jazz se estreitou. A música erudita encontrou o Duke.

Referências

- AVAKIAN, G. *Ellington at Newport*. Notas do encarte do LP original. In: *Duke Ellington at Newport (complete)*. Columbia Jazz Legacy, 1956 (Relançamento Sony Music Entertainment, 1999, C2K 64932).
- BERLINER, P. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- COOK, N. Making music together, or improvisation and its others. In: *Music, performance, meaning; selected essays*. Aldershot: Ashgate, 2007, p.321-341 (Traduzido por Fausto Borém e publicado em *Per Musi*, v.16, 2007, p.7-20).
- HAMMOND, J. Is the Duke deserting Jazz? In: *The Duke Ellington reader*. M. Tucker (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1993, p.171-185 (publicado anteriormente em 1943)
- CARNEY, Harry. <http://www.nme.com/artists/harry-carney>. In: *nme.com*. (Acesso em 30 de maio, 2010).
- KATZ, M. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- LAMBERT, C. *Music Ho! a study of music in decline*. Londres: Faber and Faber, 1934.
- LONG, P. *Entrevista de Pete Long com a autora*. Beckhamsted: 2009.
- NETTL, B. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*. 1974, n.60, p.1-19.
- OWENS, T. *Charlie Parker: techniques of improvisation*. Los Angeles: University of California, 1974. (Tese de Doutorado).
- SCHULLER, G. *The Swing Era: the development of jazz, 1930-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- _____. Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation. In: *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1999, p.86-97.
- VAN DE LEUR, W. *Something to live for: the music of Billy Strayhorn*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Discografia

- ELLINGTON, Duke. *Duke Ellington et Son Orchestra 1937*, v.2. In: *The Chronological Classics*, 666. France, 2006.
- _____. *Duke Ellington: the 1953 Pasadena Concert*. GNP/Crescendo: GNP 9045, 1989.
- _____. *Duke Ellington at Newport (complete)*. Columbia Jazz Legacy, originalmente gravado em 1956 / Sony Music Entertainment Inc., 1999, C2K 64932.

Notas

- 1 Neste estudo, o termo "erudito" inclui valores críticos e técnicas musicais dos períodos Barroco, Classicismo e Romantismo.
- 2 Pete Long é particularmente importante para este estudo devido à sua experiência com o repertório de Duke Ellington e como *band leader* da *Echos of Ellington*.
- 3 Este tese é fundamentada na identificação de unidades temáticas, por SCHULLER (1999, p.86–97) e OWENS (1974), nas improvisações de Sonny Rollins e Charlie Parker.

Agradecimento 1: A inspiração para este estudo surgiu de uma conversa informal com o saxofonista e *bandleader* da cena londrina Pete Long, mentor musical e amigo que motiva meu interesse sobre a performance do jazz. Este estudo foi apresentado em diversos fóruns, como o *Postgraduate Open Day* da *University of Nottingham* (Novembro de 2009), na *RMA Students' Conference* (Janeiro de 2010), *Leeds International Jazz Conference* (Março de 2010) e a *Nordic Jazz Conference* (Agosto de 2010). Uma versão expandida será publicada em *Jazz Perspectives*, na edição especial sobre Duke Ellington. Meus agradecimentos aos organizadores e membros das conferências e revisores pelo seu estímulos e sugestões. Finalmente, agradeço a James Munk pela cópia do manuscrito autógrafo de *Diminuendo and crescendo in blue* do Smithsonian Institute.

Agradecimento 2: Este artigo foi gentilmente cedido a *Per Musi* pela editoria de *The Jazz Chameleon. The Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference August 19–20, 2010, Helsinki, Finland*. Edited by Janne Mäkelä (The Finnish Jazz & Pop Archive). Helsinki: The Finnish Jazz & Pop Archive & Turku: International Institute for Popular Culture, 2011. (Disponível como e-Book em <http://iipc.utu.fi/publications.html>).

Katherine Williams é Professora e Conferencista Senior em *Music Production* e Jazz no Leeds College of Music, Inglaterra. Suas áreas de interesse em pesquisa incluem jazz, música popular em geral, ópera (especialmente do século XX) e geografias de locais da performance. Tem publicado em periódicos como *Jazz Perspectives* e *Popular Music*, assim como em anais de congressos como *Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference*. Leciona saxofone erudito e de jazz na Anglia Ruskin University, em Cambridge, e desenvolve intensa carreira como performer em ambos os estilos.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado e a Revista *Per Musi*. Pesquisador do CNPq desde 1994, publicou dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia da música popular e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.

Interlúdio - Diminuendo e crescendo in blue

Improvização de Paul Gonsalves

Duke Ellington

Transc. e ed. de **Leonardo Barreto Linhares**
a partir da gravação ao vivo realizada no
Pasadena Concert em 1953

Chorus 1 Legato

Sax tenor

C7

F7

C7

G7

F7

C7

Chorus 2

C7

F7

C7

G7

F7

C7

Chorus 3

Musical score for Chorus 3. The score consists of four staves of music. Measure 25 starts with a C7 chord. Measures 29 and 33 show transitions through F7 and G7 chords. Measure 37 concludes the section with a C7 chord. Each measure features eighth-note patterns with dynamic markings like > and tr.

Chorus 4

Musical score for Chorus 4. The score consists of three staves of music. Measure 37 begins with a C7 chord. Measures 41 and 46 show transitions through F7 and G7 chords. The score includes various eighth-note patterns and dynamic markings like > and tr.

Chorus 5

Musical score for Chorus 5. The score consists of one staff of music. Measure 49 begins with a C7 chord and features a series of eighth-note patterns with dynamic markings like > and tr.

53 F7 C7

57 G7 F7 C7

Chorus 6

C7

F7 C7

G7 F7 C7

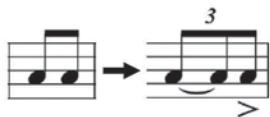
Chorus 7

C7

F7 C7

G7 F7 C7

Glossário de efeitos, articulações e acentuações do jazz (LAWN, 1995).



Swing – Duas colcheias devem ser tocadas dessa forma de acordo com a caracterização do gênero.



Heavy accent – Valor integral da nota acentuando, pesado.



Heavy accent – Tocar metade do valor da nota, pesado.



Staccato – Curto sem ser pesado.



Legato tongue – Valor integral da nota, sem acentuação.



Bend – Tocar a nota na afinação correta, abaixar a afinação e voltar na afinação inicial.



Ghost note – Nota com altura indefinida.



Short spill – Terminar a nota via escala cromática ou diatônica, aproximadamente uma terça abaixo. Nenhuma nota deve ser ouvida individualmente.



Long Spill - Terminar a nota via escala cromática ou diatônica, em uma nota mais distante. Nenhuma nota deve ser ouvida individualmente.



Short gliss down – Terminar a nota descendo aproximadamente três notas abaixo. Nenhuma nota deve ser ouvida individualmente.

Obs1: as acentuações e articulações decorrentes do *swing* não foram explicitadas na partitura. Foram anotados apenas os efeitos e acentuações decorrentes da interpretação do fraseado pelo músico.

Obs2: A harmonia transcrita foi simplificada, sendo notados somente os acordes básicos com sétima menor da sequência dos blues de 12 compassos.

Referência:

LAWN, Richard. *The jazz ensemble director's manual: a handbook of practical methods and materials for the educator*. Oskaloosa: C.L. Barnhouse Company, 1995.

“O Toque de Billy”: formação, influências, obras e estilo composicional de Billy Strayhorn

J. William Murray (Towson University, Towson, EUA)
jwilliammurray@comcast.net

Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG)
fborem@ufmg.br

Resumo: Estudo estilístico sobre a música do compositor e pianista norte-americano Billy Strayhorn, que se tornou o braço-direito e *alter ego* de Duke Ellington. Discute o processo único de colaboração composicional entre estes dois gigantes do jazz e a questão da autoria no repertório da *Duke Ellington Orchestra*. Inclui o contexto da formação musical de Strayhorn e de suas obras. A análise de 19 obras selecionadas de Billy Strayhorn revela características estilísticas relacionadas ao estilo-andamento, métrica, tonalidade, forma, duração, ritmo harmônico, linguagem harmônica e outros detalhes relevantes.

Palavras chave: Billy Strayhorn e Duke Ellington; autoria e colaboração composicional; análise musical do jazz; influência entre música erudita e popular; cromatismo no jazz.

“Billy's touch”: background, influences, works and compositional style of Billy Strayhorn

Abstract: Style study on the music of American composer and pianist Billy Strayhorn who became Duke Ellington's right arm and *alter ego*. It discusses the unique compositional collaboration between the two giants of jazz and the question of authorship in the *Duke Ellington Orchestra* repertory. It includes a historical context of Strayhorn's musical background and his works. The analysis of 19 selected works of Billy Strayhorn reveals traits related to style/tempo, time signature, tonality, form, length, harmonic chord pace and harmonic language and some other relevant details.

Keywords: Billy Strayhorn and Duke Ellington; authorship and compositional collaboration; musical analysis of jazz; influence between classical and popular music; chromaticism in jazz.

1 – Introdução

O ato de compor geralmente inclui ressonâncias das músicas de outros compositores, em elementos que incluem desde fundamentos teóricos e procedimentos compostoriais mais técnicos até práticas de performance e improvisação, especialmente no âmbito do jazz. Além da influência que se verifica por meio do processo de escuta, traços de outros compositores são absorvidos ao se estudar uma obra, analisá-la, transcrevê-la ou arranjá-la.

No meu caso (MURRAY, 2011), dois compositores me marcaram como modelos compostoriais: Bill Evans (1929-1980) e Billy Strayhorn (1915-1967). Nesse estudo, proponho levantar as características compostoriais de Billy Strayhorn (veja estudo estilístico sobre a música de Bill Evans às p.21-34 do volume 28 de *Per Musi*). Para

isso, considero apenas as composições de Strayhorn que aparecem em *fake books* legalmente publicados, que são fontes primárias relevantes do repertório do jazz.

Strayhorn é creditado como autor de centenas de composições. A maioria das quais resulta de sua intensa colaboração com a orquestra de Duke Ellington, o que dificulta verificar a real autoria das obras. Muitas vezes Strayhorn e Ellington recebem crédito como compositores da mesma música. Todas as 19 canções de Strayhorn aqui selecionadas (veja Exs.1 e 2 abaixo) são conhecidas como sendo somente de sua autoria, embora possa existir duplicidade quanto à questão de direitos autorais. Apenas duas delas - *Lush life* e *My little brown book* - foram escritas antes de Strayhorn ter entrado para o grupo de Ellington, em 1938.

2 – A formação de Billy Strayhorn

Durante a maior parte de sua carreira, Billy Strayhorn esteve muito próximo de Duke Ellington, mas o primeiro geralmente é lembrado como simples assistente do segundo. Na verdade, Strayhorn escreveu, arranjou ou revisou cerca de 40 % do repertório do *band leader* no período de 1939 a 1967 (VAN DE LEUR, 1999, p.1081), que o considerava seu braço direito:

... sempre que estava me debatendo com melodia ou harmonia, recorria ao Billy Strayhorn. A gente se falava e, então, tudo ficava mais claro. . . ele não era, como muitos pressupõe, meu *alter ego*. Billy Strayhorn foi meu braço direito, meu braço esquerdo, os olhos que me guiavam, meus neurônios na sua cabeça, e os de sua cabeça na minha. (ELLINGTON, 1973, p.156).

Essa grande associação com Ellington se tornou um obstáculo para que Strayhorn recebesse crédito como compositor, função à qual ele se dedicou intensamente. Entretanto, ele parecia satisfeito em permanecer nos bastidores e deixar todos os créditos para Ellington, quem, independentemente dessa colaboração, ainda seria considerado um dos grandes compositores norte-americanos de todos os tempos.

Nos últimos anos, pesquisas sobre o trabalho de Strayhorn o consolidam como importante compositor e arranjador. Uma das questões que têm surgido é se a orquestra de Ellington seria a mesma sem as contribuições de Billy Strayhorn. Para Billy REED (2010, p.95), no seu livro *Hot from Harlem*, a lenda de Ellington tal qual nós conhecemos, sem Strayhorn, provavelmente não existiria. Por outro lado, críticos com James Lincoln Collier e Leonard Feather discordam ligeiramente deste ponto de vista. Andrew Homzy, Professor Associado e pesquisador da *Concordia University* em Montreal, diz que a relação entre Strayhorn e Ellington era semelhante à relação entre Haydn e Mozart, "na qual, primeiro, o mestre estabelece o estilo e, depois, o mais jovem o absorve, o expande e o leva a outras direções e, finalmente, com a morte do mais jovem, o mais velho retoma os ensinamentos deixados por este (CARNER, 1991, p.51). De toda maneira, cada vez mais, críticos e pesquisadores têm reconhecido o valor de Strayhorn para a *Duke Ellington Orchestra*.

3 – Influências sobre Billy Strayhorn

Billy Strayhorn cresceu em uma vizinhança pobre de Pittsburgh, Pennsylvania, em uma casa sem eletricidade ou rua pavimentada (VAN DE LEUR, 1999, p.1081). Desde cedo, se interessou por música, mas sua família não tinha dinheiro para lhe comprar qualquer instrumento musical. Para comprar um piano, ainda na época da escola elementar, ele começou a vender jornais na esquina da *Pennfield Drugs*. Empregou-se nesta farmácia e, ajudando seu salário, pôde comprar seu piano pagar e suas aulas de música nesse instrumento antes de completar os estudos elementares. O amigo de infância Robert Conaway lembra que Strayhorn gastava todo o dinheiro ganho comprando músicas de todos os tipos, com as quais, em um canto da casa, construiu uma pilha de um metro e meio de altura (HAIDU, 1996, p.12).

Com o instrumento em casa, estudava freneticamente: "... comecei a estudar e, quanto mais aprendia, mais eu queria aprender" (Strayhorn, citado por HAIDU, 1996, p.11).

Strayhorn frequentou a escola *Westinhouse High*, financiada por George Westinhouse, da *Westinhouse Company*. Essa escola tinha uma *swing band*, mas ele estava mais interessado em ser um concertista. Por isso, se concentrou na música dos pianistas eruditos (HAIDU, 1996, p.14). Ainda na *high school*, teve aulas de piano erudito e harmonia e se tornou o pianista da *Westinhouse High Senior Orchestra*. Depois de ouvi-lo tocar o *Concerto para Piano em Lá Menor Op.16*, de E. Grieg, o maestro da banda da escola, Carl McVicker, comentou que "... a orquestra era um grupo de alunos, mas Billy Strayhorn era um artista profissional" (HAIDU, 1996, p.15).

Nesse período, Strayhorn começou a compor. A peça *Valse*, com suas linhas melódicas ondulantes e graciosas modulações, e que foi estreada com a *Westinghouse Orchestra Club*, já exibia o estilo de suas futuras composições. Nela, ele utilizava transitava entre tons menores à maneira de Chopin (HAIDU, 1996, p.16). Ainda nesse período, para sua graduação, escreveu uma peça chamada *Concerto for piano and percussion*, fortemente influenciada por Gershwin, com orquestração completa, com partes para todos os instrumentos. Na sua estreia, muitos alunos da escola pensaram que estavam ouvindo a *Rhapsody in blue* de Gershwin (HAIDU, 1996, p.17). Mas a peça também aponta para alguns elementos musicais que apareceriam mais tarde na obra de Strayhorn: variações de frases no estilo da música popular sobre harmonias cromáticas, ritmos sincopados, padrões rítmicos repetidos, hemíolas e a utilização recorrente do acorde menor com sétima maior (HAIDU, 1996, p.17).

Strayhorn queria iniciar seus estudos de música em uma universidade, mas não foi em frente. Seu amigo Henry Henforth comenta:

Billy procurou algumas faculdades, mas foi desestimulado devido à sua cor e às dificuldades de obter auxílio financeiro. A própria ideia de um pianista concertista negro era impensável. Não tinha nada a ver com o considerável talento de Billy (VAN DE LEUR, 2002, p.6.).

Ao mesmo tempo em que continuou trabalhando na farmácia após sua graduação, Strayhorn continuou tocando na escola de 2º grau e montou um musical chamado *Fantastic rhythm*, o qual incluía um coral de dançarinas e uma pequena banda, que ele mesmo dirigia. Todas as 10 canções e suas letras foram escritas por Strayhorn, entre elas *My little brown book*, que mais tarde se tornaria famosa quando foi gravada pela *Duke Ellington Orchestra*. Seus arranjos para uma orquestra com 12 componentes já refletia seu futuro estilo. As críticas positivas tiveram repercussão na área de Pittsburgh e alavancou a reputação local de Strayhorn.

Ainda esperançoso de seguir a carreira como músico erudito, Strayhorn frequentou o *Pittsburgh Musical Institute* em

1936, estudando piano e teoria musical por dois meses, mas desistiu após a morte súbita de seu professor, Charles Boyd, quem, de acordo com Strayhorn, foi seu melhor professor (VAN DE LEUR, 2002, p.18). Reconheceu que as oportunidades para um concertista negro eram ínfimas e, por isso, concentrou seus esforços no jazz e nas canções de teatro musical. Nesse período, compôs *Lush life*, uma de suas mais famosas peças, na qual demonstrou sua afinidade com uma música altamente cromática.

4 – Billy Strayhorn e a Duke Ellington Orchestra

O acontecimento mais importante na carreira de Strayhorn ocorreu em dezembro de 1938, quando um amigo agendou um encontro com Duke Ellington nos bastidores do *Stanley Theater* em Pittsburgh. Resultou daí uma colaboração de 28 anos que mudou a história do jazz por várias razões. Ellington, incerto de que tarefas designaria a Strayhorn, o contratou inicialmente para escrever letras de música. Rapidamente, isso deu lugar à tarefa de arranjar, de criar novas composições e, em última instância, ao estabelecimento de uma colaboração entre dois músicos únicos na história da música.

Ellington sofreu um grande baque em 1941, durante um conflito entre a ASCAP (*American Society of Composers and Publishers*) e a rede de rádios. As rádios se recusaram a transmitir músicas de qualquer membro da ASCAP, o que significava que de suas composições estaria no ar. Necessitando de um repertório que pudesse ser tocado e transmitido radiofonicamente, Ellington pediu a seu filho Mercer e a Strayhorn para comporem novas peças pois, pelo fato de não serem membros da ASCAP, poderiam ser gravadas. Foi durante este período que Strayhorn compôs a maioria de suas canções mais conhecidas, entre elas *Take the A Train*, *Chelsea Bridge*, *Clementine*, *A Flower is a lovesome thing*, *After all*, *Love like this can't last* e *Rain check* (VAN DE LEUR, 2002, p.45). *Chelsea Bridge* se tornou a primeira peça de Strayhorn a atrair a atenção do grande público. Já *Take the A Train* se tornou uma de suas mais famosas e gravadas músicas, se tornando, eventualmente, o tema de identificação da *Duke Ellington Orchestra*.

Strayhorn continuou a compor e arranjar para a *Duke Ellington Orchestra* até o final de sua vida. Colaborou com Ellington em todos os tipos de música, desde peças para a Broadway até obras religiosas e de longa duração. Também buscou iniciativas independentes, compondo e arranjando sem a tutela de Ellington, com graus de sucesso variados. Mas, no fundo, sentia que o seu caminho era trabalhar para Ellington. Fumante e alcoólatra, Strayhorn foi diagnosticado com câncer de esôfago em 1964. Sua saúde piorou nos anos seguintes até que veio a falecer em 31 de maio de 1967, aos 51 anos. Durante os últimos meses de vida, Strayhorn completou outra de suas canções conhecidas: *Blood count* [Exame de sangue], que é considerada sua última composição. A escolha de uma tonalidade menor para esta peça meditativa revela uma prática composicional pouco comum na música de Strayhorn. Autobiográfica, se constitui em uma metáfora

musical que expressa abertamente seus sentimentos de tristeza, frustração e derrota (VAN DE LEUR, 2002, p.171).

A morte de Strayhorn foi um grande impacto para Duke Ellington, que expressou seus sentimentos na elegia que proferiu no funeral, deixando claro para todos sua admiração e gratidão. Alguns meses mais tarde, a *Duke Ellington Orchestra* gravou o álbum *And his mother called him Billy*, que contém diversas canções conhecidas de Strayhorn. A última faixa do disco é *Lotus blossom* com Ellington ao piano, gravada sem que este soubesse que os microfones estavam ligados, pois a sessão de gravação já havia terminado. Esta performance de Ellington, ao mesmo tempo solene, íntima e atormentada, impregnada de notas atropeladas e ruídos de estúdio desempenha o papel de uma *coda*, fechando o disco (HAIDU, 1996, p.261). Ellington se recuperou da perda do amigo e colega de profissão, continuou a turnê e retomou o ofício de compor com mais ímpeto: "Estou escrevendo mais do que nunca. Tenho que fazer isto. Billy Strayhorn deixou, na dormência de sua falta, um grande vazio" (HAIDU, 1996, p.261).

Strayhorn foi um autodidata genial. Não há dúvidas de que sua longa associação com Ellington, hoje considerado um dos maiores compositores norte-americanos de todos os tempos, foi um grande aprendizado. Mas ele também tinha o que ensinar a Ellington. Sua colaboração, com raízes na música erudita, permitiu a seu mestre encontrar conforto, apoio e cooperação no seu desejo de combinar suas ambições eruditas e populares em um mesmo ambiente: o jazz (GIDDINS e DE VEAUX, 2009, p. 236). As composições de Strayhorn estão entre as mais sofisticadas peças do repertório jazzístico, tanto do ponto de vista estrutural quanto harmônico. Com Ellington, sua música fundiu técnicas compostionais da música erudita europeia com conceitos do jazz firmemente ancorados na herança afro-norte americana (VAN DE LEUR, 1999, p.1082). Suas composições anteciparam o papel que as orquestrações no estilo *cool jazz* de Gil Evans e Gerry Mulligan tiveram na música de Miles Davis no final da década de 1940, assim como também antecipou o movimento *third stream* da década de 1950. Sua música também foi referencial para outros notáveis do jazz como Dizzy Gillespie, John Lewis, Benny Carter, Slide Hampton, Billy May, Bill Finnegan e Ralph Burns (VAN DE LEUR, 1999, p.1082).

Comentários destes músicos mostram o impacto de Strayhorn na comunidade do jazz. Gill Evans disse que após ouvir *Chelsea Bridge*, tudo o que passou a fazer era imitar Strayhorn (VAN DE LEUR, 1999, p.1083). Para Benny Carter, a música de Strayhorn era completa, indo muito além de apenas *riffs* e progressões harmônicas, obrigando os colegas que a ouvia a repensar, de certa maneira, o que estavam fazendo (HAIDU, 1996, p.87). Gerry Mulligan comentou que mesmo com tanta sofisticação, a música de Strayhorn não soava complicada, mas sim completamente natural e emotiva (HAIDU, 1996, p.87). De acordo com Willie Ruff, Strayhorn não perdia tempo com clichês e sempre surpreendia já na

primeira audição (HAIDU, 1996, p.239). Lawrence Brown, membro da *Duke Ellington Orchestra* por muito tempo, disse que Strayhorn foi um dos músicos mais notáveis e subestimados que conheceu e sentia que a profundidade de sua música era o que, por trás, ancorava todo o grupo (NICHOLSON, 1999, p.202).

A orientação composicional mais importante para Strayhorn era o que chamava de "pensar com os ouvidos", pois colocava grande ênfase no resultado sonoro, na expressão das emoções, ao invés de se preocupar com questões teóricas da música (VAN DE LEUR, 2002, p.67). A música deveria sempre soar bem. Em uma entrevista a Bill COSS (1993, p.501-502) em 1962, ao falar sobre sua maneira de compor e arranjar, ele disse:

Tenho uma regra geral sobre escrever. Rimsky-Korsakov dizia: todas as partes devem ser fáceis para os dedos. Esta é minha primeira regra: escrever algo que possa ser tocado. Caso contrário, nunca será natural, ou maravilhoso, como algo que encaixa nos seus dedos... você precisa encontrar o colorido certo... a cor é o que ela é, e você sabe quando a encontra.

5 – O Estilo composicional de Billy Strayhorn

A tabela do Ex.1 traz os títulos e os seguintes elementos das 19 obras selecionadas de Strayhorn no presente estudo: (1) título, (2) gravação mais antiga da peça ou *copyright*, (3) estilo/andamento, (4) métrica, (5) tonalidade, (6) forma, (7) duração e (8) ritmo harmônico. Já a tabela do Ex.2 traz (1) a linguagem harmônica de cada peça e (2) um resumo das características principais de cada peça.

Os especialistas concordam que as características compostoriais de Strayhorn diferem das de Duke Ellington, mesmo que seus trabalhos estivessem tão intimamente ligados e que compusessem peças em parceria. Embora essas diferenças não sejam objeto do presente estudo, tornam-se um elemento complicador na análise da obra de Strayhorn. Por isso, apenas as obras compostas especificamente por Strayhorn e que estão incluídas em *fake books* serão aqui consideradas.

Outro complicador é que Strayhorn planejou a maioria de suas composições ou para um *combo* de pequena instrumentação ou para uma *big band*. Como ele era um grande arranjador, analisar apenas suas *leadsheets* em busca de traços compostoriais pode conduzir ao erro. Ao compor, Strayhorn imaginava como a peça soaria naquele grupo específico de instrumentistas para o qual trabalharia e, assim, direcionava seu arranjo. A *leadsheet* era apenas um ponto de partida para o arranjo, como ele próprio dizia (STRAYHORN, 1942, p.27):

Arranjadores e compositores deveriam ver a peça que estão trabalhando como uma entidade autônoma. Deveriam utilizar quatro ou cinco dimensões e enxergar este material como um todo – por cima, por baixo e dos lados. Então, o trabalho torna-se transpor a imagem física em uma imagem mental completa e integral... sou a favor do que chamo de 'pensar com ouvido' – novamente, eis aqui o sentido da intuição, o que não canso de enfatizar.

Embora a realização da música, já com toda a sua instrumentação definida, seja um paradigma na música de Strayhorn, por uma questão de escopo, nos restringiremos às *leadsheets* somente. Do mesmo modo, analisar um número restrito de obras pode levar a resultados não muito representativos. Por isso, optei por selecionar as obras nas quais percebo uma identificação com o que considero mais característico. De toda maneira, as obras aqui selecionadas coincidem também com o foco de muitos exemplos musicais utilizados na abrangente análise de Walter VAN DE LEUR (2002) em *Something to live for: the music of Billy Strayhorn*. Esta seleção também coincide com as listas de composições de Strayhorn mais gravadas por outros músicos (LORD, 2002, v.29, 30 e 31). Assim, podemos considerar a lista no Ex.3 como razoavelmente representativa. A maioria das canções dos *fake books* utilizadas na presente análise datam do início da carreira do compositor, e este foco coincide com o que ficou conhecido como "*Billy touch*" ("o toque de Strayhorn"), que marcou seu estilo emergente.

A tabela no Ex.4 mostra uma categorização das composições selecionadas por estilo ou andamento.

Do ponto de vista estilístico, as baladas de Strayhorn estão entre as suas composições mais conhecidas. Geralmente são mais sentimentais, muitas vezes chamadas de "*mood pieces*" e incluem *Chelsea Bridge*, *Daydream*, *Passion flower*, *A Flower is a lovesome thing*, *Lush life* e *Lotus blossom*. Embora não seja uma balada, *Blood count* também pode ser encaixada nessa categoria. A maioria de suas peças incluídas nos *fake books* são em andamentos lentos ou moderados; *up tempo* não era o seu forte. Chama a atenção também o fato de não haver nenhum *blues* nesta lista. Embora Strayhorn tenha escrito várias peças no idioma e forma do blues, elas não se destacam no seu repertório (LAMBERT, 1999, p.283), pois ele se identificava muito mais com o mundo do *show business* sofisticado e dos *nightclubs* de alta classe (LAMBERT, 1999, p.278). *Take the A train*, uma de suas obras mais conhecidas (embora muitos ainda creditem Duke Ellington como seu compositor), é considerada atípica dentro de seu estilo composicional.

Um dos elementos mais notáveis nas composições de Strayhorn são suas melodias líricas e originais. Compor sob medida para um instrumentista foi uma das características que Strayhorn aprendeu com Duke Ellington. De fato, várias das obras aqui selecionadas foram escritas especificamente para o saxofonista alto Johnny Hodges.

Do ponto de vista da forma, a maioria maciça de suas peças segue a forma convencional *AABA*, a exemplo de *Tin Pan Alley*, como mostra a tabela de ocorrência de esquemas formais no Ex.5. A maioria de suas peças segue o padrão de duração de 32 compassos dentro da forma *AABA*, ou suas variações. E é curioso observar que as exceções se encontram no seu período Pré-Duke Ellington.

Peca	1 ^a gravação ou <i>copyright</i>	Estilo ou andamento	Métrica	Tonalidade	Forma	Nº de compassos	Ritmo harmônico (acordes por c.)
<i>A Flower is a lovesome thing</i>	1941	Balada	4/4	Ré b Maior	AABA	32	2 por c. sempre
<i>After all</i>	1941	Balada lenta	4/4	Dó Maior	AABA	32	2 por c. quase sempre
<i>Blood count</i>	1967	Blues lento	4/4	Ré Menor	ABA	32	1 por c. quase sempre
<i>Chelsea Bridge</i>	1941	Balada	4/4	Ré b /Mi Maior	AABA	32	1 ou 2 por c.
<i>Clementine</i>	1941	Swing vivo	4/4	Si b Maior	AABA	32	1 ou 2 por c.
<i>Day dream</i>	1939	Balada	4/4	Fá Maior	AABA	32	2 por c. quase sempre
<i>Isfahan</i>	1964	Balada	4/4	Ré b Maior	ABAC	32	1 por c. quase sempre
<i>Johnny come lately</i>	1942	Swing moderado- rápido	4/4	Sol Menor	AABA	32	2 por c. quase sempre
<i>Lotus blossom</i>	1946	Valsa lenta- moderada	4/4	Si b Maior	AABAC	72	2 por c. quase sempre
<i>Lush life</i>	c.1936	Balada moderada	4/4	Ré b Maior	ABCD	64	1 ou 2 por c.
<i>Midriff</i>	1944	Swing moderado	4/4	Si b Maior	AABA	32	2 por c. quase sempre
<i>My little brown book</i>	1935	Balada moderada	4/4	Si b Maior	AABA'	36	1 ou 2 por c.
<i>Passion flower</i>	1941	Balada	4/4	Sol Maior	AABA	32	1 ou 2 por c.
<i>Rain check</i>	1941	Swing rápido	4/4	Mi b Maior	ABAC	32	2 por c. quase sempre
<i>Something to live for</i>	1939	Lento- moderado	4/4	Ré Maior	AABAC	40	1 ou 2 por c.
<i>Take the A Train</i>	1939	Moderado	4/4	Dó Maior	AABA	32	1 por c. sempre
<i>Upper Manhattan Medical Group</i>	1953	Swing	4/4	Ré b Maior	AABA	32	1 ou 2 por c.

Ex.1 - Tabela com os títulos das 19 peças selecionadas de Strayhorn e seus elementos básicos.

Peça	Linguagem harmônica	Características principais
<i>A Flower is a lovesome thing</i>	Bb 7#11 como primeiro acorde da Seção A Escala de tons inteiros Acordes ou progressão de acordes não tradicionais	Tonalidade estabelecida apenas no final da Seção A Melodia cromática Substituição de tritones Círculo das 5 ^{as}
<i>After all</i>	Acordes ou progressão de acordes não tradicionais Acordes alterados Modulação de Dó para Ré b	Substituição de tritones Círculo das 5 ^{as} Harmonia cromática Sequência com modulação de Si Maior para Dó Maior
<i>Blood count</i>	Harmonia cromática	Melodia baseada em dois motivos rítmicos
<i>Chelsea Bridge</i>	Mudança de armadura Harmonia cromática Acordes alterados Acordes ou progressão de acordes não tradicionais Modulação de Mi para Ré b na Ponte	Ritmos melódicos contrastantes nas Seções A e B Tonalidade não estabelecida até o final da Seção A
<i>Clementine</i>	Mudança de armadura na Ponte Harmonia cromática para voltar à tônica	Mudanças melódicas sutis nos dois últimos c. das Seções A Melodia baseada em motivo rítmico Melodia cromática
<i>Day dream</i>	Pedal Si-Fá Acordes alterados Acordes ou progressão de acordes não tradicionais Tonalidade não estabelecida antes do final da segunda Seção A ii – V – I Resoluções atrasadas	Sequência com modulação de Si Maior para Fá Maior Melodia baseada em dois motivos rítmicos
<i>Isfahan</i>	Harmonia cromática Acordes alterados Progressão de acordes não tradicionais ii – V – I Substituição de tritones Círculo das 5 ^{as}	Forma livre Composição baseada em sequências Melodia cromática Arpejo descendente do acorde de sétima

Ex.2 - Tabela com as características harmônicas de cada peça e resumo das principais características das 19 peças selecionadas de Strayhorn.

Peca	Linguagem harmônica	Características principais
<i>Johnny come lately</i>	Sol Menor (A) e Mib Maior (B) com ii-V-I frequentes Acorde de Si Maior no tom de Mi b Maior Substituição de tritónos	Intervalos melódicos com grandes saltos Atmosfera do bebop Motivos rítmicos contrastantes nas Seções A e B
<i>Lotus blossom</i>	Harmonia cromática Tonalidade com 5 ^a e 9 ^a abaixadas	Melodia sem sincopes Melodia cromática Sequências em Lá Sequência em Si com minimas e seminimas Padrões rítmicos repetitivos
<i>Lush life</i>	Harmonia cromática Estilo erudito em Ré b Maior	Mudanças de andamento e de estilo Forma livre Seções com 14-14-12-14 compassos seguidas de <i>Coda</i> Composição programática Temas múltiplos Frases sem quadratura
<i>Midriff</i>	Progressão I – VI – II – V no tom da dominante Modulações de Si Maior para Dó Menor, Ré Menor Acorde diminuto como dominante no final	Progressão em Si Maior Melodia simples Intervalos melódicos com saltos Padrão rítmico orgânico e recorrente
<i>My little brown book</i>	Si Maior no c.32 Ré b Maior na Ponte Ênfase no acorde do IV grau (Mi b Maior) Vozes internas com acordes alterados	Melodia cromática Seção B com amplos intervalos Final expandido na última Seção A
<i>Passion flower</i>	Substituição de tritónos Escala de tons inteiros Acorde ou progressão de acordes não tradicionais Acorde paralelos Acorde diminutos Quatro centros tonais	Melodia simples Predomínio de um único motivo rítmico Melodia baseada em notas superiores dos acordes e alterações Sem aderência a uma tonalidade

Ex.2 (cont.) - Tabela com as características harmônicas de cada peça e resumo das principais características das 19 peças selecionadas de Strayhorn.

Peca	Linguagem harmônica	Características principais
<i>Rain check</i>	Em Mi b Maior, mas com acorde de Sol Maior no tom de Si Maior Mudança de andamento nos c.13-16 e c.25-28	Baseada em um riff e, depois, com fraseado livre Baseada em dois motivos Melodia cromática Frases repetidas com alteração no 4º compasso
<i>Something to live for</i>	Acordes ou progressão de acordes não tradicionais Harmonia cromática Substituição de trítimos	Melodia simples Espacialização Predomínio da 2ª menor Melodia baseada em dois motivos rítmicos
<i>Take the A Train</i>	Harmonia esparsa ou estática 5ª abaixada D7(b5) nos c.3-4 (melodia com b5) Basicamente em Dó Maior Utilização não tradicional de D7 Acorde D7 b5 no c.3	Introdução em tons inteiros Final reutilizado como padrão em outras músicas Um padrão rítmico com harmonia cambiantes Espacialização Típica linha melódica de bebop em arco (c.30-31) Construção em arco com tensão e relaxamento
<i>Upper Manhattan Medical Group</i>	Predomínio de Ré b Maior com progressão iii - vi - ii - V - i Utilização variada e colorística de acordes de Ré b Maior Resolução atrasadas de acordes diminutos Retardo de tônica	Melodia cromática simples Predomínio do intervalo de 6ª Harmonização em cada nota melódica Melodia baseada em notas superiores e alterações dos acordes

Ex.2 (cont.) - Tabela com as características harmônicas de cada peça e resumo das principais características das 19 peças selecionadas de Strayhorn.

Ano de composição ou de <i>copyright</i>	Nº de composições
Período Pré-Duke Ellington (1935-1939)	3
Período Duke Ellington (1939-1949)	2
Conflitos da ASCAP (1941)	6
Anos de 1942 a 1949	3
Década de 1950	1
Década de 1960	2

Ex.3 – Distribuição das composições selecionadas de Billy Strayhorn por períodos.

Estilo / andamento	Nº de composições
Balada	8
Moderado	-
Swing	4
<i>Bright swing</i>	3
<i>Jazz waltz</i>	1
Outros	1

Ex.4 – Distribuição das composições selecionadas de Billy Strayhorn por estilo e/ou andamento.

Forma	Nº de composições
ABA	1
AABA	11
ABAC	2
AABAC	2
Outras	1

Ex.5 – Tipos de esquema formal utilizados por Strayhorn nas peças analisadas.

Entretanto, na maioria das vezes, as Seções A não se repetem literalmente, pois Strayhorn preferia trabalhar com sutis diferenças, como pequenas alterações de notas, ritmo ou harmonia, como se observar em *Clementine* (Ex.6).

Estas mudanças discretas não chegam a caracterizar um estilo de forma livre, como ocorre, por exemplo, na música de Bill Evans (veja artigo às p.21-34 de Per Musi 28). Uma exceção digna de nota ocorre em *Lush life*, na qual Strayhorn utiliza mudanças mais drásticas, de andamento e atmosfera. Em geral, ele segue mais o princípio de que a função da Seção B é prover contraste à Seção A, o que

ele realizava com maestria. Para levar o ouvinte a um mundo completamente diferente quando mudava de seções, Strayhorn recorria a modulação para tonalidades distantes, alterações de andamento ou transformação da Ponte em um motivo sequencial para levar a peça de volta ao tom original.

Strayhorn costumava basear suas peças em um ou dois motivos. Alguns exemplos podem ser encontrados em *Blood count*, *Day dream*, *Johnny come lately*, *Lotus blossom*, *Midriff*, *Passion flower*, *Raincheck*, *Something to live for* e *Take the A Train*. O Ex.7 mostra o padrão rítmico utilizado em 5 das 6 frases de 4 compassos da

Seção A de Midriff. Mesmo com esta redundância, a peça não soa repetitiva devido ao artifício usado por Strayhorn na sexta frase da *Seção A* e em toda a *Seção B*, mesmo considerando que as notas utilizadas, Dó, são também as mesmas nas duas seções.

Em *Raincheck*, Strayhorn utiliza o seguinte padrão rítmico em 6 das 8 frases de 4 compassos da (Ex.8). Novamente, ele recorre a uma repetição da nota Dó nessas frases.

Um dos padrões rítmicos preferidos por Strayhorn, que recorre em diversas de suas obras, é mostrado no Ex.9. Na maior parte de *Passion flower*, ele sequencia este padrão em várias alturas. Já em obras de sua maturidade, como *Upper Manhattan Medical Group*, se tornou mais flexível na sua abordagem rítmica e deixava a melodia fluir mais independentemente da harmonia

(VAN DE LEUR, 2002, p.163). Ao mesmo tempo, ao utilizar padrões rítmicos repetitivos em muitas de suas composições, Strayhorn variava melodicamente e harmonicamente nas frases restantes, criando novos pontos de interesse para o ouvinte.

Mas considerando sua adoção consistente da forma tradicional e a repetição de esquemas rítmicos padronizados, o que tornaria a música de Strayhorn peculiar? Para Walter van de Leur, há principalmente dois procedimentos. Primeiro, a maneira como ele recorre a uma grande variedade de motivos harmônicos, rítmicos e melódicos para criar coesão e unidade (VAN DE LEUR, 2002, p.75). Segundo, a utilização de estruturas que formam um arco obtido com um gradual aumento e relaxamento da tensão (VAN DE LEUR, 1999, p.1084), o que é bem exemplificado em *Take the A Train*.

Ex.6 – Diferenças sutis nas repetições das Seções A em Clementine de Billy Strayhorn.

Ex.7 – Motivo rítmico utilizado por Strayhorn em 5 das 6 frases de 4 compassos da *Seção A* de *Midriff*.

Ex.8 – Motivo rítmico utilizado por Strayhorn em 6 das 8 frases de 4 compassos de *Raincheck*.



Ex.9 – Um dos motivos rítmicos mais utilizados por Strayhorn.



Ex.10 – Utilização de 8 notas (75%) do total cromático no tema de *Lotus blossom* de Strayhorn.

Ex.11- Coincidência da nota melódica com a nota superior do acordes em *Passion flower* de Strayhorn.

Outro elemento musical que Strayhorn usa é o cromatismo melódico, especialmente com ênfase no intervalo de segunda menor. Dez das melodias analisadas (*A Flower is a lovesome thing*, *After all*, *Clementine*, *Isfahan*, *Lotus blossom*, *Lush life*, *My little brown book*, *Rain check*, *Something to live for* e *Upper Manhattan Medical Group*) podem ser classificadas como basicamente cromáticas. Em outro exemplo, *A Flower is a lovesome thing*, ele emprega 11 das 12 notas da escala cromática. Já nos primeiros oito compassos de *Lotus blossom* ele emprega 8 notas cromáticas, o que equivale a 75% do total cromático (Ex.10).

Outra de suas estratégias no tratamento melódico é o uso das notas superiores dos acordes como notas-guia das melodias como ocorre, por exemplo, nas frases de *Passion flower* mostradas no Ex.11.

Muitas vezes, Strayhorn conduzia uma voz interna para criar um intervalo dissonante com uma ou mais notas do acompanhamento, mesmo que a melodia se situasse à distância de uma nona menor ou maior acima das notas do acorde (VAN DE LEUR, 1999, p.75-76). Um bom exemplo deste procedimento ocorre nos primeiros seis compassos de *My little brown book*, mostrado no Ex.12,

em que pode-se observar as alterações nos acordes para mudar a cor do som e prover o contraponto interno cromático, típico de seu estilo.

Apesar de seu treinamento formal em harmonia erudita, que pode ser amplamente apreciado em *Tin Pan Alley*, Strayhorn se preocupava mais com a sonoridade resultante do que com regras harmônicas do meio acadêmico. Mas, à medida em que foi amadurecendo, ele passou a utilizar menos acordes inesperados, a exemplo de *Something to live for* (VAN DE LEUR, 2002, p.28), diferentemente do que fazia nas suas peças de mocidade. Independentemente deste processo de suavização harmônica ao longo da carreira de Strayhorn, todas as

peças analisadas aqui contem progressões harmônicas ou acordes não tradicionais.

Em Strayhorn observa-se claramente uma tendência de associar tonalidades com bemóis a sonoridades mais opacas e sem pressa. Por outro lado, ele relaciona as tonalidades com sustenidos às atmosferas mais brilhantes. O Ex.13 mostra a ocorrência de tonalidades em suas peças analisadas neste estudo.

Pode-se observar ainda nesse exemplo que Strayhorn não escrevia muito em tons menores, embora uma de suas peças mais importantes, *Blood count*, comece em Ré Menor e oscile entre esta tonalidade e seu homônimo,

Ex.12 – Voicing de Strayhorn em *My little brown book*, criando dissonâncias entre as vozes internas.

Tonalidade	Nº de composições
Dó Maior	2
Réb Maior	5
Ré Maior	1
Mi b Maior	1
Fá Maior	1
Sol Maior	1
Sib Maior	4
Ré Menor / Maior	1
Sol Menor	1

Ex.13 – Ocorrências de tonalidades nas obras selecionadas de Strayhorn.

Ré Maior. Mas isto se explica pelo contexto significativo de sua vida, pois escreveu esta obra enquanto estava morrendo de câncer, como mencionado anteriormente, o que é refletido na alternância entre as tonalidades menor e maior. Além disso, sobreposta a esta incerteza harmônica, a melodia cromática que ele utiliza narra um quadro da morte iminente.

Assim como ocorre na música de Bill Evans (veja artigo às p.21-34 do volume 28 de *Per Musi*), as armaduras de clave não têm um papel fundamental na música de Strayhorn. Diversas peças, como *A Flower is a lovesome thing*, *Chelsea bridge*, *Lush life*, *Passion flower* e *Blood count* são famosas pela ambiguidade tonal que ele estabelece já desde o início. É difícil perceber essas peças como tonais, quando começamos a ouvi-las, uma vez que suas tonalidades só são definidas mais tarde, como no final da Seção A, como ocorre em *A Flower is a lovesome thing* e *Daydream*. Um dos procedimentos que ele utiliza para obter essa ambiguidade é recorrer à escala de tons inteiros, prática que chegou ao jazz pela música dos compositores impressionistas, especialmente Debussy e Ravel, muito admirados por Strayhorn. Por exemplo, na melodia e movimento harmônico dos três primeiros compassos de *Chelsea Bridge*, podem-se ouvir ecos do segundo movimento das *Valsas nobres e sentimentais* (1911) de Ravel. (VAN DE LEUR, 2002, p.51). Strayhorn argumentava que não havia uma influência direta nesse caso e que nunca tinha ouvida aquela obra do mestre francês (ULANOV, 1946, p. 225). Apesar disto, a harmonia nos quatro primeiros compassos dessa peça é bem típica da harmonia não-funcional de Debussy.

A harmonia cromática e a substituição de trítulos são elementos típicos de Strayhorn. Um bom exemplo desta utilização ocorre em *Passion flower*, cuja progressão harmônica das Seções A e B nada tem de tradicional:¹

Seção A: / F#9 b5 / F9 b5 / F#9b5 / F9 b5 / E7#5(b9)
Eb7 / D7 D7b9 / G69 / G69 /

Seção B: / Dbmaj7 / C9#11 / B9#11 / Bb7#5(b9) / A9#5 /
Ab7b9 / Dbmaj / Dbmaj /

Outro exemplo, retirado da Seção B de *After all* confirma, assim como todas as outras peças analisadas neste artigo, a utilização de harmonia cromática:

Seção B: / Fmaj7 / E7 / Eb6 / Am7 D7 / Db6 / C7 / B13
Ab13 / G13 /

Algumas das passagens cromáticas mais interessantes ocorrem nas pontes entre seções, que Strayhorn utiliza formalmente para chegar a tonalidades remotas ou ainda, para retornar à tônica de uma tonalidade remota. Esses dois elementos ocorrem em *Chelsea Bridge*, na qual a tonalidade passa de Ré bemol Maior para Mi Maior imediatamente. Ao mesmo tempo, a Ponte permite a modulação reversa, de Mi Maior para Ré bemol Maior. (VAN DE LEUR, 1999, p.1083). A Seção B de *Daydream* pode ser descrita como uma modulação melódica sequencial de Si bemol Maior para Fá Maior utilizando harmonia cromática e a tradicional progressão ii – V – I. Já em *Raincheck*, o centro tonal é Mi bemol Maior, mas a Seção B é em Sol Maior, cuja sensível Fá # ocorre apenas em quatro compassos, mas o suficiente para desnortear os ouvintes em relação a qual direção Strayhorn os está levando.

Acordes alterados com a finalidade de produzir cores específicas ocorrem apenas em cada uma das 19 peças aqui selecionadas. Como mencionado antes, Strayhorn utiliza esses acordes para extrair notas para compor suas melodias. Nessas melodias, já com a mente focada no arranjo e designação instrumental, escolhe as notas que se tornam muito relevantes na sonoridade final que desejava obter. Os músicos de jazz são conhecidos pelo prazer que tem de substituir os acordes originais de uma peça. Entretanto, assim como ocorre na música de Bill Evans (veja p.21-34 no volume 28 de *Per Musi*), as composições de Strayhorn são tão bem acabadas que ao substituir acordes em sua música, geralmente perde-se parte de seu potencial colorístico, ao invés de aumentá-lo. Comparado aos seus contemporâneos, a abordagem da harmonia por Strayhorn nos seus arranjos e composições (fundamental no que ele chamava de "som") estava um passo à frente e mereceria um estudo à parte.

Referências

- CARNER, Gary. Billy Strayhorn: man, music, and influence. *Sonneck Society Bulletin*. v.17, n.2, 1991. p.48-52.
- COSS, Bill. Billy Strayhorn Interviewed by Bill Coss. In: *Duke Ellington Reader*. Mark Tucker ed, New York: Oxford University Press, 1993.
- ELLINGTON, Edward Kennedy. *Music is my mistress*. New York: Da Capo Press, 1973.
- GIDDINS, Gary; DE VEAUX, Scott. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Co., 2009.
- Haidu, David. *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn*. New York: Farrar Straus Giroux, 1996.
- LAMBERT, Eddie. *A Listener's guide: Duke Ellington* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 1999).
- LORD, Tom. *The Tune Index-The Jazz Discography*. West Vancouver, B.C., Canadá: Lord Music Reference, 2002.
- MURRAY, J. William (Bill) Murray. *Billy's touch: an analysis of the compositions of Bill Evans, Billy Strayhorn, and Bill Murray*. Towson, Maryland, EUA: Towson University: 2011 (Dissertação de Mestrado).
- NICHOLSON, Stuart. *A Portrait of Duke Ellington: reminiscing in tempo*. London: Sidwick & Jackson, 1999.
- REED, Bill, *Hot from Harlem: Twelve African American entertainers, 1890-1960*. Ed. rev. Jefferson, N.C., EUA: Mc Farland & Company, 2010.
- STRAYHORN, Billy. Billy Strayhorn arranging hints. *Music & Rhythm*. Maio, 1942.
- ULANOV, Barry. *Duke Ellington*. New York: Creative Age Press, 1946.
- VAN DE LEUR, Walter. Strayhorn, William Thomas ("Billy"). *International Dictionary of Black Composers*. Samuel A. Floyd, Editor. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1999.
- VAN DE LEUR, Walter. *Something to live for: the music of Billy Strayhorn*. New York: Oxford University Press, 2002.

Nota

1 O sinal / indica barras de compasso. Assim, dois acordes entre dois destes sinais indicam que os mesmos são tocados o 1º e 3º tempos do compasso.

O pianista, compositor e arranjador **J. William (Bill) Murray** graduou-se com o Bacharelado em Música e o Mestrado em Música (Composição e Jazz) pela Towson University in Towson, Maryland, EUA. Além disso, obteve o MBA em Economia com honra pela *Kellogg Graduate School of Management* e o Bacherelado em Economia com honra especial pela University of Colorado. Como performer, atua na região de Baltimore como solista e arranjador para grupos de jazz. Gravou suas obras em dois CDs *Billy's touch* e *Moving On*. Atualmente, é Presidente da *Baltimore Chamber Jazz Society* e membro diretor da *Towson University Foundation, University System of Maryland Foundation* e *Center Stage Theater*.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado e a Revista *Per Musi*. Pesquisador do CNPq desde 1994, publicou dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia da música popular e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.

Ilusão enunciativa na canção

Luiz Tatit (USP, São Paulo, SP)
tatit@usp.br

Resumo: Destacam-se neste trabalho as decorrências enunciativas da inevitável presença da fala na linguagem da canção. Ao conceber uma letra, o compositor não apenas propõe um conteúdo, mas também as unidades entoativas (modos de dizer) que figurativizam a melodia e lhe atribuem um valor oral. São essas entoações que fazem do intérprete o foco de toda canção. Além das marcas enunciativas da letra, que muitas vezes já definem um "eu" lírico, as modulações da voz completam para o ouvinte a sensação de que os sentimentos descritos nos versos são vivenciados aqui e agora pelo cantor. Os exemplos aqui citados provêm do repertório brasileiro.

Palavras-chave: melodia e letra na canção de mercado brasileira; entoação na interpretação do cantor.

Enunciative illusion in songs

Abstract: Study about enunciative results of the inevitable presence of talking in the language of songs. While conceiving the lyrics, the composer not only proposes its content but also voice modulation unities (ways of saying) that imply in melodic depiction, attributing oral value to it. These voice modulations elect the performer as the focus of the song. Besides the enunciative marks of the lyrics, which many times define a lyrical "me" by themselves, voice modulations contribute to the listener's sensations that described feelings in the verses are experienced here and now by the singer. It includes examples from the Brazilian repertory.

Keywords: melody and lyrics in Brazilian popular music; vocal modulation in the performance of singers.

1. Introdução

Sabemos que o trabalho com a sonoridade em si já atingiu níveis de elaboração altamente refinados no campo erudito desde que a música instrumental se emancipou da música vocal na Europa do século XVIII. A fabricação de novos e requintados instrumentos atraiu compositores que há muito buscavam soluções acústicas além dos limites determinados pela caixa torácica dos cantores e por suas faculdades articulatórias. A partir de então só tivemos progresso numa história que foi do período barroco até as experiências de vanguarda do século XX e que ainda conheceu um desdobramento de peso em épocas recentes com a chegada do jazz e a incorporação de improvisos virtuosísticos. No Brasil, a linguagem instrumental do choro também alcançou um prestígio semelhante ao do famoso gênero norte-americano, ainda que nem de longe desfrutasse as mesmas condições de divulgação e aceitação internacional.

Mas independentemente dos estilos, gêneros e metagêneros predefinidos, os músicos passaram a praticar nas últimas décadas todo tipo de fusão rítmica, combinação timbrística, alusão étnica e a aceitar influências de todos os períodos históricos sem se preocupar com o prestígio da sonoridade (popular, erudita, regional, pop etc.) em sua origem. É com esse vasto universo instrumental, ampliado atualmente pelos recursos eletrônicos e pelo contato com numerosas tendências modais procedentes das mais

variadas regiões do globo, que o músico atual mantém seu diálogo artístico. Pouco lhe importam em princípio os sentidos gerados pela relação entre melodia e letra e o respaldo oferecido pelas entoações da língua natural. Essas preocupações são da área cancional e só adquiriram relevância especial a partir da invenção do fonógrafo.

Entretanto, não são raros os casos em que, na própria música erudita, os compositores sentem falta da "voz que fala" no âmago da "voz que canta". Tentam, assim, recriar a entoação e os acentos de sua língua materna na elaboração da melodia do canto com o intuito de imprimir traços subjetivos (e étnicos) na forma musical. Muitas vezes, tal recriação tem um sentido de desafio: domesticar a instabilidade das modulações coloquiais. O *Sprechgesang* praticado por A. Schoenberg no início do século XX, especialmente em *Pierrot Lunaire*, representa talvez o ápice dessa aventura musical. Mas o uso da fala na música escrita já exibe longa tradição na forma do recitativo, gênero que normalmente conduz os diálogos nas óperas ou simplesmente estabelece o elo narrativo entre suas árias. Em vez do canto melismático, as vocalizações aqui são sempre concebidas de modo silábico (cada nota corresponde a uma sílaba). Segundo o musicólogo Alex Ross, o compositor tcheco Leos Janáček (1854-1928) levou às últimas consequências a participação da fala nas obras musicais, pois pregava que

"a melodia não apenas imita as oscilações no tom da fala na conversação como também ilustra as características de cada personalidade no drama" (ROSS, 2009, p.94):

A melodia [para o compositor] deveria seguir os tons e ritmos habituais da fala, às vezes literalmente. Pesquisou nos cafés e em outros lugares públicos, transcrevendo na partitura as conversas ouvidas ao seu redor. Por exemplo, ao dizer "dobrý večer", ou "Boa Noite", a seu professor, um estudante emprega um padrão descendente, uma nota aguda seguida de três notas mais graves. Quando esse estudante dirige a mesma saudação a uma bela criada, a última nota é ligeiramente mais alta do que as outras, para afetar timidez e intimidade. Tais diferenças sutis, pensou Janácek, poderiam engendrar um novo naturalismo operístico. Seria possível mostrar todo um ser numa fotografia instantânea.

2. Unidades entoativas

Se até a música escrita se ressentir por vezes da perda do lastro entoativo, não é difícil imaginar o impacto desse desaparecimento no campo da canção cujos principais sentidos dependem do poder persuasivo da voz. Não basta que o cancionista alcance uma coerência musical (harmônica ou motívica), filie-se a um gênero consagrado (blues, samba, toada, rock, bolero etc.) ou mesmo se desprenda dos sistemas habituais de composição com suas escalas diatônicas e cromáticas. Falta-lhe sempre uma etapa de conversão dos segmentos melódicos em inflexões figurativas que só se completa com a criação da letra e, consequentemente, das unidades entoativas.

De fato, a figurativização, processo inerente à composição de canções, responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano. Esse processo começa com a atuação do letrista. Cabe a ele definir quantas e quais são as unidades entoativas que "habitam" o *continuum* melódico.

Tomemos uma canção bem conhecida, como *Olhos nos Olhos* (Chico Buarque) e cantarolemos a melodia que acompanha os versos citados a seguir. A letra proposta para a primeira frase melódica divide-a em duas unidades entoativas: "(1) Quando você me deixou | (2) meu bem". A primeira cobre o relato do que houve no passado do enunciador e a segunda apenas reforça o seu contato afetivo com o "tu", o receptor da comunicação. Nas duas outras aparições da mesma frase melódica ("Quando você me quiser rever" e "Quando talvez precisar de mim") não há subdivisão entoativa. Ambas se servem de toda a sequência melódica para formular uma hipótese futura sem tonificar o contato com o "tu".

Já a melodia da segunda frase da composição é inicialmente apreendida como unidade entoativa integral: "Me disse pra ser feliz e passar bem". Quando é retomada nas estrofes seguintes, essa mesma melodia desdobra-se em duas unidades entoativas: "(1) Já vai me encontrar refeita | (2) pode crer" e "(1) Cê sabe que a casa é sempre sua | (2) venha sim". As segundas unidades ("pode crer" e "venha sim"), assim como vimos na primeira frase melódica, revigoram mais uma vez

o contato com o receptor enquanto as primeiras dão continuidade à narrativa da letra. É de se notar ainda que a unidade entoativa que cobre "Cê sabe que a casa é sempre sua" apresenta-se ligeiramente alterada para acomodar as duas sílabas suplementares que surgiram na concepção da letra. É comum, aliás, que a força de expressão entoativa se sobreponha à forma musical e desfaça a sua métrica.

Quando dispomos de duas ou mais versões de frases linguísticas para a mesma sequência melódica, aumentam sobremaneira as chances de surgirem diferentes unidades entoativas. Há letistas que se especializam em segmentar de forma variada o mesmo fio melódico. O próprio Chico Buarque, em *Feijoada Completa*, cria quatro variações entoativas para a frase melódica (virtual) que antecede o refrão "E vamos botar água no feijão":

"Salta cerveja estupidamente gelada prum batalhão"
"Uca, açúcar, cumcuca de gelo, limão"
"Joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão"
"Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso irmão"

As notas iniciais e finais dessas quatro frases são as mesmas. Também são praticamente as mesmas as notas entre as quais oscila a voz do cantor, no interior de uma sequência harmônica igualmente uniforme. No entanto, o número de sílabas dos versos não obedece a qualquer métrica nem a qualquer regularidade acentual, de tal maneira que o intérprete se vê obrigado a estabelecer ajustes especiais (introduz pausas, altera a figura rítmica, o modo de dizer etc.) para executar as quatro variáveis da mesma melodia virtual. Assim como há diversas pronúncias para realizar o mesmo fonema de uma língua, o que temos aqui são diversas resoluções sonoras para configurar a mesma melodia subjacente.

Por permitirem a comparação das unidades entoativas propostas pelo letrista a partir do mesmo segmento melódico, esses exemplos indicam com toda evidência que a criação das figuras enunciativas faz parte do processo geral de composição e garante a sensação de plausibilidade peculiar a toda canção: a voz que fala permanece por trás da voz que canta. Mas devemos entendê-los como demonstrações quase didáticas de um fenômeno bem mais amplo. Ao propor que a letra segmente uma sequência melódica, o compositor deposita em seus versos não apenas uma configuração de conteúdo (um assunto a ser tratado), mas também um modo de dizer entoativo que substitui a abstração musical pela enunciação concreta de um personagem, normalmente associado à imagem do cantor.

3. Embreagem enunciativa

Acontece que a linguagem da canção ainda possui outra particularidade enunciativa: ao enunciar sua criação, todo compositor prevê que ela será reenunciada pelo intérprete. Mais do que isso, o enunciado-canção jamais prescinde da enunciação do cantor (a não ser nas

representações artificiais das partituras ou dos diagramas analíticos) e essa simultaneidade o distingue do mero enunciado linguístico. Para este último caso, existem diversos marcadores discursivos (pronomes, flexões verbais, advérbios) que ora distanciam, ora aproximam o enunciador do seu enunciado. Quando se expressa em primeira pessoa (eu), e convoca automaticamente a segunda (tu), o enunciador simula sua participação direta no texto, subjetivando-o, ou seja, estreitando as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado¹. Quando se expressa em terceira pessoa (ele), que na verdade não se configura propriamente como pessoa e sim como o assunto de que se fala (BENVENISTE, 1976, p.282), o enunciador afasta-se do teor do texto e, com isso, produz a impressão de uma escrita mais objetiva.

Recursos como esses se mantêm nas letras de canção, mas acompanhados, como vimos, de uma ação enunciativa muito especial da linha do canto. Se a letra se desenvolve em primeira pessoa, as inflexões melódicas reforçam a conexão dos enunciados com o enunciador. Este não apenas diz "eu", mas também "entoa" concomitantemente suas emoções como qualquer falante em suas locuções diárias. Se a letra relata algo em terceira pessoa, os contornos entoativos impedem que o efeito de objetividade se imponha com plenitude. Os sentimentos atribuídos a "ele" são infletidos pelas modulações vocais do intérprete, portanto, do "eu". Tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar. Lembremos da canção *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), cuja intensa expressão melódica do intérprete (eu) elimina qualquer possibilidade de isenção enunciativa, ainda que a letra se construa em terceira pessoa e tente se ater aos fatos e à descrição dos sentimentos que geraram a crise entre "João", "José" e "Juliana". Não se pode negar que o aumento progressivo da tensão emocional que afeta o personagem "José" (ele) se manifesta claramente nos contornos melódicos realizados pelo eu-cantor, configurando um caso típico de *embreagem*² (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.159-162).

Essa embreagem, na verdade, responde por um dos principais efeitos de sentido associados à linguagem da canção: a ilusão enunciativa.³ É graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz. Como vem sempre recordada pela letra, a melodia canacional é uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra. Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximar os da *persona* do cantor. Por isso, conscientes do impacto causado pela ilusão enunciativa, os intérpretes costumam escolher canções com cujas letras realmente se identificam. A melodia não permite que os temas sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional.

Por mais que os recursos linguísticos mostrem uma voz em terceira pessoa, o ouvinte não deixa de ouvir as entoações

emitidas pelo "eu" (intérprete). Lupicínia Rodrigues tem uma canção bastante conhecida cuja letra instaura, de início, a voz da terceira pessoa (ela): Ela disse-me assim: / "Tenha pena de mim, vai embora!". As aspas que englobam este último verso já assinalam, na escrita, uma equivalência entre "ela" e "eu", ou seja, eu digo agora o que ela disse anteriormente. No canto, a emissão da frase melódica, dividida em duas unidades entoativas ("Tenha pena de mim" e "vai embora!"), reforça ainda mais a atuação do emissor (intérprete) no tempo presente. É essa embreagem que atenua o efeito de distanciamento locutivo anunciado pela terceira pessoa e faz da canção um ato permanentemente ligado ao *hic et nunc*.

Se o canto tem o poder de transformar o "ele" em "eu", uma vez que os sentimentos atribuídos à terceira pessoa são modulados na voz da primeira, a expressão direta do "eu" na letra de uma canção, algo bastante corriqueiro, aguça a reconstituição do momento enunciativo e produz no ouvinte a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano: a personagem canacional se confunde com a personagem do mundo. Ao identificar-se com esse personagem do mundo, o ouvinte presta solidariedade aos intérpretes, acompanhando o seu sofrimento nas canções passionais ou compartilhando com eles as alegrias das canções de encontro. Sabemos que são os cantores que revelam ao público o mundo interno, extremamente sensível, das canções, mas, se considerarmos a tendência à embreagem radical dessas pequenas obras, temos que admitir que também compete a esses intérpretes criar efeitos de vida extracancional.

Há alguns exemplos históricos desse aproveitamento máximo da ilusão enunciativa no universo da canção brasileira. Quando Aurora e Cármem Miranda cantavam "Nós somos as cantoras do rádio / Levamos a vida a cantar", a célebre marchinha de João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamartine Babo, os ouvintes se deliciavam com a impressão "verdadeira" de que as personagens principais dessa canção específica haviam protagonizado numerosas outras músicas difundidas pelo mais importante meio de comunicação da época. Mais que isso, em *Cantores do rádio*, elas falavam por todos os artistas do rádio que encantavam o cotidiano dos ouvintes. Anos depois, nas vozes de Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão, essa composição provoca o mesmo efeito de embreagem em sua versão para o filme *Quando o Carnaval Chegar*, de Cacá Diegues. O público não tinha dúvida novamente de que os intérpretes falavam de si.

Conhecendo intuitivamente esse dom particular da canção, os autores já chegaram a produzir música para um intérprete exclusivo. A dupla Erasmo e Roberto Carlos compôs *Meu Nome é Gal*, composição que, ao ser entoada pela famosa cantora, ressoa em nossos ouvidos como "verdade" absoluta: "Meu nome é Gal / E desejo me corresponder / Com um rapaz que seja o tal / Meu nome é Gal". Claro que, se há alguma verdade, ela é relativa. O desejo de se "corresponder com um rapaz que seja o tal",

por exemplo, é pura invenção dos compositores, como, de resto, ocorre em todas as letras do repertório cançional. A singularidade dessa canção está em realizar não apenas uma fusão entre "ela" (a personagem Gal) e "eu" (a dona da voz), mas também entre "eu" e essa cantora brasileira específica, de tal maneira que ninguém mais pôde reinterpretá-la em outros contextos. Trata-se, portanto, de um caso de embreagem e ilusão enunciativa quase plenas.

Na mesma linha de exploração desse recurso figurativo, mas permanecendo explicitamente no domínio da ficção, temos outra gravação de Gal Costa, desta vez celebrizando a figura de Gabriela criada por Jorge Amado. A *Modinha para Gabriela*, composta por Dorival Caymmi, já trazia em seus versos marcas enunciativas: "Quando eu vim pra esse mundo / Eu não atinava em nada / Hoje eu sou Gabriela". A associação entre "eu" e Gabriela (ela) já está explícita na letra, mas a intensificação dessa embreagem e dessa ilusão enunciativa se dá quando o ouvinte estabelece uma verdadeira fusão entre a possível voz de Gabriela e a voz efetiva da intérprete. Alguns mitos começam então a povoar o imaginário do público: Gabriela só poderia cantar como Gal Costa; a feição da intérprete tem os contornos da atriz Sônia Braga que, por muito tempo, encarnou a personagem na televisão e no cinema; Gabriela é Gal Costa, que tem o corpo de Sônia Braga e ainda diz: "Eu nasci assim, eu cresci assim, eu sou mesmo assim, vou ser sempre assim". E o mundo interno e externo da canção se confundem porque seus personagens falam e agem pela voz da intérprete que é, ao mesmo tempo, sujeito do enunciado-canção (Gabriela), sujeito da enunciação (eu, a dona da voz) e sujeito físico (Gal Costa, Sônia Braga, Juliana Paes ou qualquer outra representação artística da personagem).

Esses casos extremos indicam que a força locutiva das canções nunca foi segredo para os cancionistas. Ao contrário, os compositores e intérpretes costumam dosá-la habilmente com o intuito de aumentar ou diminuir a fronteira entre o sujeito do canto e os sujeitos do conteúdo cantado. Ao diminuí-la, como vimos, conseguem intensificar significativamente nossa ilusão enunciativa. Mesmo que o intérprete não concorde ou não se identifique com o conteúdo transmitido, é comum que tolere a inevitável ação da embreagem por pura solidariedade à composição escolhida. Diz a cantora Jussara Silveira em entrevista a Patrícia Palumbo:

Outro dia, eu estava ensaiando *Nunca*, do Lupicínia Rodrigues. (Cantando) "Saudade, diga a esse moço, por favor, como foi sincero o meu amor... Nunca, nem que o mundo caia sobre mim, nem se Deus mandar, nem mesmo assim, as pazes contigo eu farei..." É lindo, é bem escrito, é bem-feito, mas eu não acreditaria nisso para a minha vida pessoal. [...] Mas acredito na canção. (PALUMBO, 2007, p.80)

A intérprete manifesta plena consciência de que faz parte do seu trabalho conviver com a tendência figurativa peculiar a qualquer composição. As marcas enunciativas contidas nas letras (aqueles que fazem alusão ao "eu-

aqui-agora"), incrementadas pelas unidades entoativas e pela própria linha vocal, índice de um corpo sensível, estão sempre apontando para o dono da voz e revelando de certo modo o seu comprometimento com tudo que diz. E o papel da melodia é tão determinante que, muitas vezes, prescinde das informações linguísticas. Jussara Silveira atesta isso quando, na mesma entrevista, declara: "Não falo inglês, e muitas vezes não entendia o que ela [Billie Holiday] dizia. Mas, pelo jeito que cantava, eu sabia o que ela queria dizer". (PALUMBO, 2007, p.76)

4. Critérios cancionais

A sensibilidade cançional se nutre da linguagem musical a ponto de muitas vezes adotá-la como critério de qualidade de suas criações. Mas ocorre certo "excesso musical" quando a linha da voz se vê em concorrência com os demais naipes instrumentais, perde sua função protagonista e deixa de responder pelos valores figurativos da canção. É quando não mais reconhecemos as unidades entoativas e, por conseguinte, perdemos a ilusão de que os conteúdos e os sentimentos emitidos pela voz são partes e manifestações do corpo de alguém. Caímos então no campo da música *lato sensu* ou no trabalho com a sonoridade em si a que nos referimos no início deste estudo.

A adoção exclusiva de critérios musicais para a avaliação das canções já demonstrou sua completa inadequação de princípios. Os cancionistas em geral sequer exibem intimidade com a música escrita ou com a tradição musicológica. São peritos em estabelecer relações entre melodia e letra e em produzir ilusões enunciativas, o que já define um outro domínio de experiência e pede outros modelos de descrição baseados na indagação fundamental: o que garante a compatibilidade entre o que é dito (letra) e a maneira de dizer (melodia)? Os próprios elementos musicais, como harmonia, ritmo, timbre e textura sonora, são agentes que colaboram, às vezes até decisivamente, na integração desses dois componentes modulados pela voz, mas são recursos a serviço do canto.

O campo cançional também não se confunde com o da música popular instrumental que tem na capacidade de improviso dos artistas sua força motriz. Essa música faz parte do programa de diversas universidades brasileiras, em geral com currículos importados dos EUA onde os estudos jazzísticos já possuem longa tradição. Trata-se de um progresso diante dos antigos centros de estudos musicais que elegiam as produções "eruditas" (clássicas, cultas, escritas, não importa o nome) como as únicas merecedoras de atenção acadêmica ou científica. Mas apenas indiretamente contribui para os estudos cancionais, uma vez que só levam em conta a sua face melódica e, evidentemente, a participação do arranjo na criação.

A compreensão da linguagem cançional não depende igualmente das classificações por gênero, em geral realizadas pela musicologia ou pela etnomusicologia, e muito menos do conceito de autenticidade como parâmetro de valorização das canções entre si.

Conscientes disso, Jules Chancel e Yann Plougastel, organizadores do *Dictionnaire de la Chanson Mondiale*, publicado pela Larousse em 1996, abrem o grande volume francês dizendo que sua seleção de verbetes não se baseia em gêneros. Seja "blues, country, soul, funk, rock, grunge, trash metal, pop, reggae, rap, salsa, saudade, fado, flamenco, opereta, samba, canção "rive gauche", canção de protesto, tecno, trip hop ou raggamuffin", o que importa aos autores é que a obra tenha a "voz como fio condutor". Tal enfoque já é bem significativo pois mostra que os organizadores identificaram uma área de produção estética autônoma cuja imensa relação de representantes precisa ser compilada. Também é significativo o fato de levarem em conta os artistas fartamente difundidos pela mídia após o término da Segunda Guerra Mundial (1946), quando a indústria fonográfica se encontrava totalmente consolidada. Essa canção evolutiva, portadora, entre outros, dos traços de linguagem destacados aqui, sempre esteve intimamente ligada à tecnologia de gravação.

Os processos de compatibilidade entre melodia e letra já foram por nós detalhados em outros trabalhos (TATIT, 1994, 1996, 1997 e TATIT e LOPES, 2008). Eles explicam por que melodias desaceleradas e com ampla exploração de tessitura sugerem letras que descrevem sentimentos de falta ou, ao contrário, melodias movimentadas, centradas no refrão e outros procedimentos reiterativos, favorecem a composição de letras que celebram encontros ou estados de comunhão. Neste momento, queremos apenas enfatizar os fenômenos de embreagem melódica que respondem pela eterna ilusão enunciativa provocada pelas canções.

Essa ilusão é responsável, entre outras coisas, pelo aumento progressivo, a partir dos anos 1960, dos cantores-compositores em todo o mundo. A força enunciativa da canção sempre foi tão imperiosa que, antes dessa década, se dizia: música do Frank Sinatra, do Carlos Gardel, do Cauby Peixoto, da Ângela Maria, quando, na verdade, esses artistas limitavam-se a interpretar faixas criadas por compositores "profissionais" (contratados pelas gravadoras para esse fim). Mas o efeito bumerangue da voz era irresistível: para os ouvintes, os cantores realmente "falavam de si". Não é difícil entender que essa instância enunciativa tenha exercido forte atração nos compositores dessa época, especialmente naqueles que se sentiam aptos a veicular a própria obra. Mais importante que a voz intensa do cantor profissional, a essa altura já

superada pelos bons microfones e pela nova tecnologia de amplificação e gravação, surgia então a voz original do compositor, sujeito daquelas entoações e daqueles sentimentos descritos na letra. Bob Dylan, Joan Baez e a estupenda dupla Lennon & McCartney tornaram essa prática habitual para o grande público.

No Brasil, o fenômeno dos cantores-compositores se generalizou na era dos festivais. Como em todo período de transição, seus agentes ainda hesitavam na adoção da nova ordem. No célebre Festival da Record de 1966, Chico Buarque arriscou interpretar *A Banda* para a plateia e obteve sucesso em boa medida pela imediata identificação do tema tratado com sua figura de autor. Ela, a banda, era incontestavelmente uma construção do "eu" (Chico Buarque), tanto na canção como fora dela. Todavia, para "garantir" a eficácia da apresentação, entrava logo em seguida a cantora (Nara Leão), acompanhada por uma pequena fanfarra, e executava novamente as estrofes. No mesmo período era comum ouvirmos em diversos programas da rede Record *Disparada*, a música concorrente do mesmo Festival, na voz de Geraldo Vandré, com suas credenciais de enunciador "verdadeiro", e, em seguida, na voz de Jair Rodrigues, o intérprete que havia encarnado o autor durante o famoso concurso. No ano seguinte, a transição já tinha praticamente se consumado. Edu Lobo, Gilberto Gil e Caetano Veloso, considerados até então como compositores que raramente cantavam, assumiram por fim a interpretação de suas obras. Edu Lobo ainda teve o apoio da cantora Marilia Medalha para executar o seu *Ponteio*, mas Gilberto Gil e Caetano Veloso assumiram de vez o lugar do cantor (*Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, respectivamente).

Depois disso entramos na era dos compositores-cantores com tal vigor que quase desapareceram os novos intérpretes (apenas intérpretes) masculinos. Para compensar, as cantoras, que ainda não compunham tanto como hoje, mantiveram considerável hegemonia por pelo menos três décadas nesse privilegiado lugar enunciativo de mediação entre autores e público. Avizinha-se agora o período das compositoras-cantoras, aquelas que desejam ampliar ainda mais o efeito de verdade que já inspiram como donas da voz, apresentando-se também como donas da criação. Querem, portanto, o aproveitamento total da ilusão enunciativa que sempre provocaram em suas execuções vocais.

Referências

- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luíza Neri. São Paulo: EDUSP, 1976.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto, 2008.
- PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. v.2. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2007.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. *O cantor: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Notas

- 1 Dizemos "simula" porque jamais o sujeito do enunciado corresponde de fato ao sujeito da enunciação. Enunciar significa criar um universo de sentido independente daquele vivido pelo enunciador. Só resta ao sujeito que enuncia produzir efeitos de proximidade ou distanciamento entre ambas as instâncias. (Ver sobre isso FIORIN, 1996, p.42-44)
- 2 O conceito de embreagem se opõe ao de debreagem. Enquanto este último representa o desligamento da instância de enunciação pela construção do enunciado, com seus pronomes independentes (mesmo o "eu" do enunciado já não corresponde mais ao "eu" da enunciação), a embreagem diz respeito aos recursos de religamento à enunciação, de reconexão do "eu" ou "ele" ao sujeito que enuncia.
- 3 Essa expressão já foi utilizada pela semiótica como decorrência do processo de "embreagem" (GREIMAS e COURTES, 2008, p.161) nos textos verbais. No contexto deste estudo, ela é retomada como efeito de sentido provocado pelo canto. A presença da voz jamais permite que o enunciado-canção se afaste do seu processo da enunciação.

Luiz Tatit é professor Titular do Departamento de Linguística da F.F.L.C.H. da U.S.P. e autor dos livros *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (Ed. Escuta, 1994), *O Cantor: Composição de Canções no Brasil* (Edusp, 1996), *Musicando a Semiótica: Ensaios* (AnnaBlume, 1997), *Análise Semiótica Através das Letras* (Ateliê, 2001), *O Século da Canção* (Ateliê, 2004), *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Canções* (Publifolha, 2007), *Elos de Melodia e Letra* (Ateliê, 2008), este em colaboração com Ivã Carlos Lopes, e *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (Ateliê, 2010). Em sua atividade como músico, lançou seis discos com o Grupo Rumo e, posteriormente, os álbuns-solo *Felicidade* (1998), *O Meio* (2000), *Ouvidos Univos* (2005), *Rodopio-CD e DVD* (2007) e *Sem Destino* (2010), todos pela gravadora Dabliú.

Trajetória do canto cênico de Elis Regina

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG)
rfborem@ufmg.br

Ana Paula Taglianetti (Estrela Corpo Arte e Terapias, São Paulo, SP)
anatag@yahoo.com

Resumo: Estudo sobre o estilo de performance da cantora Elis Regina ao longo de sua carreira, com foco na integração entre as expressões musical e cênica. Discute as principais influências e desenvolvimentos no seu gestual a partir de depoimentos de diversos artistas, críticos e produtores musicais. Analisa sua concepção cênica em relação ao conteúdo da letra e da música em trechos de canções em diversas gravações de vídeo da artista.

Palavras-chave: Gestual de Elis Regina; Expressividade cênico-musical; análise musical de vídeos; performance da música popular brasileira.

Elis Regina's scenic singing trajectory

Abstract: Study about Elis Regina's singing performance style throughout her career, focusing on the integration between musical and scenic expressions. It discusses main influences and the development of her body gestures, through the opinion of several artists, critics and music producers. It also analyzes her scenic conception in relation to the context of the lyrics and of the music in song excerpts present in several videos of this Brazilian artist.

Keywords: Elis Regina's body and musical gestures; music and stage expression, theatrical singing in popular music; Brazilian popular music performance; music analysis of videos.

"Cantar é mais que trabalho, é devoção, é sacerdócio; ser artista é o que me manteve de pé, e eu vim pra isso. O resto é resto." (Elis REGINA, *Atores lembram frases célebres e até polêmicas de Elis Regina*, 2012).

"Uma pimenta, planta miúda e ardente...um milagre da botânica. Hoje é uma flor que a música brasileira usa atrás da orelha." (Fernando VERÍSSIMO, *A Voz do Brasil*, 1992).

1 – Antes da unanimidade, uma cópia de Celly Campello

Elis Regina (1945-1982) foi e continua sendo considerada por muitos a mais notável cantora brasileira de todos os tempos, a "maior porta-bandeira" da música popular brasileira segundo sua principal biógrafa (ECHEVERRIA, 1985, p.267), não apenas pela maestria com que integrava técnica e expressão vocal, mas também por se revelar uma performer de palco completa (ACCIOLI, 1995, p.150; MAYRINK, 1995, p.157; Rita Lee em LEE e REGINA, 2011, em [00:58] e [02:15]¹; Caetano Veloso, citado por ARASHIRO, 1995, p.51; MOTTA, 2000, p.199). O jornalista e escritor Otto Lara Rezende, ao ouvir Elis Regina com Baden Powell na boate Zum-Zum, no Rio de Janeiro, teria

comentado, ao colega Nelson Rodrigues, sobre o impacto de vê-la no palco: "A Elis Regina faz de qualquer canção uma *Marselhesa*" (CASTRO, 2008).

Muitos depoimentos abordam as qualidades técnico-musicais da cantora. O diretor teatral, cenógrafo e jornalista Flávio RANGEL (1995, p.133-134) fala do "diferente" na interpretação de Elis, que "... mesmo quando cantava velhos clássicos... renovava sempre graças à permanente inquietude de sua inteligência...não apenas recursos técnicos, como sua insuperável 'divisão' [rítmica]". O crítico, produtor e compositor Nelson MOTTA

(1995, p.143-146) fala do perfeito equilíbrio entre técnica e emoção de Elis, quando ela se apresentou no 2º *Festival Nacional do Choro* da TV Bandeirantes de 1978:

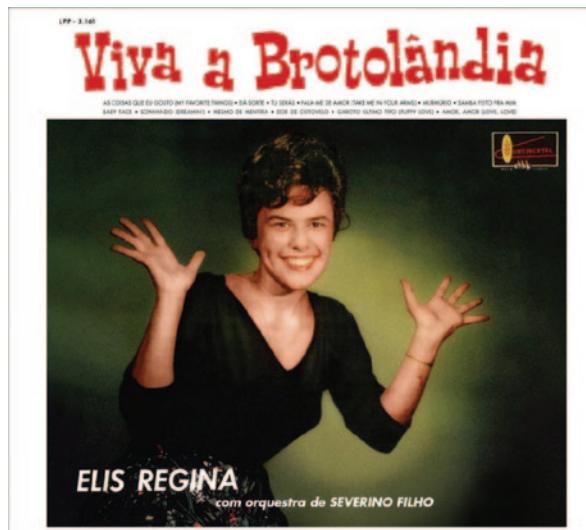
...inesquecível, irrecuperável, insubstituível...cantando Pixinguinha [em co-autoria com João de Barro; veja vídeo em REGINA e MARIANO, 1978], criando uma interpretação que deixou literalmente sem fala todos os que tiveram o privilégio de ouvi-la... a vencedora foi Elis Regina, que criou um *Carinhoso* com tantas e tais audácia vocais, harmônicas, emocionais, que se tornou um registro obrigatório entre os maiores brilhos das infinitas interpretações que o clássico de Pixinguinha já recebeu das mais competentes e populares vozes desse auriverde pedaço... uma das raras que conseguiu acrescentar alguma coisa de belo e original à aparentemente, infinitamente bela e original criação de Pixinguinha... mudou tudo em *Carinhoso*, divisões, frases musicais, sequências rítmicas, tudo... Em nenhum momento brotou sequer uma ameaça de 'invenção' gratuita ou inconsequente de Elis, daquelas que surgem só pelo prazer de 'inventar', onde aparentemente não há mais nada a ser inventado – pelo menos por parte dos que não tem a rara competência exigida para esses voos... o misto de medo e coragem extremos que se via em seus olhos enquanto sua voz andava por regiões, timbres e ritmos ainda impercorridos da canção, a respiração suspensa de todos que ouviam a respiração precisa da cantora, a pureza cristalina das notas imprevistas que fluíam de sua garganta, filhas da audácia e da agonia... Audácia não é gritar 'abaixo a ditadura' e jogar pedra na embaixada americana, não é meter a mão em alheias cumbucas para atender a reclamos de militantes tristes de amargas patrulhas ideológicas. Muito mais, é ser capaz de chorar, espantar, revolucionar, fazer pensar cabeças estagnadas e emocionar corações duros, usando a arma de sua arte e sua capacidade de criação, de mobilização, agitação, movimento... Além disso, Elis cantou outro clássico - *Linda flor (Ay Yoyo)*² [acompanhada por Sivuca; REGINA e SIVUCA, 1978] de maneira igualmente revolucionária...Quem viu, viu – quem não viu, dormiu.

Já o compositor Milton NASCIMENTO (2012, em [21:47]), um dos muitos novos talentos que Elis ajudou a lançar, analisa a prosódia na interpretação da cantora:

...[em 21:48] o que me fascina nas coisas da Elis... é o uso da palavra... das poucas [pessoas] que consegue... dizer, na medida exata, o que a palavra quer dizer e, ao mesmo tempo, [dizer] brincando com a música, com a palavra, com a harmonia e, principalmente, com o ritmo... uma reunião de coisas que nunca vi em pessoa nenhuma.

Mas a maturidade de Elis Regina na música está intrinsecamente ligada à sua corporalidade, e é fruto de uma longa trajetória artística que traduz e ilustra sua evolução como artista completa do palco. Apesar de ter iniciado sua carreira no rádio, toda a trajetória de Elis foi balizada e planejada pela forma como a imagem visual de seu produto artístico chegaria ao público. Após cantar no *Clube do Guri* da Rádio Farroupilha dos 11 aos 13 anos recebendo pequenos cachês e trabalhar na Rádio Gaúcha com contrato a partir dos 14 anos, foi levada a São Paulo aos 16 anos para gravar seu primeiro compacto em 1960, ainda em 78 rpm (Continental, 17894-B, matriz C-4416), com as músicas *Dá sorte e Sonhando* (ARASHIRO, 1995, p.41-42). Em seguida, sua gravadora lança *Viva a brotolândia* (1961), no qual já se observa a necessidade de uma mudança estética que salta do seu modelo de vozeirão romântico da década de 1950 – sintetizado por seu ídolo Ângela Maria – para a voz de sabor adolescente e brincalhona de Celly Campello da década de 1960 (Ex.1). Na

capa do disco de 12 faixas, com repertório baseado no rock da jovem guarda (KUKOJ, 2008, p.9), podem-se observar as mãos já em busca de movimento e o sorriso aberto que já anunciam a estrela performática que viria a ser.



Ex.1- Capa do LP *Viva a Brotolandia* (1960), no qual Elis Regina foi solicitada pela gravadora Continental para construir uma imagem e sonoridade que imitasse Celly Campello, da gravadora Odeon.

Mas a construção dessa imagem combinando gestos e voz com base na imitação de outra cantora já consolidada, que serviu para impulsionar seu início de carreira – durante o qual viria a ser a artista mais bem paga da TV brasileira – e que foi mantida no segundo disco *Poema de amor* (1962), desagrava Elis profundamente. Mais de duas décadas depois, Ela discute essa questão com seus entrevistadores no programa de TV *Jogo da verdade* e fala dos bastidores de como a gravadora Continental fabricou para ela a imagem de uma segunda Celly Campello para concorrer com a Celly original da gravadora Odeon.

... [em 04:45, Elis responde ao cantor-compositor Renato Teixeira:]... com relação ao primeiro disco que eu fiz... convidada pelo Nazareno de Brito... com arranjos feitos pelo Severino Filho, que era integrante d'Os Cariocas... fui escalada pela Continental para ser a Celly Campello deles... [06:25] me deixava nervosa, não pelo fato de ter ser uma segunda pessoa... eu queria morrer sendo eu... [06:56] não achava muita graça sentar no pedaço e meio parasitando o trabalho de outra pessoa... [07:14] não tinha muita escolha, 16 anos... eu queria fazer outras coisas, já tinha um Chet Baker na cabeça... um João Gilberto... ficou tipo panela de pressão... quatro anos de banho-maria, até [Arrastão e] o pudim ficou mais gostoso para mim... [em 08:45, Elis responde ao repórter Maurício Krubusly:] a prepotência ganhou outros nomes... marketing... merchandising... [09:27] a necessidade do círculo do elefantinho que com a tromba segura o rabinho do que está na frente... até fechar o círculo... [em 13:05, Zuza Homem de Mello diz:] esse procedimento da época... continua até hoje... ou seja, as gravadoras... tentam fazer alguém igual a esse outro alguém que está na outra gravadora... [em 13:38, Elis responde] o fenômeno, às vezes, acontece na mesma gravadora... não só valorizam a nova mercadoria entre aspas, como desvalorizam a fonte de renda anterior... (REGINA, ESPER, MELLO e KUBRUSLY, 1982).

2 – Os braços de Elis Regina: "dois remos no ar"

A intensa corporalidade desenvolvida por Elis no palco tem raízes no seu perfil fora do palco. Seu estilo irrequieto de viver, mesmo na vida doméstica, é ilustrado por sua empregada Maria das DORES (2012), que narra:

[em 14:37]...ela saía dançando, pulando... dando aqueles assobios... dizia: Dasdó! Faz meu prato!... enquanto eu tava fazendo o prato, ela estava dançando, depois ia lá dentro e comia uma garfada de comida e corria para dançar... depois ia a Maria Rita atrás, juntavam as duas e eu dizia: Pronto, agora ninguém vai comer mais!... Maria Rita vinha na frente, dava uma garfadinha e corria para a sala... [na época] quando foi fazer o show *[Saudades do Brasil]* no canecão...

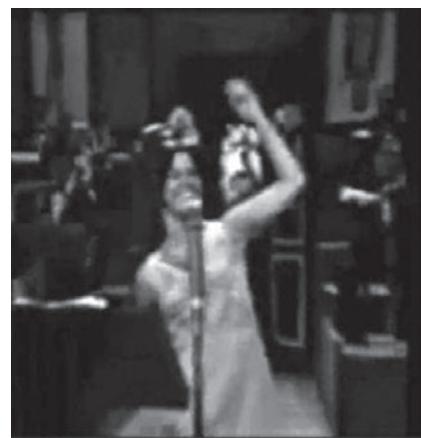
Elis levou um tempo para dosar tanta energia e necessidade de movimento e encontrar uma organicidade na relação entre música e cena. No começo de sua carreira, o gestual de Elis foi considerado exagerado, o que culminou na performance de *Arrastão* de Edú Lobo e Vinícius de Moraes (Ex.2), com a qual ela ganhou o 1º Festival Nacional da Música Popular Brasileira: "É, [eu] rodopiava os braços" (FOLHETIM, 1995, p.92). Ronaldo Bôscoli criticava abertamente seus braços girando, "... aquela natação um tanto ridícula...", que lhe valeu o apelido de "Eliscóptero" (ECHEVERRIA, 1985, p.31), ou "Hélice Regina" (ALBIN, 2003, p.324). Caetano Veloso, citado por ECHEVERRIA (1985, p.27) comenta que "... aquela dança marcadinha... me pareceu cafona, mas cheia de talento", mas acaba reconhecendo que

... com Elis o drama e os grandes gestos voltavam à MPB via televisão... em 'Arrastão'... o desejo [de Edu Lobo] de sair do apartamento [da Bossa Nova] para os grandes espaços... O modo como Elis a apresentou na TV - pontilhada de convenções rítmicas que ela frisava com movimentos de quase-dança excessivamente destros, e a que não faltava um triunfal desdobramento de andamento no final - talhou um estilo tremendamente eficaz de apresentação de música sofisticada na TV que fez dela uma grande estrela de massas com alta respeitabilidade técnica (VELOSO, 1997, p.123-124).

Esses gestos exagerados de Elis, diz CHIDIAC (1995, p.27), "... tornaram-se assunto em todo o Brasil, principalmente pelo ineditismo visual: numa desengonçada posição cênica, movida pelo entusiasmo, os braços da cantora pareciam dois remos no ar e seus pés não paravam de ajudar a ritmar o samba cantando." Quando Albino Pinheiro lhe pergunta "A [cantora] Marlene rebolou muito e foi suspensa [da televisão]. Você, que se movimenta tanto, já começou a ter medo da censura?", Elis responde "Eu danço. E só quando acho conveniente" (REGINA e PINHEIRO, 1995, p.65).

Em 1974, quando Silvio Lancellotti lhe perguntou sobre suas mudanças nos últimos dez anos, Elis reconheceu seu exagero cênico, mas também uma busca de um equilíbrio cênico-musical (veja em BORÉM e TAGLIANETTI, 2014, às p.53-69 desse volume de *Per Musi*, análises detalhadas das canções *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime e *Ladeira da preguiça*, de Gilberto Gil, interpretadas por Elis Regina). Ela fala como amadureceu sua atuação no palco, integrando corporalidade à sua técnica e expressão vocais, combinando planejamento e intuição:

De fato, eu quero aprender algumas coisas. Expressão corporal, por exemplo. Quando comecei a carreira, você se lembra, mexia tanto os braços que logo ganhei o apelido de 'Eliscóptero'. Depois, passei a receber tantas críticas pelo meu, digamos, exagero de movimentação, que praticamente amarrei as mãos na cintura. Cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia. Ficava com dores terríveis nos músculos dos braços e das costas. Hoje em dia já estou me portando mais ponderadamente. Mas acho muito importante aprender a me postar de modo realmente estético. Em todo caso, acredito muito no meu instinto. E não quero inibi-lo. Não há dúvidas de que aperfeiçoei minha técnica vocal, de que desenvolvi minha dicção. Ao mesmo tempo, porém, não desejo cercear o que tenho de natural - exatamente o que fez de mim uma cantora" (LANCELLOTTI, 1995, p.79-80).



Ex.2 - Os gestos exagerados de Elis Regina em *Arrastão* de Edú Lobo e Vinícius de Moraes (REGINA, 1965, em [01:24]), que lhe valeram a os apelidos de "Eliscóptero" e "Hélice Regina".

3 – Elis e seu mestre no palco: Lennie Dale

Intuitiva e determinada, Elis Regina aproveitava todas as oportunidades para aperfeiçoar sua arte. Para compreender Elis no palco é fundamental conhecer a trajetória do bailarino norte-americano Lennie Dale no Brasil quem, além de ter se tornado grande amigo da cantora, exerceu grande impacto em sua vida artística. César Camargo MARIANO (2009, em [40:31]), músico e ex-marido da cantora diz: "... a Elis... recém-chegada no Rio, já ficou amicíssima dele no segundo dia, e já saiu fazendo as expressões corporais em cima do que ele fazia... [ele] ensinava ela a dançar...". Nelson MOTTA (2009, em [40:00]) diz que "... a maior influência da Elis Regina nesse início de carreira não é nenhum músico, nenhum cantor, é o Lennie Dale... [em 41:44] o Lennie introduziu o profissionalismo ali no Beco das garrafas...". A própria Elis (REGINA, 2009, em [40:07]) admitia abertamente a importância de Lennie Dale em sua trajetória: "... Encontrar o Lennie Dale [com o qual gravou algumas músicas coreografadas; veja Ex.3] nessas férias foi das melhores coisas que poderiam ter me acontecido...".

O diretor teatral e coreógrafo Ron Lewis (LEWIS, 2009, em [00:32:09]), que conheceu Lennie Dale em 1934, o chamava de "bad boy of Broadway", se referindo ao período que participou de musicais como *West side story*, *The Pajama Game* e *Guys and Dolls*. Sua influência, especialmente como dançarino, inspirou muitos artistas, como Liza MINELLI (2009, em [43:06]), que fez aulas com ele durante uma estadia no Rio. Na sua trajetória no Brasil, o eclético e experiente Lennie Dale, com sua forte

personalidade e grande senso estético, se tornou uma grande influência para toda uma geração de bailarinos, músicos e atores. A atriz, bailarina e cantora Marília Pera, que derrotou Elis Regina em um teste para o musical *Como vencer na vida sem fazer força* em 1964 (TOQUE MUSICAL, 2008),³ diz que "... vi muitos espetáculo em que [Lennie Dale] participava como coreógrafo, inclusive espetáculos da Elis Regina" (PERA, 2009, em [39:50]). Luis Carlos Miéle, imitando-o com um forte sotaque de estrangeiro, fala da interpretação de Elis na canção *Reza* de Edu Lobo e Ruy Guerra, "... Baby, a voz está ótimo, mas braço está pior que Vénus de Milus [sic, Milo]..." (LUNARDI, 2011, p.75). Elis se mostrou ambígua em relação à "autoria" do seu girar de braços em *Arrastão*. Primeiro quis imputar a responsabilidade a Lennie Dale: "O meu professor, entendendo quase nada de português, não ligava a mínima pra que a letra da música quisesse dizer...". Mais tarde e mais à vontade para falar de seu passado, Elis reconheceu que o gestual de *Arrastão* não era criação de Dale "... tal como costumavam comentar na época e ficou cristalizado na memória musical do país..." (LUNARDI, 2011, p.227), mas que foi resultado de sua agitação e nervosismo para enfrentar o público sempre interativo dos festivais.

Uma visão integrada das artes permitiu a Lennie Dale receber os créditos por ter criado a versão dançada da Bossa Nova: "No Beco das Garrafas a Bossa Nova mostrou que podia ser espetáculo, que não precisava ficar eternamente sentada em um banquinho com um violão. E quem provou que a Bossa Nova podia



Ex.3 – A "aluna" sambista e o "professor" da Broadway: a expressão corporal de Elis Regina e Lennie Dale (REGINA e DALE, 1972), cantando juntos *Me Deixa em Paz* (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza) com coreografia no programa para TV *Elis Regina Especial* de 1972 (direção de Luis Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli).

ser inclusive dançada foi Lennie Dale" (BLOCH, 2010, em [00:23]). A atriz e dançarina Betty FARIA (2009) diz que "... [em 38:49] o Lennie Dale inventou uma dança da Bossa Nova, que era um samba ponteando ao contrário...". Sua influência foi muito forte também entre importantes músicos brasileiros, como atesta César Camargo MARIANO (2009):

... [em 34:54] um grande músico, ele tocava piano muito bem... [em 35:13] ele se apaixonou pela música, pela melodia, pela harmonia e pelo ritmo... [em 36:40, Lennie dizia] 'Não, não, não, a gente vai mudar de tom mas você cuida da harmonia, não pode ser a mesma harmonia que estava antes!...' [em 36:51] ele não queria mudar aquela música, ele queria fazer aquilo... [em 37:26] ensinou iluminação, planificação de áudio, música... [em 37:41 imitando uma virada de bateria] no tagadá-pá-pá, a luz tinha que fazer tagadá-pá-pá... (MARIANO, 2009).

A natureza inconformista de Dale diante do conservadorismo e flexibilidade para lidar com o imprevisto era notável, como relembra o produtor e diretor de shows Luís Carlos MIÉLE (2009), ao falar de sua audácia musical ao negociar uma interpretação com músicos experientes da Bossa Nova:

[...] Lennie dizia: 'Não, baby! Aí mais lento, aí mais forte, aí no prato, aí, tira... [em 36:56 Miéle canta o final da bossa Você e eu de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes imitando Lennie, veja Ex.4] "Também podem me chamar, me pedir e me rogar, podem mesmo imaginar, eu sou mais você e meu amor" em um tom completamente estranho; e os caras vinham e diziam 'Isso não pode', [e Lennie retrucava] 'Não pode porquê, baby?.. [e o pessoal respondia] 'Porquê ninguém nunca fez assim', [e Lennie retrucava] 'Mas porquê ninguém fez assim, não pode? Tá errado?' [e o pessoal

respondia] 'É porquê é a diminuta de Dó Maior', acorde diminuto' [e Lennie retrucava] 'Gente! Pára com essas coisas! Vamos fazer, fica lindo!...' [em 38:03] [Lennie Dale] cantava com pouca voz, mas com um swing e uma imaginação fantásticos... [em 39:09] o meio artístico musical no Rio de Janeiro parou por causa do Lennie Dale...

Hoje, a influência que Lennie Dale teve sobre Elis parece esquecida para a maioria de seus fãs. Mas Nelson MOTTA (2000, p.80-81) frisa como a maturidade, disciplina artística e a imagem de Elis se refinaram a partir de sua convivência com o eclético "americano doidão e amoroso":

Lennie não veio do jazz, veio da Broadway, dos sonhos dos grandes musicais, das coreografias provocantes em perfeita sincronia, das iluminações e cenografias luxuosas. Veio para no Brasil quando as filmagens de Cleópatra, em Roma, e as sequências de dança romana - ou egípcia- foram canceladas. Fascinado pelo carisma de Lennie, pelo seu sentido de profissionalismo, tão diferente do jeito carioca relaxado dos músicos do Beco, Elis encontrou nele um grande amigo, um mentor, um mestre, a quem dedicou o seu disco *Samba: eu canto assim*.

[...] Lennie não tinha grande voz, mas como todo artista americano aspirante à Broadway, cantava-dançava-representava com competência. E tinha ouvido musical, sentido rítmico, musicalidade e sentido de espetáculo. Sabia perceber em poucas notas um grande talento: ficou louco quando ouviu Elis. Tomou-a sob sua proteção, encantou-se com a sua agressividade e determinação, tão parecidas com ele, ensinou a garota ingênua e provinciana o que tinha aprendido sobre show business em Nova York, ante(ou)viu o brilho fulgurante da estrela. Com Lennie, Elis aprendeu outras divisões rítmicas, outros fraseados, outras maneiras de cantar, muito diferentes de Ângela Maria. Aprendeu a ensaiar exaustivamente e buscar sempre mais, melhor, mais uma vez.

melodia e harmonia original de **Carlos Lyra**
letra de **Vinícius de Moraes**

melodia, harmonia e letra modificadas
por **Lennie Dale** (segundo Miéle)

Ex.4 – Final da bossa *Você e eu* de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes: original na voz do compositor Carlos Lyra (pauta superior) e com as modificações de Lennie Dale (segundo MIÉLE, 2009 [em 36:56]) na melodia, harmonia e letra.

4 – Elis Regina e a TV

A paixão de Elis Regina pelos palcos é claramente percebida na disciplina e motivação com que preparava suas performances ao vivo. Já sua relação com a televisão, embora tenha gerado momentos antológicos, foi ambígua. Ao mesmo tempo em que Elis desenvolveu a habilidade de se expressar magistralmente em frente às câmeras, ela se tornou cada vez mais crítica em relação à massificação promovida pela mídia televisiva. Ao debater o antagonismo entre o cinema mudo e o falado, o teórico das relações audiovisuais Michel CHION (1012, p.59) menciona o ponto de vista do "guru da mídia" Marshall McLuhan de que o poder mágico da voz de Hitler no rádio não teria tido o mesmo efeito na televisão. Elis Regina compartilhava da percepção de que a TV reduzia o artista a um "arremedo" ou "rascunho". Em entrevista na RBS (Rede Brasil Sul de Comunicação) no dia 18 de setembro de 1981, um dia antes de seu último show em Porto Alegre, *Trem Azul*, ela fala sobre as limitações expressivas dos artistas na TV (REGINA, BUENO, URBIM e SALDANHA, 2011):

Acho que precisa [estar na TV]... mas te pergunto, honestamente, você acha que o grande público conhece a Fernanda Montenegro?... vê a imagem, mas continua não conhecendo... é muito aquém... ela não tem a menor possibilidade de colocar para fora toda a carga de dramaticidade dela, toda a densidade de atriz... a partir do momento em que você... entra pra essa coisa, essa maquininha de fazer doido, você deixa de ser pessoa e passa a ser impulso... são traços, são figuras que se movimentam... um arremedo...um rascunho do que você é como pessoa...

Elis parece nunca ter gostado de televisão na vida doméstica: "... o César [Camargo Mariano] fica uma onça comigo, 'pô, você liga esse troço e não olha!'. Eu digo 'eu não, pra quê que eu vou olhar, tô fazendo tricô, tá tão bom...' (SÉRGIO, 1995, p.117). Ideologicamente, na escolha de seu repertório, se posicionou contra a alienação do espectador frente à tela, como em *Bala com bala* de João Bosco e Aldir Blanc (... minha velha fuga em todo impasse... quando a luz acende é uma tristeza, trapo, presa, minha coragem muda em cansaço...) ou em *Comunicação* de Edson Alencar e Hélio Mateus (... acordo e durmo na televisão, creme dental... impulsivado no comercial... forçado vou tomar café, ligó o aparelho vejo o Rei Pelé...). Mas, o conflito entre não gostar da televisão e, ao mesmo tempo, precisar dela como veículo de comunicação, levou Elis a diversos problemas profissionais e, mesmo, a se afastar e se aproximar algumas vezes desta mídia:

Eu estava enganada a respeito de algumas coisas, como participação de tevê e rádio... É, se o inferno é a tevê, então vamos a ela, a todas que estiverem disponíveis... Eu cheguei a pensar, em uma época, que a TV Bandeirantes fosse uma alternativa para [não] ser um lugar comum. E eu não me dei conta disso, o que foi uma grande besteira... Por ela ser uma rede nova, ela precisa muito mais dos favores governamentais... precisava fazer esse 'jogo' para merecer as chamadas benesses dos poderosos. Então, nesse momento, ela passa a ser a mais perigosa... Em relação ao 'doping' da Globo...todo mundo [outros artistas como ela] resolveu resistir... a gente começou a perceber muita trilha de novela com os 'resistentes', muito Globo de Ouro com eles lá dentro. Então a gente se toca, só eu estou resistindo... então eu vou mais é pra Globo...fiquei fazendo o papel de tonta, de Zorro

vingador, morrendo a 100 metros da praia, um quixotismo sem razão (VARELA JR. e MOURA, p.101-103).

Ainda a respeito da incorporação de elementos cênicos na performance musical, citamos aqui o episódio que culminou em uma polêmica apresentação televisiva. Apesar de compartilhar com Elis Regina o gosto pelo deboche cênico, Rita Lee lembra que não havia muita simpatia entre elas durante todo o período dos festivais, devido a seu gênio agressivo e pouco amistoso com colegas de estética musicais com as quais não concordava, como o rock dos Mutantes, grupo do qual fazia parte. A relação de Elis com Rita Lee só mudou devido a um evento inusitado (LEE e REGINA, 2011):

... [em 00:21, Rita Lee responde a Astrid Fontenelle:] a gente tinha se cruzado várias vezes... [Elis] não gostava mesmo, odiava [os] Mutantes, aquela coisa de rock'nroll, guitarras ... a *tchurma* dela, Edú Lobo também era meio avesso... e tinha a *tchurma*... de simpatizantes, Nara [Leão], Chico [Buarque]... Elis passava... passou várias vezes... não me viu!... Acho que ela ia me dar uma porrada se eu chegasse para pedir um autógrafo ou um beijinho... porém, eis que fui presa em 76 [no ano de 1976]... a primeira e única pessoa que foi me ver na cadeia... [foi a] Elis... [02:52] Ela sabia que eu tinha saído sem grana nenhuma, devendo a alma... me chamou para fazer umas coisas, me pediu música...

Assim, Rita Lee e Roberto de Carvalho compuseram *Doce de pimenta* em homenagem a Elis, que convidou Rita para interpretarem essa música, juntas, em seu show. Esta performance mostra como as duas cantoras, exímias construtoras da imagem artística no vídeo, utilizam a linguagem subliminar para falar da repressão policial às drogas. Antes de finalizar a música, os músicos tocam quatro *choruses* instrumentais, durante os quais Rita Lee e Elis sublinham a música com encenações debochadas (LEE e REGINA, 2001): em [04:14] as duas fazem coreografias típicas da época do iê-iê-iê, ao mesmo tempo em que recitam clichês da Jovem Guarda ("É uma brasa mora", "Tremendão" [apelido de Erasmo Carlos, ícone da "juventude transviada"; ALBIN, 2003, p.274]", "Oh, yeah!"); em [04:30] fazem um diálogo de comadres sobre tratamento de cabelos em velada crítica à sociedade de consumo ("É tintura?", "Vida nova para meus cabelos!", como se ouvia em um comercial da época); em [04:14] retornam à mímica da Jovem Guarda ("E o Tremendão?", "E o Queijinho de Minas [apelido dado por Roberto Carlos à cantora-compositora mineira Martinha?]"); em [05:02] dialogam com gírias ("É isso aí bicho, mora?", "Sossega leão", "É, tô com o pecado e não abro") e em [05:18], nas suas linguagens corporais, fazem alusão a policiais ("Circulando, circulando!") e seus prováveis suspeitos de usarem drogas (Rita Lee, com a mão direita fechada, esfrega as unhas sobre o peito no conhecido sinal de "sujou" e diz "Dançar para não ficar parado... senão dança!"). É notável como, além de introduzirem diversos subtextos ligados à prisão de Rita Lee e à posterior gênese da música composta para Elis, as duas cantoras coordenam, dentro do período temporal de oito compassos de cada *chorus* instrumental, uma encenação que combina falas não ritmadas, gestos aparentemente aleatórios, expressões faciais e uma

ampla movimentação pelo palco para então, cantarem sincronizadas, ao final de cada *chorus*, o *riff* vocal em uníssono ("É mais ardida que pimenta!").

Há um senso comum de que o primeiro videoclipe de música popular brasileira na televisão seja *América do Sul* com Ney Matogrosso cantando essa música de Paulo Machado, com direção de Nilton Travesso e exibição no programa Fantástico da Rede Globo em 1975 (CORRÊA, 2007, p.9), já na era da TV em cores. Mas Allen Guimarães, curador da exposição retrospectiva *Viva Elis* nos lembra que "Elis foi fotografada, foi filmada, tudo de uma forma tamanha. Ela surgiu junto com a televisão. Primeira cantora a ter seu programa de TV..." (G1-SÃO PAULO, 2012). De fato, nessa exposição recente em homenagem a Elis (GUIMARÃES, 2012), podemos vê-la em um videoclipe cantando *Mundo deserto*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, cuja cenografia inclui a cantora em meio a um grupo de lutadores de karatê em um parque ao ar livre. A julgar pela estética cênica (com movimentos de câmera e *zooms* inovadores para a época), o fato da filmagem ainda ser em preto branco⁴ e que essa música saiu no LP *Ela* de Elis em 1971, podemos imaginar que esse clip foi feito em torno dessa época, antes do videoclipe colorido de Ney Matogrosso.

Nem só na tevê brasileira Elis Regina deixou sua marca. Na década de 1970, Elis já era bem conhecida na Europa (McGOWAN e PESSANHA, 1991, p.85). Pouco depois do lançamento de seu LP *Ela*, em 1971, em uma esmerada produção de 1972 da TV alemã Südwestfunks em parceria com a TV Globo, o programa 1 Plus apresenta o especial Elis Regina de quase 50 minutos, filmado em estúdio e em cores, cujo roteiro é baseado em diversos clips musicais (com arranjos de Herman Shoonderwalt) alinhavados com textos encenados (REGINA, LEGRAND, BLANCO, HOOR e BERGHOFF, 1972). Além de Elis, participam do especial o compositor-cantor-instrumentista francês Michel Legrand, o cantor-ator mexicano-alemão Roberto Blanco, o ator alemão Walter Hoor, a apresentadora alemã Dagmar Berghoff, bailarinos do Jim James Dancers, a Tanzorchesterdes Südwestfunks regida por Rolf Hans Müller e a banda de Elis Regina. A escolha do repertório, ao mesmo tempo em que revela a versatilidade musical de Elis, revela a guinada de sua carreira em relação a uma postura mais política, denunciadora, combativa. Há o mendigo recorrente nos cenários do set de filmagens, o espectador passivo parado defronte à televisão, o conflito entre patrões e os operários explorados caminhando como autômatos pela metrópole, a discrepância social entre ricos e pobres, o consumismo exacerbado veiculado na TV, o racismo contra crianças e adultos negros. São muitos os temas politicamente engajados nesse especial de Elis. Há uma grande ênfase no aspecto cênico no programa, cujos cenários e figurinos, bastante elaborados, mudam de acordo com a temática da música. São utilizados efeitos especiais, como superposições de imagens em movimento e imagens paradas, tomadas aéreas com

grua, inserção de trechos das letras em colagens e letreiros em movimento, e outros recursos gráficos de vanguarda na época. Trata-se de um documento histórico em que se pode observar a maturidade de Elis como cantora – que canta em português, inglês, francês e alemão⁵ – e como performer – com sua plena utilização da expressão corporal em cena, como veremos a seguir.

Elis inicia o vídeo da TV alemã com *Samba do Avião* de Jobim em [01:19], em inglês, voando montada em uma borboleta, da Alemanha até o aeroporto do Galeão no Rio de Janeiro. Em [05:40], Elis a canta a voz do pobre contra o rico em *Roda* de Gilberto Gil, sambando com dançarinos na rua, cujo figurino vermelho lembra mais o universo da rumba. Em [07:07], em frente a um teatro de revista com luzes piscando, Elis canta *Cinema Olympia* de Caetano Veloso. Em [10:08], sentada em meio a uma plateia de bonecos espectadores, Elis canta *Bala com bala* de João Bosco e Aldir Blanc, passivos em frente a uma grande tela de TV. Em [12:07], Roberto Blanco, cantor negro de origem cubana, canta *Pedro Pedreiro* de Chico Buarque em alemão, cujo cenário inclui operários caminhando em fila pela cidade para a estação de trem. Depois, em [14:59], Elis retorna com o protesto final de *Roda*, cantando a última estrofe em alemão. Depois, em [16:46], vestida de dona de casa no interior de uma cozinha, Elis canta a ainda hoje pouco conhecida canção *Comunicação* de Edson Alencar e Hélio Mateus, que ironiza as propagandas de TV e seu consumismo exacerbado e alienante. Em [19:24], Elis anda livre pela cidade cenográfica e canta *Me deixa em paz* de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro Souza. Já em [20:57], sentada em uma cadeira de balanço, Elis canta o protesto ecológico de *Casa no campo* de Sá, Zé Rodrix e Guarabyra. Em [24:40], Elis canta a canção-denúncia *Upa, Neguinho* de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarneri, rodeada por crianças negras que, ao final, cantam com ela, em [26:53], *Nega do cabelo duro* de David Nasser e Rubens Soares, misturando português e alemão. Ainda sobre a temática do racismo, Elis canta *Black is beautiful* de Marcos Valle (em [28:22], também disponível no Youtube em REGINA, 1972), em meio a bailarinos quase imóveis na penumbra, com "... a voz em vibrato, como uma negona americana..." (MOTTA, 2000, p.230). Em [34:57], Michel Legrand aparece como convidado especial e depois de cantar sozinho em francês, recebe Elis que canta, em [36:16], sua música *Once upon a time* (em co-autoria com Johnny Mercer, Eddie Barclay e Eddy Marnay) para, depois, cantarem juntos sua *Sweetgingerbreadman* (com letra de Alan e Marylyn Bergman) em [38:29] e terminarem, em [39:17], com trechos da trilha sonora de Legrand para o filme *Les Parapluies de Cherbourg*. O programa é encerrado com Roberto Blanco (somente voz, sem sua imagem) cantando *Mundo deserto* de Roberto Carlos e Erasmo Carlos em alemão em [45:10], ao qual Elis se junta cantando em português em [46:05], caminhando sobre um globo terrestre entre bailarinos, em clara mensagem pela fraternidade e paz ("...Tenho fé que o meu país ainda vai dar amor pro mundo...").

5 – As patrulhas ideológicas e o engajamento político

Mas nem sempre Elis Regina esteve à frente, ou, mesmo, minimamente se envolveu com o engajamento político de esquerda na sua trajetória musical, como veio ocorrer mais tarde, na sua maturidade. No processo de sua difícil inserção entre os cantores das canções de protesto, Elis Regina foi acusada de direitista, "... esconjurada pela esquerda..." por cantar o Hino nacional nas Olimpíadas do Exército em 1972 e, como maestrina, rege "... um monte da cantores, de fraque de maestro, em uma propaganda do Exército Brasileiro na TV (Henfil, citado por ECHEVERRIA, 1985, p.191). O cartunista Henfil não perdoou esta imagem pública de Elis e, por isso, a "enterrou" duas vezes no Cemitério dos Mortos-vivos do seu personagem Cabôco Mamadô (HENFIL, 1995, p.127-128). Dênis de MORAES (1999), autor de *O Rebelde do traço: a vida de Henfil*, comenta:

No número 147 (25/4 a 1/5/72), o Cabôco faz uma faxina no cemitério antes de anunciar a surpresa: Elis regendo entusiasmaticamente o coro dos mortos-vivos, integrado por Roberto Carlos, Tarcísio Meira e Glória Menezes, Pelé, Paulo Gracindo e Marília Pera. O Cabôco provoca Elis com a segunda voz: «Menina vai,/com jeito vai/senão um dia/a casa cai!»

A cantora reclamou pelos jornais da intolerância de Henfil, que voltou à carga, desenhando Elis dentro do túmulo, zangada: «Vocês, humoristas, são engraçados! Querem ser guardamorais de todo mundo! Não querem que nós, cantores, façamos concessões. Podem me chamar de Elis Regente de Comerciais Silva! Mas vocês acham que eu não preciso desse dinheiro para viver?» Ela pede ao Cabôco Mamadô que acabe com a sua agonia e a reencarne logo. O Cabôco acolhe o pedido e Elis surge reencarnada como Maurice Chevalier. Ela acha o máximo e pergunta em que ano estão. O Cabôco responde: «15 de janeiro de 1945. Neste ano, Maurice Chevalier, convidado por Hitler, fazia um show na Alemanha!»

Quarenta e cinco dias depois, Henfil emitiu um sinal de que havia se arrependido do vitupério [veja Ex.5a, b, c, d]. No número 154, elogiou o novo disco de Elis, ainda que com um resquício de mordacidade: «Fiquem certos de uma coisa: Elis Regina é melhor que a Elis Regente!»

Os efeitos desta patrulha ideológica sobre a imagem de Elis na mídia são visíveis na sua mudança de direção a um engajamento crescente na escolha de repertório, na construção das personagens, na postura de palco, nas declarações públicas: "A mim não interessa ser uma boa cantora a mais. Quero usar o dom que a Mãe Natureza me deu pra diminuir, com ele, a angústia de alguém. Essa ideia é que pode dar sentido ao meu trabalho." (HENFIL, 1995, p.132). O historiador Paulo Cesar de ARAÚJO (2010, p.188-189) comenta que Elis percebeu "... o mesmo que Ivan Lins: atuando numa faixa de público de classe media e formação universitária que estava em franca oposição ao governo militar, seria difícil prosseguir carregando a pecha de regente do coro dos contentes com o regime dos generais." De fato, a interpretação de Elis em *Black is Beautiful* de Marcos Valle (REGINA e FERNANDES, 1995, p.66-67) - "No Olympia de Paris, você se apresentou num programa de variedades, junto com mágicos, equilibristas, etc. Será que isto pode ser chamado de sucesso?", Elis responde:

diz a letra sobre a relação amorosa inter-racial ("Hoje cedo, na Rua do Ouvidor, quantos brancos horríveis hoje eu vi. Eu quero um homem de cor... que se integre no meu sangue europeu..."), visível nos efeitos vocais e gestos de expressão corporal, especialmente na determinação, enfrentamento e satisfação mostrados na expressão de seus olhos e boca. Se ganhou, de Vinicius de Moraes, o apelido de "Pimentinha" por ser baixinha e de temperamento genioso (RIBAS, 1995, p.11), Ronaldo BASTOS (2012, em [50:46]), a chamou de "Pimentão", depois de vê-la se agigantar perante um produtor para defender o salário de seus músicos e bailarinos nos ensaios do show *Saudades do Brasil*. Em 1978, Elis ainda precisava se desdobrar para responder às críticas de falta de engajamento como pessoa pública: "Alienado [o show]? Fora da realidade?... daquela do Rio Zona Sul, a de São Paulo dos Jardins e Morumbis? Mas essa mesmo não tem nada a ver... Chamam meu show de velho, de atado a 1968?... O *Transversal do tempo*, como transversal do tempo, inclusive se propõe a isso: ser jornalístico, destinado justamente a refrescar memórias entorpecidas" (TRIGUEIRINHO, 1995, p.83).

Elis sabia que defenderia melhor suas posições políticas se estivesse cercada de bons profissionais das artes cênicas. Para o espetáculo *Falso Brilhante* (1975), por exemplo, contratou a diretora Myriam Muniz e o coreógrafo J.C. Violla. Flávio RANGEL (1995, p.134) diz que esse espetáculo foi

...um marco; há o que foi feito antes e há o que foi feito depois desse deslumbramento. O espetáculo tinha a cara de sua protagonista: intenso e profundo, irreverente e malicioso, emocionante e brigão. E no instante em que colocava na cabeça o elmo com penacho de Dom Quixote, o palco se transformava numa síntese entre a cantora e seu inspirador.

Em entrevista a Renato SÉRGIO (1995, p.110), que lhe perguntou se seu outro show *Saudades do Brasil* (1980) foi influenciado pela montagem do musical *Hair*, um ícone dos musicais libertários, ela diz: "O *Hair* foi dirigido pelo Ademar [Guerra] e a coreografia da Marika [Gidali]. Tem coisas no espetáculo... que me lembram *Marat-Sade*... o primeiro cara que incomodasse o establishment era logo mandado para o manicômio...". Elis realizou dois outros shows cênicos importantes: *Essa Mulher* (1979) com o ator, diretor e autor de teatro Oswaldo Mendes, e *Trem Azul* (1981) com o diretor e produtor musical Fernando Faro, que também concebeu a estética das tomadas em close up e de partes do corpo do entrevistado na série *Ensaio da TV Cultura*.

Elis não dava trégua aos críticos conservadores que não aceitavam a integração da música com as outras artes. Quando o crítico José Fernandes, conhecido pelo excessivo rigor, provoca Elis Regina (REGINA e FERNANDES, 1995, p.66-67) - "No Olympia de Paris, você se apresentou num programa de variedades, junto com mágicos, equilibristas, etc. Será que isto pode ser chamado de sucesso?", Elis responde:



Ex.5a, b, c, d – Elis Regina e a patrulha ideológica. Primeiro, execrada e, depois, adulada pelo cartunista Henfil: o personagem Cabôco Mamadô (5a, 5b; HENFIL, 1972a) enterra a cantora duas vezes no cemitério do mortos-vivos. Quase dois meses depois, o personagem Zeferino (5c, 5d; HENFIL, 1972b) chama sua interpretação de *O Bêbado e a equilibrista* de João Bosco e Aldir Blanc de "O Hino da Anistia".

É hábito na França... Na tevê brasileira, os números variados, quando não precedem, são colocados em lugar de cantores famosos. A única diferença é que no palco do Olympia só pisam sucessos: Sammy Davis, Marlene Dietrich, Ray Charles, Aznavour, Becáud e tantos outros. Todos eles toparam aparecer entre as variedades que o senhor está falando."

Finalmente, Elis também se destacou pela defesa dos direitos da mulher. No vídeo de sua última apresentação na TV, em 31 de dezembro de 1981 (ARASHIRO, 1995, p.58), além de confirmar seu perfeito equilíbrio entre técnica vocal e performance cênica, ela manifesta sua posição em relação à autonomia de utilização do corpo feminino. Na interpretação da canção *Me deixas louca* de Armando Manzanero (versão de Paulo Coelho), Elis REGINA (1981, em [04:39]) pode ser tomada como porta-voz da liberação sexual da mulher. Aqui ela ilustra cenicamente toda a canção como se essa fosse um ato sexual, com efeitos vocais sensuais (como uso de *glissandi*, voz soprosa e crepitação), acompanhados de contorções faciais, sugestões de arrepios, viradas suaves ou repentinhas de cabeça e movimentos de

desvencilhamento do braço (Ex.6a, b, c, d). No segundo clímax da canção, em uma vocalização improvisada, ela realiza repetições silábicas aliteradas em [02:35], seguidas de um *glissando* que parte de um agudo límpido para um grave gutural [02:52], sugerindo claramente um orgasmo, para voltar em [02:51], incólume e sincronizadamente, com um *riffem* perfeito uníssono com a guitarra (veja conceito de *Synch Point* em BORÉM e TAGLIANETTI no outro artigo sobre Elis Regina às p.53-69 desse número de *Per Musi*).

6 – Considerações finais

As maiores dificuldades de Elis na construção de sua imagem cênico-musical perante o público tiveram origem na imposição de um estereótipo da Jovem Guarda por sua gravadora no início de sua carreira, ao seu temperamento irrequieto que gerou um gestual "exagerado" e nas patrulhas ideológicas que a associaram ao regime militar. Essas dificuldades, por outro lado, lhe permitiram amadurecer e redirecionar suas preferências na escolha



Ex.6a, b, c, d – Movimentos sensuais de cabeça e mãos e efeitos vocais de Elis REGINA (1981) sugerem orgasmo em *Me deixas louca* de Armando Manzanero (versão de Paulo Coelho).

de repertório e de se engajar tenazmente em causas sociais, com a defesa dos pobres, dos trabalhadores, dos oprimidos políticos, da liberdade de expressão, dos direitos da mulher.

Aberta a todo tipo de influência, Elis teve no norte-americano Lennie Dale, eclético artista da Broadway, sua principal influência na construção disciplinada de gestuais planejados e integrados (música-texto-expressão corporal). Já no auge de sua carreira, Elis recorreu a profissionais do teatro e da dança para dirigir seus espetáculos, que se tornaram referência no país não apenas pelo senso estético, mas pela coesão e vigor com que comunicavam as ideias da artista. Além desenvolver suas qualidades técnicas como cantora, Elis soube ocupar

o espaço cênico como performer e utilizar todos os recursos do palco a favor de sua interpretação musical.

Desenvolvendo sua carreira ao lado do surgimento da mídia televisiva, diversas vezes Elis experimentou o conflito entre a necessidade profissional de veicular sua imagem na TV e o exercício da crítica às facetas do consumismo e alienação geralmente associados a esse meio de comunicação.

Equilibrando-se entre a técnica vocal apurada e a emoção, entre o glamour de ser a artista mais bem paga da TV e a defesa da classe artística, Elis soube lapidar seu "Falso Brilhante" de artista completa dos palcos e se tornar uma unanimidade, entre o público, colegas e produtores da música brasileira.

Referências de texto

- ACCIOLI, Cláudio. Dez anos sem a Pimentinha. In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.150-155.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Prefácio de Martinho da Vila. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ARASHIRO, Osny. *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995.
- BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.53-69.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3a ed. atualizada, 7a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHIDIAC, Carole. Pimentinha, que mulher!!!. In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.25-39 (Publicado anteriormente em *Violão e guitarra*, n.10, 1981).
- CHION, Michel. A Tela perfurada. In: *O Grande ditador*. Coleção Folha Charles Chaplin, n.1. Filme com produção, direção, roteiro, música e atuação de Charles Chaplin.
- CORRÊA, Laura Josani Andrade. Breve história do videoclipe. In: *8º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste*. Cuiabá: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. p.1-15.
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Cronologia e discografia de Maria Luiza Kfouri. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nôrdica, 1985.
- FOLHETIM. Elis, a equilibrista. In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.83-100.
- G1-SÃO PAULO. *Exposição homenageia Elis Regina no Centro Cultural São Paulo*. Portal de notícias da G1 Globo. Postado em 16 de abril de 2012 (2012). Acesso em 08 de janeiro 2013).
- GUIMARÃES, Allen, Org. *Viva Elis*. Exposição itinerante em homenagem a Elis Regina. São Paulo: Projeto Nívea Viva Elis, 2012.
- HENFIL. *Fradim*. N.147. Rio de Janeiro: Codecri, 1972a.
- _____. *Fradim*. N.154. Rio de Janeiro: Codecri, 1972b.
- _____. Elis, Henfil e o Hino Nacional. In: In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.127-133 (Publicado anteriormente em *Furação Elis*, de Regina Echeverria. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1985).
- KUKOJ, Aline Maria. Rupturas no contexto da MPB: uma análise historiográfica da carreira de Elis Regina. Curitiba: UFPR, 2008 (Monografia de Bacharelado).
- LANCELLOTTI, Silvio. Quero apenas cantar. In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.71-80 (Publicado anteriormente na revista *Veja*, 1 de maio, de 1974).

- LUNARDI, Rafaela. Em Busca do "Falso Brilhante": Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). São Paulo: USP, 2011 (Dissertação de Mestrado em História).
- MAYRINK, Geraldo. Arquivo brilhante. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995.p.157-160.
- McGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. *The Billboard book of Brazilian music: samba, Bossa Nova and the popular sounds of Brazil*. New York: Billboard Books, 1991.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improviso e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- _____. O Canto revolucionário de uma mulher de um povo. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.143-146. (Publicado anteriormente no jornal O Globo, em 25 de outubro de 1978).
- RANGEL, Flávio. Estrela luminosa. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.133-135. (Publicado anteriormente na Folha de São Paulo em 20 de janeiro de 1982).
- REGINA, Elis; FERNANDES, José. Elis Regina no paredão (a). In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.61-68. (Publicado anteriormente na revista *Manchete*, 1970).
- REGINA, Elis; PINHEIRO, Albino. Elis Regina no paredão (b). In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.61-68. (Publicado anteriormente em revista *Manchete*, 1970).
- RIBAS, Neusa. Nasce uma estrela. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.11-13.
- SÉRGIO, Renato. Elis Regina sensacional. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.107-117. (Publicado anteriormente na revista *Manchete*, 1980).
- THOMPSON, Daniella. The convoluted history of "Linda Flor": The first samba-canção had four sets of lyrics, five titles, and six listed authors. Which version came first? Postado em 27 de março, 2002. In: *Musica Brasiliensis*. <http://daniellathompson.com> (Acesso em 15 de janeiro, 2013).
- TOQUE MUSICAL. *Como vencer na vida sem fazer força* (1964). In: Toque musical. Postado em 14 de outubro de 2008 (<http://www.toquemusical.com>).
- TRIGUEIRINHO, Roberto. Elis deitando e rolando. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.81-83. (Publicado anteriormente em City News, em 15 de outubro de 1978).
- VARELA JR., Rafael; MOURA, Valdir. Elis: no visual novo, muito charme. In: *Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo*. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.100-107.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VERÍSSIMO, Fernando. A Voz do Brasil. In: *Jornal do Brasil; Revista Domingo*. Ano 16, n.820, 19 de janeiro de 1992.

Referências de vídeo de música

- LEE, Rita; REGINA, Elis. Doce de pimenta. In: *Rita Lee fala de Elis Regina*. [em 03:38]. 2011. Postado no Youtube por "Rita Lee" em 15 de janeiro de 2009. Vídeo de 06 min. e 07 segundos de programa da Bandeirantes. (Acesso em 08 de janeiro 2013; também disponível no Youtube como Rita Lee & Elis Regina Doce de Pimenta, vídeo de 4 minutos e 20 segundos).
- REGINA, Elis. *Elis Regina - Arrastão 06/04/1965*. Vídeo de 1 minuto e 32 segundos. Postado no Youtube por "Jordão Qualquer" em 06 de fevereiro de 2008. (Acesso em 10 de março de 2013).
- _____. *Elis Regina: Black is Beautiful....(Marcos e Paulo S. Valle)*.**Tv. Alemã 1972. Vídeo de 05 minutos e 27 segundos do programa da TV alemã 1 Plus. 1972. Postado no Youtube por "Ivanprohaska" em 03 de agosto 2010. (Acesso em 15 de janeiro 2013).
- _____. *Elis Regina: Me deixas louca*. Vídeo de 03 minutos e 06 segundos. 1981. Postado no Youtube por "alissonf" em 31 de maio 2010. (Acesso em 15 de janeiro 2013).
- REGINA, Elis; DALE, Lennie. *Elis Regina e Lennie Dale- 1972*. Em [00:23]. Elis Regina e Lennie Dale cantam *Me Deixa em Paz* de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza no programa Elis Regina Especial de 1972, dirigido por Miéle e Boscoli. Vídeo de 02 minutos e 27 segundos. 1972. Postado no Youtube por "ivanprohaska" em 14 de janeiro de 2012. (Acesso em 15 de janeiro 2013).
- REGINA, Elis; MARIANO, César Camargo. *Elis Regina canta Carinhoso*. Com Elis Regina, César Camargo Mariano e banda. 1978. Postado no Youtube por "Raquel VM" em 18 de fevereiro, 2007. Vídeo de 03 minutos e 12 segundos do 2º Festival Nacional do Choro da TV Bandeirantes (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- REGINA, Elis; SIVUCA, Severino Dias de Oliveira. *Elis Regina - Linda Flor (ai, lolo)*. Com Elis Regina, Sivuca e banda. 1978. Postado no Youtube por "Philip Coy" em 12 de fevereiro, 2007. Vídeo de 05 minutos e 19 segundos do 2º Festival Nacional do Choro da TV Bandeirantes (Acesso em 08 de janeiro 2013).

Referências de vídeo de entrevistas

- BASTOS, Ronaldo. Depoimento de Ronaldo Bastos em [em 00:49:58]. In: *Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show*. Direção de Beto Ruschel; apresentação de Othon Bastos e Eliana Mattos. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 55 segundos. 2012. Postado no Youtube por "BlogElisaestrela" em 11 de março, 2012. (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- BLOCH, Débora. Depoimento sobre Lennie Dale. In: *Documentário "Da Bossa ao Arrastão: Lennie Dale, Alaíde Costa e outros*. Vídeo de 07 minutos e 54c segundos de Paulo Mendes Collection. 2010. Postado no Youtube por "mpbmusikvideos" em 13/04/2010. (Acesso em 15 de fevereiro, 2013).
- DORES, Maria das. Depoimento de Maria das Dores [em 14:37]. In: *Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show*. Direção de Beto Ruschel; apresentação de Othon Bastos e Eliana Mattos. 2012. Postado no Youtube por "BlogElisaestrela" em 11 de março, 2012. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 55 segundos (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- FARIA, Beth. Depoimento de Beth Faria. [em 00:38:49]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- LEE, Rita; REGINA, Elis. *Rita Lee fala de Elis Regina*. [em 04:14]. 2011. Postado no Youtube por "Rita Lee" em 15 de janeiro de 2009. Vídeo de 06 min. e 07 segundos de programa da Bandeirantes. (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- LEWIS, Ron. Depoimento do diretor e coreógrafo Ron Lewis [em 00:32:09]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. 2009. (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- MARIANO, César Camargo. Depoimento de César Camargo Mariano em [00:34:54]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. 2009. (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- MIÉLE, Luis Carlos. Depoimento de Luis Carlos Miéle. [em 00:36:36]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- MORAES, Dênis de. *Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim*. In: *Ciberlegenda*. n.2, 1999. In: <http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm> (Acesso em 28 de março, 2013).
- MOTTA, Nelson. Depoimento de Nelson Motta [em 00:39:14]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. 2009. (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- NASCIMENTO, Milton. Depoimento de Milton Nascimento [em 21:47]. In: *Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show*. Direção de Beto Ruschel; apresentação de Othon Bastos e Eliana Mattos. 2012. Postado no Youtube por "BlogElisaestrela" em 11 de março, 2012. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 55 segundos (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- PERA, Marília. Depoimento de Marília Pera [em 00:39:50]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. 2009. (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- REGINA, Elis. *Atores lembram frases célebres e até polêmicas de Elis Regina*. 2012. Postado no Youtube por "BlogElisaestrela" em 24 de março, 2012. Vídeo de 03 minutos e 20 segundos (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- _____. Depoimento de Elis Regina. [em 00:40:07]. In: *Dzi Croquettes*. Documentário em vídeo da Tria Produções e Canal Brasil de 2009, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Álvarez. 2009 (Vídeo de 01 hora, 49 minutos e 37 segundos).
- REGINA, Elis; BUENO, Maria do Carmo; URBIM, Carlos; SALDANHA, Suzana. *Elis Regina: entrevista RBS 1981*. 2011. Postado no Youtube por "jordaoqualquer" em 28 de dezembro, 2011. Vídeo de 25 minutos e 18 segundos da RBS (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- REGINA, Elis; ESPER, Salomão; MELLO, Zuza Homem de; KUBRUSLY, Maurício. *Jogo da verdade (completo)*. 1982. Postado no Youtube por "nelsidious" em 01 de fevereiro de 2012. Vídeo de 53 minutos e 31 segundos da TV Cultura (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- REGINA, Elis; LEGRAND, Michel; BLANCO, Roberto; HOOR, Walter; BERGHOFF, Dagmar. *Elis Regina na Televisão alemã anos 70*. 1972. Postado no Youtube por "Paulo Gonçalo" em 25 de abril, 2012. Vídeo de 47 minutos e 57 segundos (Acesso em 08 de janeiro 2013).

Notas

- 1 Nesse artigo utilizamos a indicação de *timing* de vídeo entre colchetes. Por exemplo, [01:02:15] significa a localização de um trecho a 1 hora, 2 minutos e 15 segundos do início do vídeo.
- 2 A melodia *Yayá*, precursora do samba-canção, foi composta por Henrique Vogeler em 1928 e recebeu três gravações em 1929: por Vicente Celestino, com a letra *Linda Flor* de Cândido Costa (para a peça *A verdade do meio-dia*); por Francisco Alves, com a letra *Meiga Flor* de Freire Junior; e por Aracy Cortes, com a letra *Iaiá* de Luis Peixoto e Marques Pôrto (para a peça *Miss Brasil*); essa última se tornou a versão mais conhecida e que foi cantada por Elis. *Yayá* foi também gravada por Pinto Filho em 1930 com a letra-paródia *Miss favela* de Nelson de Abreu (THOMPSON, 2013).
- 3 O espetáculo *Como vencer na vida sem fazer força* (versão de *How to succeed in business without really trying*, com letras e músicas de Frank Loesser), com adaptação do texto por Carlos Lacerda e canções de Billy Blanco, teve um disco lançado com 14 faixas, cantadas pelo elenco, composto por Marília Pera, Moacyr Franco, Procópio Ferreira, Lilian Fernandes e Paulo Araújo. Nelson MOTTA (2000, p.238) relata que "Embora no teste de canto Elis tivesse arrasado, nos testes de dança e interpretação Marília acabou ganhando o papel".
- 4 A TV em cores chegou ao Brasil em 1962, mas só começou a funcionar em 1972, popularizando-se com a copa do mundo de futebol de 1974.
- 5 Nelson MOTTA (2000, p.202) relata que Elis Regina gravou em inglês "Sem falar inglês..." e seu ouvido "... lhe permitiu cantar 'Watch what happens' de Michel Legrand, e 'Time for Love', de Johnny Mandel, com um levíssimo sotaque...". Gravou também, "...em francês impecável, que também não falava, outra música de Legrand, 'Récit de Cassard...' e uma versão francesa de 'Noite dos mascarados', em dueto com Pierre Barough."

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado e a Revista *Per Musi*. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem um livro, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Arnaldo Cohen, Fábio Mechetti e Luis Otávio Santos e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão. Participou do CD e DVD *O Aleph* de Fabiano Araújo Costa.

Ana Paula Taglianetti é Licenciada em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2010), Mestre em Performance Vocal pela City University of New York (2011), pós-graduada em Biopsicologia: Ciência Corpo-Mente pela Faculdade de Direito de Itu/Instituto Visão Futuro (2013), onde é orientadora de monografias na área de psico-acústica. Possui também cursos de especialização pelas *Juilliard School*, *Mannes College of Music* e *Lee Strasberg Theater Institute*. Formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. É fundadora da Casa de Artes OperÁria, instituição da qual foi Diretora Artística de 2004 a 2012. Atua como colaboradora e preparadora vocal em diversas universidades brasileiras, institutos de formação musical e elencos teatrais, em vários estados brasileiros. Protagonizou diversas óperas e musicais no Brasil e no exterior. Sua montagem do musical *A Palavra* recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e indicações para os prêmios de Melhor Direção e Melhor Iluminação do Festival de Limeira de 2007. Recebeu o prêmio de Atriz Revelação em 1987 ao ser dirigida por Gabriel Villela em *A Capital Federal*. De 2008 a 2010, coordenou o Projeto Teatro Musical na UFMG, em Belo Horizonte. Versionou o texto para o português e dirigiu a ópera *A Serva Patroa de Pergolesi*. Participou do programa *VOICExperience* com Sherrill Milnes. Atualmente, cursa especialização no Instituto Sagres – Escola Rafael de Canto e Cantoterapia, em Florianópolis. Canta no Grupo Musa Brasilis e coordena o espaço Estrela Corpo, Arte e Terapias, onde atua como cantoterapeuta, biopsicóloga da voz e *vocal coach*.

Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG)

fborem@ufmg.br

Ana Paula Taglianetti (Estrela Corpo Arte e Terapias, São Paulo, SP)

anatag@yahoo.com

Resumo: Dois estudos de caso sobre a relação texto-música-imagem em performances com atmosferas diametralmente opostas de Elis Regina nas canções *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil e *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime. A partir de uma adaptação da correspondência música-movimento proposta por HAGA (2008), as análises de gravações de vídeo históricas (REGINA e GIL, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) e *lead sheets* (GIL, 1992; BUARQUE e HIME, 1999) revelam as interações entre os elementos textuais, musicais e cênicos a partir dos quais a cantora planeja e consolida seu gestual no palco de maneira estruturada e planejada, contrapondo ou reforçando diversos universos emocionais.

Palavras-Chave: interpretação de Elis Regina; relação texto-música-imagem; performance musical e corporalidade; música popular brasileira; análise de multimídia de música.

Text-music-image of Elis Regina: an analysis of *Ladeira da Preguiça* by Gilberto Gil and *Atrás da porta* by Chico Buarque and Francis Hime

Abstract: Two case studies about the text-music-image relationship in diametrically opposed performance atmospheres by Brazilian singer Elis Regina, in the songs *Ladeira da Preguiça* by Gilberto Gil and *Atrás da porta* by Chico Buarque and Francis Hime. Departing from an adaptation of the music-movement correspondence proposed by HAGA (2008), the analyses of historical video recordings (REGINA e GIL, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973; REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) and lead sheets (GIL, 1992; BUARQUE e HIME, 1999) reveal the interaction between textual, musical and stage performative elements. Based on these interactions, Elis Regina plans ahead and consolidates her stage gestures in a structured and planned manner, contrasting or reinforcing different emotional moods.

Keywords: interpretation by Elis Regina; text-music-image relationship; musical performance and body gesture; Brazilian popular music; analysis of musical multimedia.

Fausto Borém dedica este artigo a Carmen Macedo Pinheiro e Albertina Sônia de Alencar Moraes que lhe ensinaram a ler nas entrelinhas das letras de música.

Ana Paula Taglianetti dedica este artigo ao filósofo P. R. Sarkar e à cantora Valborg Werberck-Svadström, que lhe mostraram como perceber a canção muito além de sua melodia, harmonia e texto, indicando o caminho para a percepção supra-sensível da música.

1 – Introdução

Embora o termo *performance musical* ainda seja objeto de conceituação e utilização polêmicas (KUEHN, 2012; KAPP, 2002; MONTEIRO, 2010), parece haver uma concordância de que é um termo mais abrangente do que *interpretação musical* ou *práticas interpretativas*, dentre outros, por incluir diversos aspectos da realização musical além da técnica e da expressão musicais, a exemplo da gestualidade do intérprete e dos elementos cênicos (MONTEIRO, 2010; BERTHERAT e BERNSTEIN, 1977) e de sua integração à música (ARAÚJO, 2012; HAGA, 2008; DEER e DAL VERA, 2008; FERNANDINO, 2008; STANISLAVSKI, 2006; STANISLAVSKI e RUMANTSEYEV, 1975).

A análise de música gravada, uma das principais vertentes da recente musicologia que atrai interesse internacional (COOK e CHAN, 2007), tem permitido uma compreensão dos objetos musicais no momento da sua realização, ultrapassando a visão limitada de observá-la apenas dentro do suporte tradicional e estanque da partitura. Partituras trazem símbolos que sintetizam as ideias do compositor, mas são insuficientes para revelar a colaboração do intérprete, implícita na sua realização. São muitas as searas de criação do intérprete: a ênfase em notas ou frases por meio de gradações sutis de timbre; dinâmicas ou realização rítmica; as conduções melódicas e harmônicas em função das progressões ou agógica; o maior ou menor grau de improvisação (da ornamentação à criação de linhas e harmonias diferentes do original) a partir dos símbolos da notação no papel; a movimentação ou disposição corporal do músico em função de uma cenografia que se quer transmitir para o público. Dentro desta última perspectiva, abordada por COOK (1998, p.41-49, 147-173, 263) na sua abordagem de *musical multimedia*, a corporalidade do intérprete expressa em uma realização musical no palco é fundamental para tornar a música uma experiência emocional mais rica para o público.

A literatura deixada pelo teatrólogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938) para treinamento de atores,¹ especialmente no processo de comunicação da "verdade do texto" ao público, ainda é considerada referencial no meio do teatro. Mas tem sido objeto de estudo também em outras áreas. Aline ARAÚJO (2012) recorreu ao sistema proposto por Stanislavski, adaptando-o na construção cênica da música de câmara erudita. Embora esteja lidando com um ambiente musical geralmente refratário à utilização de recursos cênicos, ela propôs, a partir de 29 princípios do teatrólogo, a elaboração de uma "partitura corporal" para a realização integrada de música, texto e concepção cênica na canção erudita. No presente artigo, ao invés de propor uma síntese desses elementos, propomos o caminho inverso, no sentido de dissecar analiticamente a performance já realizada e documentado em vídeo.

Partindo do pressuposto de uma natural similaridade entre música e movimento, e fazendo parte do *Musical Gestures Project* do Departamento de Musicologia

da Universidade de Oslo, Egil Haga estudou a correspondência qualitativa entre parâmetros técnicos da música e dos movimentos livres de dança. A partir dos conceitos de Esforço (*Effort*) do coreógrafo e dançarino húngaro Rudolf Laban e do Contorno de Ativação (*Activation Contour*) do psiquiatra norte-americano Daniel Stern, HAGA (2008, p.10-11; 238-239) propõe a interação de cinco elementos entre música e movimento: (1) Contorno de Ativação (*Activation Contour*, ou seja, as mudanças nos níveis de atividade ou energia que caracterizam um Segmento do gesto musical); (2) Cinemática (*Kinematics*, que se relaciona à trajetória e mudança de velocidade); (3) Dinâmica (*Dynamics*, ou seja, as forças para iniciar ou concretizar um movimento); (4) Segmentação (*Chunking*, que é a segmentação de trechos maiores em unidades menores, bem demarcadas); e (5) os Pontos de Sincronização (*Synch-Points*, que são pontos de sincronização entre música e movimento). Ele defende que o *Synch-Point* cria um "amálgama especial" entre música e movimento, gerando uma ênfase audiovisual por meio dos "non-arbitrary factors" (articulação, força, *timing*, padrões e efeitos de interação; veja HAGA, 2008, p.251). Propomos, nesse estudo, uma adaptação da perspectiva de Egil Haga para a análise de música gravada em vídeo, cujos elementos paradigmáticos podem ser observados durante praticamente toda a trajetória de Elis, em filmagens tanto em palcos, ao vivo, quanto em estúdios (veja artigo de BORÉM e TAGLIANETTI, 2014, às p.39-52 desse número de *Per Musi*).

Este artigo aborda a relação texto-música-imagem da cantora Elis Regina em dois estudos de caso: suas performances nas canções *Ladeira da Preguiça* (1971) de Gilberto Gil e *Atrás da porta* (1972), de Chico Buarque e Francis Hime,² canções que são diametralmente opostas nos sentimentos retratados por suas temáticas, quais sejam as diversas nuances emocionais que permeiam os campos da alegria e da tristeza. As fontes primárias utilizadas são as *lead sheets* dos compositores (GIL, 1992; BUARQUE e HIME, 1999) e, principalmente, os vídeos da cantora nessas canções em gravações históricas: uma de *Ladeira da Preguiça* (REGINA e GIL, 1973) e duas de *Atrás da porta*; primeiro, uma em preto e branco (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973) e outra, também de 1973, mas colorida (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006), vídeos que podem ser assistidos também no YouTube.³ No vídeo em preto e branco de 1973, a cantora é entrevistada antes de cantar cada canção e provê informações relevantes. Elis canta *Ladeira da Preguiça* em Dó Maior (dentro da tessitura de uma décima menor, indo do Fá#₂ ao Lá₃), tom original da *lead sheet* de Gil. Já a canção *Atrás da porta*, originalmente em Dó menor na *lead sheet* de Chico e Francis Hime, é cantada por Elis um semitom abaixo, ou seja, na tonalidade de Si Menor (coincidentemente, ocupando também a tessitura de uma décima menor, indo do Sol₂ ao Sib₃). Para facilitar a leitura, Almir Chediak transcreveu e editou essas *lead sheets* com a melodia anotada uma oitava acima do que realmente devem soar.

Nesse artigo, a localização dos exemplos musicais é dada pelos números de compasso das *lead sheets* e pela notação padrão de localização temporal (por exemplo, [00:45:13], que significa um evento iniciando a 45 minutos e 13 segundos do início da gravação) dos eventos nos vídeos.

2 – A relação música-texto-imagem de Elis Regina em *A Ladeira da Preguiça*

Como tantos outros filhos que saem de casa para centros urbanos maiores em busca de uma vida profissional melhor, Elis Regina e Gilberto Gil saíram de perto dos pais para seguir suas carreiras profissionais. Elis saiu de Porto Alegre para tentar a vida como cantora em São Paulo em 1960 (ARASHIRO, 1995, p.41-42) e, depois, no Rio de Janeiro em 1964 (ECHEVERRIA, 1985, p.21). Gil, depois de ter se graduado em Administração em 1965, mudou-se de Salvador para São Paulo em 1965 (GÓES, 1982). Os dois migrantes se encontraram e, a partir daí, surgiu uma grande admiração mútua: "... [no último disco] gravei quatro músicas do Gil, mas poderia ter gravado umas dez ou as doze... *Ladeira da Preguiça* o Gil fez pra mim. Eu telefonei pra ele e pedi pra ele fazer uma música pra mim. Ele fez essa e eu gostei muito..." (REGINA e GIL, 1973, em [00:09:00]). A canção *Ladeira da Preguiça* poderia ser vista por um viés autobiográfico (tanto de Gil quanto de Elis), pois fala do filho(a) que saiu de casa, que recebe ajuda para "...pagar as contas...", mas se esquece de "...mandar notícias para a família...". Elis a gravou pela primeira vez em áudio no disco *Elis* de 1973⁴ (KFOURI, 1985, p.327). A atmosfera da interpretação de Elis, fiel ao que diz a letra de Gil, é de alegria e deslumbramento. De fato, observa-

se no vídeo (REGINA e GIL, 1973) um permanente sorriso no rosto da cantora iluminado pelas luzes de cena. Ela sorri ora mais, ora menos, mas sua encenação culmina com uma gargalhada ao final, lembrando-se do ditado de tempos ingênuos e despreocupados em que "se amarrava cachorro com linguiça".

Do tempo total de 2 minutos e 52 segundos (de [00:09:16] a [00:12:08]) que dura a música, destacamos dois momentos - começando em [00:09:45] e [00:10:49] - em que o mesmo trecho da letra e melodia é cantado com duas realizações gestuais diferentes, mas progressivamente conectadas no sentido de ampliação dos gestos e de reforço da solução cênica que Elis Regina propõe. Para falar da "Preguiça" de "sempre" de escrever para os familiares, Gilberto Gil utiliza a malemolência de uma melodia descendente totalmente sincopada, cuja rítmica vai se escorando nos tempos fortes por meio de ligaduras (Ex.1).

Mas o "corpo mole" (literal e figurado) de Elis para cumprir essa obrigação com a família à espera de notícias logo dá lugar a uma euforia da filha deslumbrada, que descobre o mundo, a "maravilha" da cidade grande, e que Gil expressa em uma frase ascendente, em cujo final as síncopes dão lugar a uma acentuação que cai em parte forte do tempo (Ex.2)

Veremos agora como Elis Regina interpreta corporalmente essas relações texto-música que sugerem duas disposições corporais opostas (preguiça e ânimo), mas pertencentes ao mesmo contexto de alegria (de descobrir o mundo ao sair de casa). Recorremos ao conceito de Contorno

Ex.1 – Relação texto-música em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil: frase descendente e sequência de apoios em síncopes que refletem a "preguiça" e "malemolência" sugeridas na canção.

Ex.2 – Relação texto-música em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil: frase ascendente com acento ao final reflete animação e deslumbramento na letra da canção.

de Ativação na interface entre música e movimento (HAGA, 2008), mas também com o viés original da área de saúde mental, conceito que é descrito por MASSUMI (2003, p.4) como "... um ritmo contínuo de acelerações e desacelerações conectadas e sem costuras, acréscimos e decréscimos em intensidade, inícios e chegadas...", e por BERNARDI (2007) como "... pautas de natureza dinâmica e amodal (ou seja, não relacionadas a uma modalidade sensorial específica), e refletem os estados motivacionais e as tensões do organismo que percebemos como estado subjetivo." Atento ao clima de deslumbramento do filho que sai de casa – e que pode ser visto como o Contorno de Ativação da música -, Gil faz a rima rica de "família" com "maravilha". Ao cantar pela primeira vez esse trecho "... Preguiça que eu tive sempre de escrever para a família..." em [00:09:45], Elis inicia este Segmento colocando a mão no rosto – um movimento de adução com a mão esquerda, aproximando-a e colocando-a sobre o rosto sorridente, como quem diz brincando "é, sou uma filha desnaturada mesmo, não aprendo!" (Ex.3a). Em seguida, para sublinhar os dizeres "... que esse mundo é uma maravilha..." em [00:09:52], Elis faz um movimento oposto, de abdução da mão esquerda, que é lançada à frente com um gesto enérgico (Ex.3b e 3c). Todo o gestual é concluído com um Ponto de Sincronização da mão saindo do rosto que coincide com o clímax melódico da frase e com a exclamação natural implícita no texto.

Mais à frente na gravação, em [00:10:49], no trecho paralelo que tem a mesma letra ("...Preguiça que eu tive

sempre de escrever para a família..."), Elis coloca não apenas uma mão, mas as duas, como que tampando os ouvidos (Ex.4a), reforçando a ideia de que "É, realmente, não tenho jeito" ou da filha que tapa os ouvidos para não ouvir a verdade de "filha ingrata, que não escreve". Em seguida, Elis coloca as duas mãos sob o queixo (Ex.4b), preparando-se para confirmar que este "... mundo é uma maravilha..." e, então, amplia muito o gesto que conclui a cena, em cujo clímax ela lança as duas mãos à frente e abre os braços em [00:10:58], com muito mais energia que da primeira vez, como se, finalmente, mandasse, ali mesmo durante a performance, notícias pra família. O gesto é tão rápido e enérgico que não é possível ver com nitidez suas mãos saindo do enquadramento da tela (Ex.4c). Esse trecho pode ser tomado como uma segunda Segmentação, paralela à primeira Segmentação formada pelo trecho descrito no parágrafo anterior. Nessa segunda Segmentação, podemos observar um acréscimo significativo nos parâmetros Dinâmica (duas mãos, e não apenas uma, nos ouvidos e contrações do rosto sorridente) e Cinemática (as mãos mais velozes saindo do queixo para fora do vídeo).

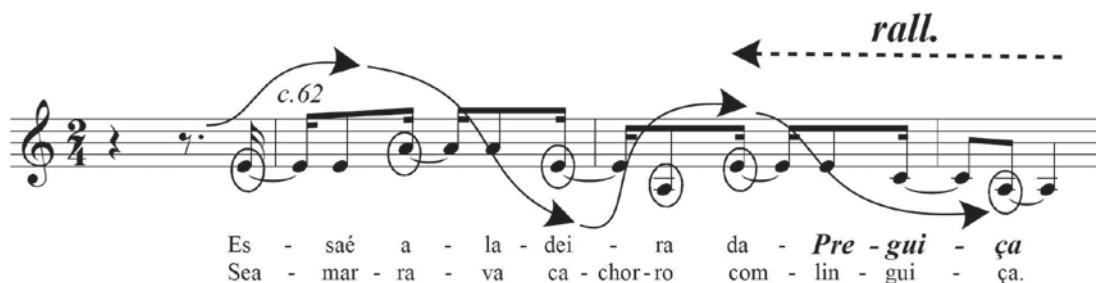
Voltando à relação texto-música, Gil constrói a *Coda de Ladeira da Preguiça* com o mesmo material melódico da introdução e reserva, para a última frase da música, a melodia sinuosa de "... essa é a Ladeira da Preguiça", que oscila dentro do intervalo de uma oitava, entre as notas Lá₂, Mi₃ e Lá₃, notas que são as terças oscilando acima e abaixo da tônica Dó (Ex.5).



Ex.3a, b, c - Contorno de Ativação (mão colocada e saindo do rosto) de Elis Regina em Segmento de *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil (REGINA e GIL, 1973).



Ex.4a, b, c - Ampliação do gestual (Dinâmica e Cinemática) de Elis Regina na repetição de Segmento paralelo (veja Ex.3a, b, c acima) em *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil (REGINA e GIL, 1973).



Ex.5 – Relação texto-música na frase final da *Coda de Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil, cantada por Elis Regina: linha melódica sinuosa (ou "preguiçosa"), oscilando entre as notas Mi e Lá, que são as terças acima e abaixo da tônica Dó e *rallentando*.



Ex.6a, b, c – Decréscimo de Dinâmica e Cinemática na rotação de cabeça e tronco de Elis Regina no Segmento final de *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil (REGINA e GIL, 1973).

Atenta a essa atmosfera da *Coda*, que combina a melodia "sinuosa" e a letra "preguiçosa", Elis inicia o Contorno de Ativação desse Segmento final no Ponto de Sincronização em [00:11:33]. Nesse ponto do arranjo, os parâmetros de Dinâmica e Cinemática sofrem um decréscimo para sublinhar a relação texto-música. A banda (piano, contrabaixo elétrico e bateria) pára subitamente com o groove de samba, dando lugar ao piano tocando somente semínimas que a banda retorna com o groove de samba, mas em *pianíssimo*. A solução cênica de Elis para esse Segmento é uma rotação de cabeça e tronco com os olhos cerrados (Ex.6a, b, c), como alguém que sobe preguiçosamente a ladeira de Salvador do título descritivo de Gil. A partir daí, seus gestos se tornam cada vez mais malemolentes, até a banda parar de tocar subitamente em [00:12:02] e Elis cantar *a capella* em *piano* e com tempo *rubato* a última frase em que fala dos tempos antigos, sem pressa, em que "... se amarrava cachorro com linguiça".

3 – A relação música-texto-imagem de Elis Regina em *Atrás da porta*

Elis Regina fala sobre seu primeiro encontro com Chico Buarque (REGINA, BUARQUE e HIME 1973, em [00:56:09]): "Conheci o Chico da forma mais esquisita possível...entrou, sentou... olhava pra mim, olhava pro pé... quinze minutos de mal-estar...". Esse encontro foi arranjado pelo agenciador João Evangelista Leão para que

a cantora escolhesse algumas músicas, advertindo-a que ele era assim mesmo, tímido. Ela não engoliu a reação de Chico Buarque, segundo ela, uma cara de "quiabo mal-fiado", mas se lamentou no desfecho final do encontro: "... e aí perdi a oportunidade de lançar 12 músicas do Chico; e a Nara [Leão], é claro, lançou antes de mim..." (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973, em [00:58:00]). Após este difícil começo, Elis se tornou uma das grandes intérpretes de Chico Buarque, compositor cujo cancionheiro se consolidou não só pela sofisticação das melodias e harmonias, mas também pelo forte conteúdo literário de suas letras.

Atrás da porta tem uma história curiosa, contada pelo próprio Chico BUARQUE (2011):

... [00:00:33] eu comecei a escrever a letra ali, no meio da confusão [na casa do Francis Hime], nunca fiz isso... acabou o whisky... acabou a inspiração... e a letra ficou inacabada... [00:01:06] um dia... o produtor do disco [Roberto Menescal] mandou uma gravação da Elis cantando *Atrás da porta* até o pedaço onde tinha letra, e o resto, já orquestrado, esperando... a segunda parte da letra [a Seção B2 na nossa análise]: "Dei pra maldizer o nosso lar... [00:01:40] isso eu escrevi já com a voz da Elis cantando antes, sobre o arranjo pronto...

Nessa música, o universo emocional está no extremo oposto de *A Ladeira da Preguiça*. Muito mais denso, pesado e complexo. Nelson MOTTA (2000, p.244) reconhece na performance de Elis "... a versão definitiva de uma das mais dilacerantes letras de amor e ódio da música brasileira... uma gravação antológica...". Elis

teve tempo para burilar sua performance em *Atrás da porta* entre as duas gravações de vídeo (como veremos à frente), mas também antes delas. Roberto Menescal, seu novo produtor após Nelson Motta, quis preparar uma gravação não comercial pra estimular Chico a terminar a letra. Assim, Elis gravou a **Seção A** ("Quando olhaste bem...") e a **Seção B1** ("E me arrastei...") acompanhada no estúdio apenas pelo piano de César Camargo Mariano. Nelson MOTTA (2000, p.244) relata esta experiência como uma "... extraordinária emoção, com a voz tremendo e intensa musicalidade... [ao final] estavam todos mudos..."

A letra de Chico Buarque trata da separação de uma relação amorosa a partir do ponto de vista da mulher submissa, amargurada pela auto piedade, rancor e dor; dor que, segundo Elis, "É uma dor que não cabe no mundo..." (REGINA, BUARQUE e HIME 1973, em [01:02:30]). A dor na vida real de Elis é narrada por Nelson MOTTA (2000, p.243-244), que havia sido seu produtor:

No fim do verão de 1972, Elis se separou mesmo de Ronaldo [Bôscoli], num divórcio tão previsível quanto tempestuoso... [em *Atrás da porta* Elis] explode emoção como nunca e se derrama, chora e soluça as palavras de "*Atrás da porta*", uma de suas maiores performances em disco... Extravasando seus sentimentos, misturando as dores da separação com as esperanças de um novo amor [César Camargo Mariano].

Embora a atmosfera predominante da música seja sublinhada pela tristeza, sua interpretação pode, potencialmente, dar margem a um coquetel de emoções com muitas nuances, que fazem grandes demandas de envolvimento por parte de quem pretende cantar essa música. É o que realiza Elis Regina quem, de acordo com CHEDIAK (1999, p.83), era "... dona de um dos mais completos repertórios já reunidos por qualquer cantor brasileiro". Elis passava com facilidade do sorriso à dor. Em *Atrás da porta*, convencia seus fãs de que literalmente chorava ao interpretar essa canção.

Podemos observar como Elis Regina, mesmo já sendo uma cantora experiente, acompanhada por uma banda que João Marcelo BÔSCOLI (1973/2006, em [00:01:23] do depoimento no vídeo) chama de "Quarteto Mágico" (César Camargo Mariano, teclados; Hélio Delmiro, guitarra; Luizão Maia, contrabaixo elétrico; Paulinho Braga, bateria), amplia suas vivências em uma mesma música. Podemos observar isto em uma análise comparativa entre duas gravações realizadas em um mesmo ano, 1973. Essas diferenças caracterizam um processo aberto de interpretação, no qual são acrescentadas e refinadas sutilezas típicas do amadurecimento da performance. *Atrás da porta* foi gravada comercialmente por Elis em áudio pela primeira vez no disco *Elis* de 1972 (KFOURI, 1985, p.327). Depois, essa canção recebeu dela duas gravações em videotape em 1973 (quando usava os cabelos bem curtos), que são utilizadas no presente artigo. A primeira, com direção de Fernando Faro, em preto e branco e com duração de 4 minutos e 11 segundos (de [00:58:14] a [01:02:25]), foi incluída como a faixa 10 do Programa Ensaio da TV Bandeirantes (ECHEVERRIA, 1985, p.141), programa que, depois, foi comercializado no vídeo *Elis Regina: MPB Especial, 1973* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973). A segunda, com direção de Roberto de Oliveira, em cores e durando 3 minutos e 49 segundos (de [00:44:47] a [00:48:36]), foi incluída mais tarde como a faixa 14 do vídeo em cores *Na Batucada da vida* (REGINA, BUARQUE e HIME 1973/2006), gravado no teatro Maria Della Costa (ECHEVERRIA, 1985, p.141).

Diversas relações entre o texto da letra de Chico Buarque e a melodia e harmonia de Francis Hime aparecem em *Atrás da porta*. A atmosfera geral de tristeza, sugerida pela letra, é estabelecida pela tonalidade menor (Si menor na performance de Elis Regina, tom que será considerado nessa análise, e não o tom de Dó menor original na *lead sheet*). Tematicamente, dois contornos melódicos se destacam na canção, apresentados logo no seu início: descendente por graus conjuntos e ascendente por saltos. O contorno

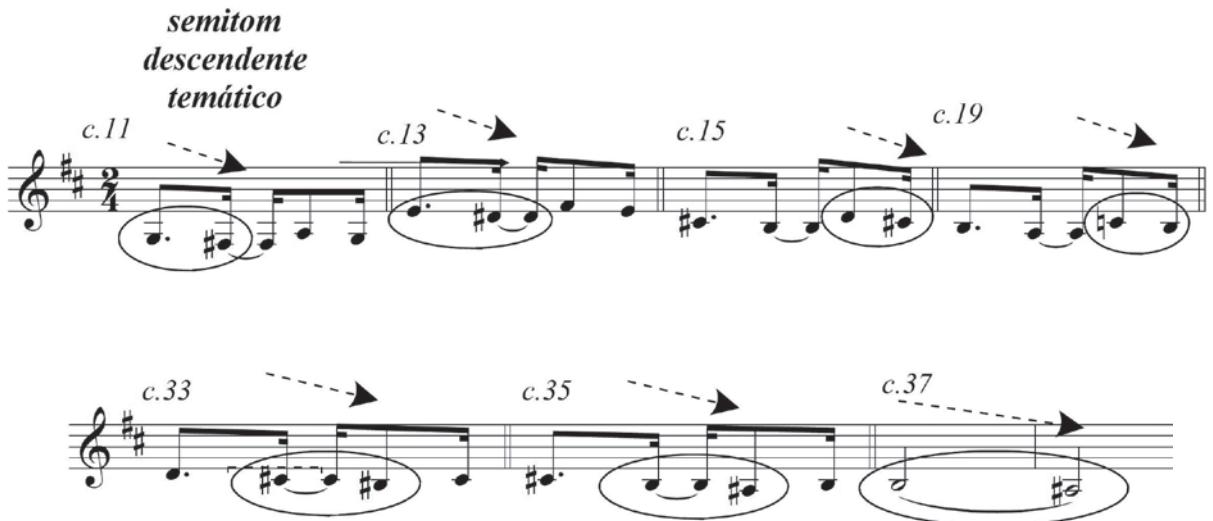
graus conjuntos descendentes

Intro c.11 Fá#2

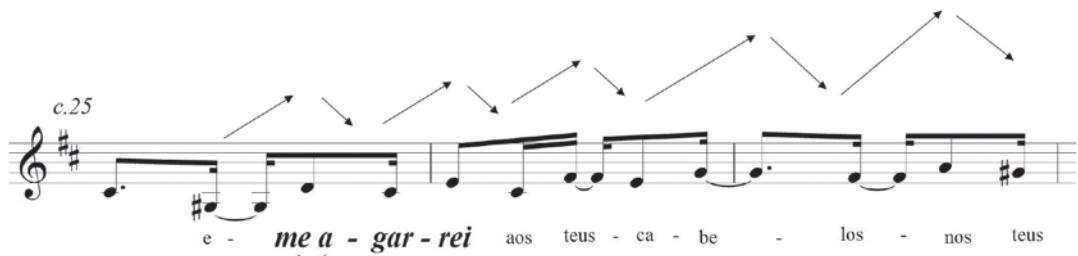
Quan - doo - lhas - te bem nos - o - lhos meus

saltos ascendentes

Ex.7 – Contorno melódico temático em *Atrás da porta* de Chico BUARQUE e Francis HIME (1999): descendente por graus conjuntos (índice do "apoio dolorido"), e ascendente por salto (índice do "olhar").



Ex.8 – Recorrências temáticas da segunda menor descendente que inicia a canção
Atrás da porta de Chico BUARQUE e Francis HIME (1999).



Ex.9 – Contorno melódico ascendente fragmentado antes dos clímax em
Atrás da porta de Chico BUARQUE e Francis HIME (1999).

descendente, geralmente finalizado com uma *apojatura* (= apoio), termo significativo para o contexto da letra da canção e que pode ser visto como um índice relacionado ao "apoio doloroso" que a protagonista busca na música (Ex.7; c.11 na *lead sheet*, logo após a Introdução instrumental). Em contraposição, podemos associar um índice de "ímpeto" ao salto intervalar ascendente, que sugere o levantar da cabeça como um gesto correspondente da letra ao "... olhaste bem nos olhos meus..." (Ex.7; c.12-13) ou, mais à frente, à sequência de saltos ascendentes em "... E me a-garrei aos seus cabe-los ..." (veja Ex.9 à frente) ou ainda em "... E me vingar a qual-quer preço...".

Mas é o semitom descendente – primeiro intervalo da música e que desce imediatamente à nota mais grave da música, o Fá#₂ (veja Ex.7) – que se constitui no motivo temático predominante, e que pode recorrer com figuras

rítmicas menores (colcheias e semicolcheias, nos c.11, 13, 15, 19, 33, 35) ou em aumentação (mínimas, no c.37-38), como mostrado no Ex.8.

Essa predominância de movimentos descendentes é compensada esporadicamente por Francis Hime por saltos melódicos ascendentes, como foi visto no Ex.7. Esses saltos – que podem ser de 6^a maior (c.12-13), trítono (c.17, c.25), 4^a justa (c.26) e 3^a menor (c. 26-27) – servem para a personagem ganhar altitude e poder cair novamente. Isso é especialmente notável na sequência de saltos antes dos clímax da canção, o que gera um contorno melódico ascendente fragmentado (em forma de zig-zag), do grave para o agudo (Ex.9). Aqui podemos ver ainda como esse contorno fragmentado sugere a tentativa da personagem de sair do fundo do poço e se salvar, de buscar segurança, de se agarrar ao ser amado.

Voltando à segunda menor descendente - intervalo comumente associado à dor tanto na música popular quanto erudita -, ela se torna o germe que vai gerar o trecho cromático descendente que sublinha a letra sugestiva em "... Me debrucei sobre o teu corpo..." com duas descendentes apoiadas ao final (Ex.10).

Mas este cromatismo temático de *Atrás da porta* atinge seu ápice depois, caracterizando os dois clímax da música (c.27-30 e c.47-50), os quais coincidem com os trechos mais agudos da canção. Na letra de Chico Buarque, a mulher – a personagem abandonada e obsessiva da canção – tenta se manter de pé, agarrando-se ao que é possível no corpo do seu amado: cabelos, pelos, pijama e pés, quase todas palavras paroxítonas que se apoiam em *apojeturas* (Ex.11). Atento a esse drama que se desenrola, Francis Hime consegue manter o clímax por três compassos (c.27-29) por meio da repetição da linha descendente por três vezes e por meio de uma quase-repetição de harmonias: G(add9)/D → G7M/D → G6/D; e depois C#m7(b5, 9) → C#m7(b5) (Ex.11). Mas no desfecho desse drama, a mulher cai inexoravelmente e, como se não bastasse cair aos pés de seu homem – que não a quer –, ela cai em seguida, com um *glissando* de uma oitava com crepitação na voz, "... Ao pé da cama...". Novamente, Francis Hime está atento ao potencial da relação texto-música proporcionado pela poesia de Chico Buarque, pois a queda da mulher ao pé da cama é acompanhada por uma "queda" literal na melodia, queda explicitada pelo intervalo descendente de uma oitava (Fa#3 - Fa#2, veja Ex.11).

A submissão doentia da mulher em *Atrás da porta* atinge seu ponto máximo em seguida, quando Chico Buarque a descreve como se fosse um cachorro "... Sem carinho, sem coberta / No tapete, atrás da porta...", reclamando "baixinho" com um semitom descendente (veja c.37 no Ex.8 acima), humilhada, mas sempre ali por perto, fiel ao seu dono.

Vejamos agora como essas relações texto-música de Chico Buarque e Francis Hime são valorizadas pela musicalidade, gestual e cenografia de Elis, dentro de um grande planejamento (explicitado na integração do som com a imagem) e disciplina (explicitada na repetição deliberada de elementos cuidadosamente ensaiados) que integram mãos e tronco, expressões faciais, iluminação e objetos de cena. Inicialmente, uma comparação entre as duas gravações de vídeo revela que elas compartilham muitos elementos entre si, o que aponta para uma disciplinarização da performance (sem que se torne rígida), que se ancora firmemente em padrões estruturais: (1) o mesmo arranjo da banda, com a instrumentação de trio de jazz; (2) os mesmos músicos: César Camargo no piano; Luizão Maia no contrabaixo elétrico e Paulinho Braga na bateria; (3) a mesma introdução de 8 compassos (com 6 compassos de piano solo em estilo *rubato* de César Camargo Mariano + 2 compassos em que a bateria entra com um *groove* de balada); (4) as mesmas dinâmicas (especialmente os *crescendi* seguidos de *piano subito* na *Seções B1 e B2*), mesmas texturas (*comping* de piano semelhantes; (5) o mesmo *groove* 2/4 ||: ♩ ♩ : ♩ ♩ : ♩ ♩ :|| do par piano-bateria no c.15; (6) os mesmos *tremuli* de mão esquerda do piano; (7) o mesmo contraponto na mão direita do

The musical score shows a vocal line in 2/4 time with a key signature of two sharps. The vocal part starts with 'Eu - tees - tra - nhei' followed by lyrics 'me de - bru - cei', 'so - bre teu cor - po'. Above the vocal line, a circled section highlights a descending chromatic line: 'me de - bru - cei'. Two arrows point downwards from the circled notes to the corresponding notes in the vocal line, indicating the movement described in the text.

Ex.10 – Cromatismo descendente de Francis Hime, sublinhando o movimento descendente do debruçar, sugerido na letra de Chico Buarque em *Atrás da porta* (BUARQUE e HIME, 1999).

The musical score shows a vocal line in 2/4 time with a key signature of two sharps. The vocal part includes lyrics 'ca - be - los nos teus pe - los teu pi - ja - ma nos teus pés ao pé da ca - ma __'. Above the vocal line, a dashed line connects various chords: G(add9)/D, G7M/D, G6/D, C#m7(b5,9), C#m7(b5), F#7,4(b9), and F#7(b9). Arrows point from the lyrics to the corresponding chords, highlighting the relationship between the words and the music.

Ex.11 – Relação texto-música entre palavras (cabelos, pelos, pijama, pés) nas quais a protagonista de *Atrás da porta* (BUARQUE e HIME, 1999) tenta se agarrar mas cai (ao pé da cama) e sustentação do clímax por meio de repetição do contorno melódico descendente e quase-repetição de harmonias, mas cujo desfecho é uma queda de uma oitava na melodia.

piano em oitavas na região aguda); (8) o mesmo *vocalise* em boca chiusa dobrado pelo piano após a *Coda* da *lead sheet* original; (9) realizações rítmicas muito semelhantes entre si (apesar de passarem a impressão de improvisações devido à sua fluidez e complexidade). Os andamentos também são muito semelhantes: Elis e sua banda realizaram a métrica binária 2/4 da *lead sheet* original como uma balada lenta de *feeling* quaternário (colcheia = 59 na primeira gravação, e colcheia = 64 na segunda). A realização rítmica de Elis pode ser descrita como "atrasada" (*behind time, lay back*) em ambas as gravações (veja partitura da realização às p.70-74), gravações que compartilham também da mesma correspondência entre forma musical e realização cênica concebida por Elis.

A forma musical de *Atrás da porta* resulta do conteúdo dos versos da poesia (BUARQUE e HIME, 1999; de acordo com o *Songbook* editado por Almir Chediak), que podem ser organizados em três seções formais principais:

Seção A:

*Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei sobre o teu corpo
E duvidei*

Seção B1:

*E me arrastei
E te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete, atrás da porta
Reclamei baixinho*

Seção B2:

*Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me entregar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que 'inda sou tua*

Coda:

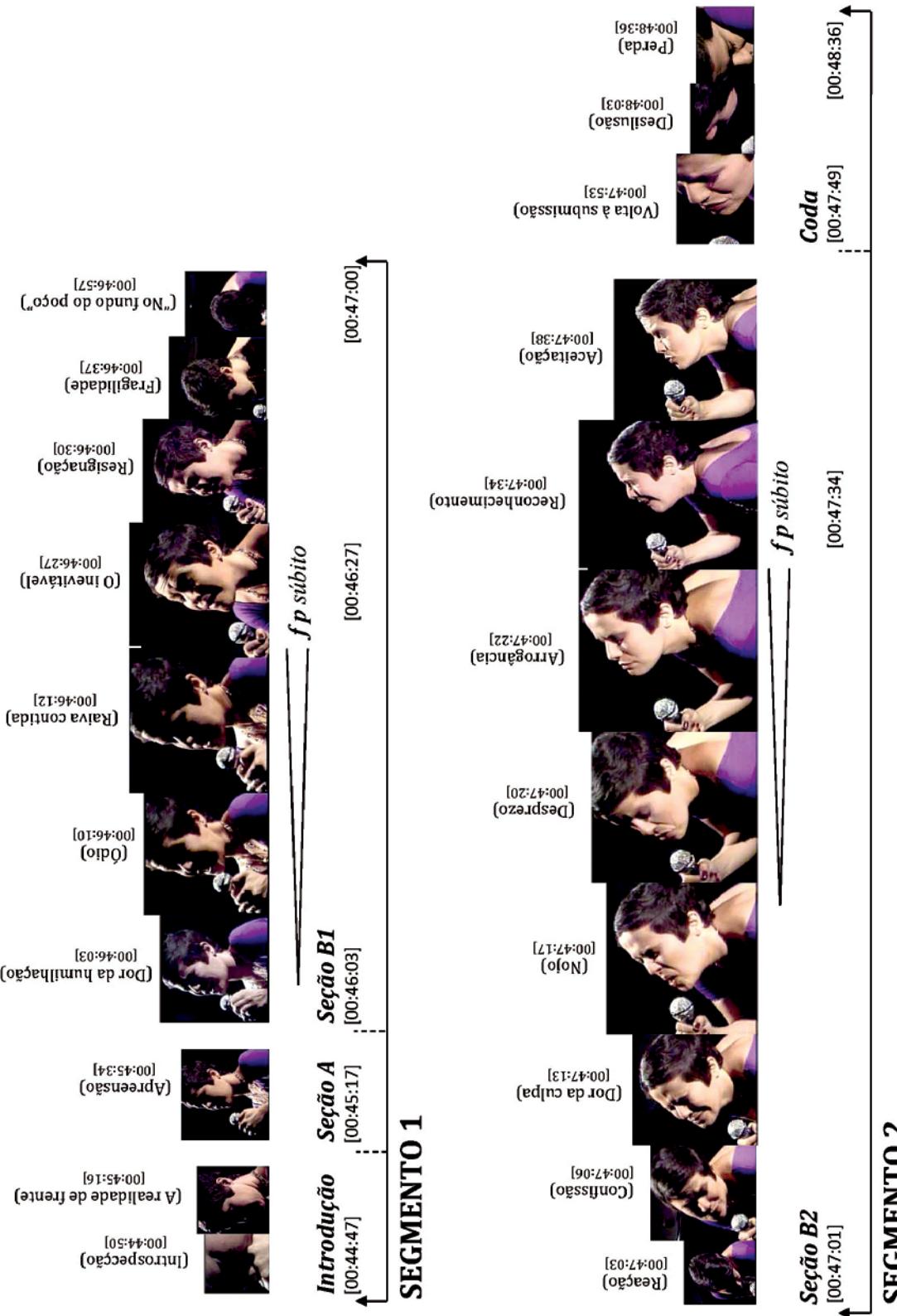
*Só pra provar que 'inda sou tua
Só pra provar que 'inda sou tua*

A poesia de Chico narra – na primeira pessoa – três momentos do ponto de vista da mulher submissa. A **Seção A** fala do processo de consciência do fim da relação amorosa. A **Seção B1** fala do seu desespero para manter a relação que acabou. Na **Seção B2**, a personagem reage agressivamente contra o parceiro, embora conserve seu perfil submisso e inferiorizado (e daí, a calúnia e a vingança), o que é confirmado na **Coda**, que Elis canta com um tremor e rouquidão na voz que lembra as irregularidades de uma

traquifonia (PIETROBON, s.d.). Elis altera a letra de Chico Buarque. Primeiro, ao invés de cantar "Nos seus pelos..." na **Seção B1**, ela canta "No seu peito...". Depois, na **Seção B2**, Elis substitui "E me entregar..." por "E me vingar...", adicionando uma forte nuance psicológica à personagem criada por Chico Buarque. Finalmente, Elis não canta o texto original da **Coda**: troca "Só pra provar..." por "Até provar..." na primeira frase, e substitui a segunda frase (uma repetição da primeira) por um *vocalise* sem letra em uníssono com o piano.

Assim, refletindo a forma poética, a forma musical é um *A ||: B :||* precedido de uma *Introdução* instrumental e finalizado por uma **Coda** (ou, esquematicamente, *Intro - A - B1 - B2 - Coda*). Embora traduzam conteúdos emocionais diferentes e progressivos, as **Seções A** (c.11-22 na *lead sheet*), **B1** (c.23-38) e **B2** (c.39-52) são musicalmente muito parecidas, pois são construídas com os mesmos e concisos materiais temáticos (veja Ex.7, 8, 9, 10 e 11 acima). Mas as **Seções B1** e **B2** contém a sequência de saltos ascendentes (veja Ex.9 acima) que eleva a voz para realizar o clímax da canção, clímax que é caracterizado por três trechos cromáticos descendentes repetidos na região mais aguda (veja Ex.11 acima).

Na sua realização corporal da forma musical, Elis divide *Atrás da porta* em apenas dois Segmentos. No Segmento 1, inclui a *Introdução* [00:44:47], a **Seção A** [00:45:17] e a **Seção B1** [00:46:03]. No Segmento 2, inclui a **Seção B2** [00:47:01] e a **Coda** [00:47:49]. Refletindo uma concisão de movimentos no seu gestual – oposta aos excessos que motivaram tantas críticas no início de sua carreira na mídia televisiva – Elis se guia nos dois Segmentos com o mesmo Contorno de Ativação, que se inicia com a postura ensimesmada e depressiva, de cabeça baixa, compenetrada na sua dor e se apoiando no microfone (no vídeo em preto-e-branco) ou na própria mão (no vídeo colorido), como mostrado no início dos Segmentos no mapa do Ex.12 (ou com mais clareza nas fotos dos Ex.16 e Ex.17). Então, ela continua o Contorno de Ativação realizando o movimento de sobe-e-desce do conjunto tronco-cabeça, que reflete a ascensão-clímax-declínio que também se observa em ambos conteúdo da letra e melodia. A luz de cena também é utilizada na marcação de Pontos de Sincronização: no início e final dos Segmentos, em que a letra é menos intensa, o rosto de Elis se encontra na penumbra, enquanto que no meio dos Segmentos, Elis olha para cima e tem seu rosto iluminado frontalmente. Com essa solução cênica, aliada à sua realização rítmica fluida e repleta de silêncios (veja partitura às p.70-74 desse número de *Per Musi*) e utilização da luz de palco, Elis fica livre para incorporar à cena, expressões faciais sem canto que extraem conteúdos emocionais não explicitados diretamente pela letra de Chico Buarque. No Ex.12, propomos um mapa de performance que busca sintetizar a "forma musical" da performance de Elis em *Atrás da porta* (na segunda gravação), a partir da correspondência som-movimento de HAGA (2008). Esse mapa de performance busca dar



Ex.12 - Mapa de performance (texto-música-movimento) de Elis Regina (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006), a partir dos elementos de HAGA (2008): dois Segmentos paralelos com Contornos de Ativação semelhantes (cabeça baixa-alta-baixa), Pontos de Sincronização idênticos (rosto na penumbra e na luz, *piano subito* após clímax com a cabeça para o alto), e Cinâmatica (movimentos de boca e expressões faciais) semelhantes (intensidade das expressões faciais) e Dinâmicas (intensidade das expressões faciais) crescentes.

uma visão macro que reflete a integração dos eventos musicais com o conteúdo emocional da letra traduzido nas soluções cênicas de Elis.

Um dos elementos reconhecidamente revolucionários nas performances de Elis é a sua realização rítmica (ou "divisão", como se diz no meio da música popular). São os "... ritmos ainda impercorridos da canção..." de que fala Nelson MOTTA (1995, p.143-146) ou "... o ritmo [de Elis e que é]... uma reunião de coisas que nunca vi em pessoa nenhuma" com o qual se espanta Milton NASCIMENTO (2012, em [00:21:47]). De fato, ao transcrevermos a linha melódica de Elis no seu segundo vídeo de *Atrás da porta* e compará-la com a linha melódica original da *lead sheet* editada por Almir Chediak (BUARQUE e HIME, 1999), verificamos não só sua grande liberdade para abordar a rítmica original - que podemos associar à flexibilidade e independência da métrica derramada, proposta por ULHÔA (2006) - , mas também como Elis recorre a uma realização relaxada (*behind of time, lay back*), quase sempre atrasada em relação à *lead sheet*, gerando grupos rítmicos complexos (uma combinação de notas e pausas de mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e fusas), com muitos silêncios entre as intervenções sonoras, ao mesmo tempo fluidos e orgânicos. Isso dá certa imprevisibilidade quanto ao início e ao fim das intervenções de Elis, gerando eventos circundados por silêncios significativos, apropriados

para a atmosfera introspectiva e instável da música (Ex.13, REGINA, BUARQUE e HIME, 2014; veja a partitura completa às p.70-74).

Estes silêncios de maior duração ocorrem em ambos os vídeos, mas são essenciais no segundo vídeo (REGINA, 1973/2006) para a apresentação das expressões faciais que Elis lança mão nos momentos em que não está cantando. Como marcações de cena em uma peça teatral, as grandes pausas, prenhes de significado, são a deixa para Elis utilizar seu rosto para transmitir ao público uma combinação de sentimentos muito intensos, expressos especialmente nas **Seções B1** e **B2**, logo antes dos dois clímax. Antes, na **Seção A**, o sentimento de apreensão da personagem fica evidente, ao perceber que "... O teu olhar era de adeus... duvidei...", quando Elis emite um *vibrato* em *boca chiusa* em [00:45:49], que soa com a inflexão⁵ de um soluço ("hum..."). Então, a personagem de Elis progride, na **Seção B1** (Ex.14a, b, c) para uma sequência cujo gestual integra três momentos: a dor da humilhação ao dizer "E me arrastei..." com a testa e boca contraídas em [00:46:03] (Ex.14a); que se transforma no ódio de "... E te arranhei..." com a testa franzida e as comissuras labiais abduzidas em [00:46:10] (Ex.14b); ódio que não se alivia e que prossegue com a raiva contida dos lábios e comissuras contraídos sobre os dentes em [00:46:12] (Ex.14c). Pode-se observar ainda que o microfone é utilizado como objeto de cena para nas mãos de Elis, que

c.11

Lead sheet editada por Almir Chediak

Realização de Elis Regina

The image shows a musical score for 'Quando-o-lhas' and a corresponding video still of Elis Regina singing. The score is in G major, 2/4 time, with lyrics in Portuguese. The video still captures Elis in profile, singing into a microphone. Arrows point from specific notes in the score to her facial expressions in the video, illustrating the analysis of her rhythmic interpretation and emotional delivery.

Ex.13 – Comparação entre a realização rítmica ("divisão") de Elis Regina no início de *Atrás da porta* e a melodia da *lead sheet* original de Chico Buarque e Francis Hime, editada por Almir Chediak (veja partitura completa às p.70-74).



Ex.14a, b, c - Sequência de expressões faciais de Elis Regina (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) na **Seção B1** de *Atrás da porta*, sublinhando relações texto-música: sentimentos intensos de dor da humilhação, ódio e raiva contida.

progridem de uma expressão mais relaxada - sugerindo súplica, na **Seção A**, para movimentos crispados, sublinhando sua agressividade na **Seção B1**.

Já na **Seção B2**, ainda do segundo vídeo, Elis escolha uma sequência de expressões faciais (Ex.15a, b, c) que integra: a dor da culpa, ao franzi o cenho após a confissão "Dei pra maldizer o nosso lar..." em [00:47:13] (Ex.15a); mas que dá lugar ao nojo e desprezo, quando diz "Pra sujar teu nome..." em [00:47:17] (Ex.15b); e que progride para a explícita arrogância, com o nariz empinado e rosto impassível na luz aberta em [00:47:22] (Ex.15c), após ter dito "..., te humilhar..." e anunciar sua vingança "... a qualquer preço...".

Há também diferenças dignas de nota entre as **Introduções** dos dois vídeos. Embora ambas sejam muito emocionantes, Elis amplia seu gestual no segundo vídeo. Na **introdução** do primeiro vídeo (em preto e branco), Elis, de cabeça pendida, apoia a mão direita no microfone - que é utilizado como objeto de cena (pois a personagem insegura da canção diz "... Me debrucei sobre o teu corpo / E duvidei..." em [00:45:47]) - e canta o tempo todo assim, demonstrando certa passividade corporal (Ex.16a, b, c).

Já no segundo vídeo (colorido), Elis inicia a cena (Ex.17a, b, c) com a boca apoiada sobre a mão fechada (em [00:44:50]), prenunciando a compreensível dificuldade de falar sobre o tema da separação, como

que organizando seus pensamentos antes de comunicá-los. Aos poucos ela se apossa do microfone com as duas mãos, que não estão passivas (agarram o microfone, como numa súplica), levanta a cabeça (em [00:46:16]) para iniciar sua dolorida declaração, olhos nos olhos, quando diz "Quando olhaste bem nos olhos meus / O seu olhar era de adeus..." em [00:45:18].

Se por um lado a realização rítmica de Elis é fluida na maior parte do tempo, por outro lado escolhe apenas alguns poucos momentos de seu canto para coincidir a métrica do poema com os tempos fortes da métrica binária. Isso ocorre em apenas 8 compassos do total de 59, cujas coincidências marcam momentos importantes da música: c.19 (**Seção A** "Me debrucei..."), c.23 (início da **Seção B1**, "E me arastei..."), c.28-29 (clímax da **Seção B1**, "No teu peito / Teu pijama..."; veja c.28-29 do Ex.18), c.38 (final da **Seção B1**, "...baixinho..."), c.49-50 (clímax da **Seção B2**, "... pelo ayes - so...", veja c.49 do Ex.18), e c.56 (início do *vocalise* sem letra na **Coda**).

As alterações rítmicas inseridas por Elis têm ainda a função de estender ao máximo os dois clímax de *Atrás da porta* antes de seus declínios, o que pode ser observado em ambas as gravações. Depois do contorno melódico em zig-zag ascendente, há um *crescendo* do *tutti instrumental* (em intensidade e textura: *tremoli* no piano, arpejos e oitavas na região aguda) para se chegar



Ex.15a, b, c – Sequência de expressões faciais de Elis Regina (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006) na **Seção B2** de *Atrás da porta*, sublinhando relações texto-música: sentimentos intensos de dor da culpa, nojo e arrogância.



Ex.16a, b, c - Elis Regina na cena inicial (**Seção A**) do primeiro vídeo (preto e branco) de *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973): rosto na penumbra e mão presa ao microfone.



Ex.17 a, b, c - Elis Regina na cena inicial (**Seção A**) do segundo vídeo (colorido) de *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006): rosto na penumbra e expressão mais ativa e significativa das mãos com e sem microfone.

Ex.18- Dinâmicas e alterações de ritmos e de notas de Elis Regina na performance de *Atrás da porta* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1973/2006), gerando ênfase e contraste nos dois clímax da música: cromatização de intervalos diatônicos na repetição da expressão de dor (c.28-29, c.48); dinâmica *piano subito* com rosto sob luz frontal (c.29, c.48); alongamento do ritmo (c.29-31, c.49-50); e Pontos de Sincronização de ritmo (c.28, 29, 30, 48, 49 e 50).

ao clímax, onde ocorrem os repetidos cromatismos descendentes sobre apojaturas. Os clímax são valorizados por Elis, quando ela altera a melodia original, incluindo a nota Sol # de maneira que todos os intervalos do trecho se tornem cromáticos (c. c.28-29, c.48, Ex.18). Isso gera uma redundância melódica (assim, o cromatismo é repetido duas vezes), que enfatiza os momentos mais dolorosos da canção. Após esses cromatismos descendentes, marcando o final do clímax e o início de seu declínio, Elis e sua banda realizam uma das soluções cênico-musicais mais marcantes de sua carreira, procedimento que aparece em

ambos os vídeos (preto-e-branco e colorido) de 1973: um *piano subito* combinado com uma redução imediata da atividade rítmica (*tutti sem groove*) (c.29, c.48, Ex.18) em que ela segura ainda mais as notas longas na sua realização rítmica: "... Nos teus pés / Ao pé..." em [00:46:27] (ou c.29-30 da *lead sheet*) na **Seção B1** e "... pelo avesso..." em [00:47:35] (ou c.49-50 da *lead sheet*) na **Seção B2** (Ex.18). Mas não é só isso. Ocorre aí uma complexa combinação de elementos textuais, musicais e cênicos (veja fotos do Ex.18), que podem ser descritos assim: (1) a relação texto-música em que o cromatismo repetido



Ex.19a, b, c – Nuanças do choro na voz e expressão facial de Elis Regina na gravação ao vivo de *Atrás da porta* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1980).

em dinâmica forte traduz a infindável "dor que não cabe no mundo", que a própria Elis reconheceu em si; (2) o rosto apontado para o alto, como numa súplica que não é atendida no drama que se desenrola; (3) a iluminação frontal no rosto da personagem, lhe desvelando a crua realidade que não quer aceitar; (4) as notas longas com a dinâmica *piano subito* no agudo (c.29-31, c.49-50), ao final do clímax, como uma tomada de consciência e resignação (coincidentemente, essa nota iluminadora é um Sol), cujos Pontos de Sincronização de ritmo (c.28, 29, 30, 48, 49 e 50) exemplificam o amálgama entre som e movimento que propõe HAGA (2008).

Finalmente, é preciso mencionar a gravação ao vivo de *Atrás da porta* (REGINA, BUARQUE e HIME, 1980) com Elis Regina na série *Grandes Nomes* da TV Globo, dirigida por Daniel Filho⁶ em outubro de 1980 (KFOURI, 1985, p.302), na qual ela mantém, sete anos depois dos dois vídeos de 1973, a mesma solução cênica da música em dois Segmentos (*Intro + Seção A + Seção B1*, seguido de *Seção B2 + Coda*) e os mesmos Contornos de Ativação para esses Segmentos: a progressão a partir da posição introvertida (de cabeça baixa) para o clímax (de cabeça erguida) retornando à posição inicial (de cabeça baixa). Entretanto, esse vídeo coincide com o período de separação da cantora do marido e pianista César Camargo Mariano, período emocionalmente conturbado, que Natan Marques, outro músico de sua banda, comenta: "Elis estava numa encrenca danada com o César, e isso estava começando a passar para o palco. Era o inferno..." (ECHEVERRIA, 19855, p.224). Essa gravação se tornou mais conhecida pela espontaneidade do que por um planejamento cênico minucioso ou uma realização precisa (como nos vídeos de 1973). Nela se destacam suas nuanças de um choro real na voz (com a contração involuntária da laringe ao cantar "... E duvidei..." em [00:00:59]), a voz trêmula do choro segurado (com as repetidas falhas da voz ao cantar "...E me arrastei / E te arranhei..." em [00:01:08] ou "...Reclamei baixinho..." em [00:01:48]) e, o que talvez tenha marcado profundamente seu público, as lágrimas que derrama ao final da canção, em [00:03:22]. Assim, verifica-se que a Cinematônica, a Dinâmica e os Pontos de

Sincronização de Elis nessa gravação são menos variados, demarcados e estruturais, se refletindo na redução da variedade de seus movimentos cênicos e expressões faciais, que aqui se concentram mais nas nuanças da dor, ao invés de entrelaçar vários sentimentos.

4 – Conclusão

O nível de envolvimento corporal de músicos experts atuando no palco varia dentro de uma gama que vai de um extremo (em que predomina a ausência de gestos corporais além daqueles essenciais à produção sonora) até o outro extremo (em que os movimentos parecem ser excessivos e ultrapassam a função de sublinhar a expressão musical). No presente estudo, observamos como Elis Regina, na sua maturidade, atinge um equilíbrio em que cada expressão cênica conecta-se ao que os compositores, aqui analisados, sugerem nas letras (primeiro Gilberto Gil e, depois, Chico Buarque) parte musical (primeiro Gilberto Gil e, depois, Francis Hime).

Embora para muitos fãs Elis Regina transmita principalmente emoção, pudemos observar como ela planeja e constrói sua performance em cada canção como uma cena teatral bem estruturada, com inícios e finais de seções bem demarcados, clímax bem preparados e uma riqueza de gestos, cujos movimentos corporais incluem o tronco, braços, mãos, cabeça e, especialmente, expressões faciais, gerando um "...contraponto genuíno com a música" (COOK, 1998, p.263). A solução cênica de Elis para *Atrás da porta* é dividir sua forma musical em apenas dois Segmentos (Segmento 1: *Intro + Seção A + Seção B1* e Segmento 2: *Seção B2 + Coda*), caracterizando-os como o mesmo Contorno de Ativação: o movimento em arco que se inicia na penumbra com cabeça baixa (seus), atinge um clímax com a cabeça alta e iluminada, para depois retornar à posição inicial. Elis pontua momentos importantes dos Segmentos com Pontos de Sincronização⁷ nos inícios ou término das seções formais, de construção dos clímax e nas pausas quando inclui uma combinação de expressões faciais intensas e complexas sem o canto, ampliando e amalgamando aí o papel de atriz na canção, o que enriquece o contexto psicológico da personagem.

Quando canta, Elis recorre a técnicas vocais diversas, sempre relacionadas ao conteúdo emocional da letra, em inflexões da voz com tremor, crepitação, *glissando* e diversos tipos de vibrato (ou sua ausência).

Com sua complexa realização rítmica em relação à *lead sheet* (veja p.70-74), em que alterna intervenções e silêncios, Elis consegue, ao mesmo tempo, tornar a melodia fluida e não previsível em relação à métrica e discursar o poema da letra de forma mais natural, próximo da fala humana. Para isso, estrategicamente, reserva poucos compassos para coincidir a métrica do poema com a métrica da música. E quando o faz, é por razões estruturais (marcando as seções da forma) ou de ênfase (para intensificar os clímax). Elis ainda recorre aos efeitos de iluminação (penumbra, luz direta) e objetos de cena (microfone) para compor sua personagem, integrando-os à música, letra e cena. Como performer completa, ela combina magistralmente intuição e planejamento.

Se a própria história de Elis nos palcos revela um planejamento e experimentação dos gestos, embora excessivos no início de sua carreira (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014), as análises de suas performances em vídeos reforçam a ideia de um amadurecimento de sua postura profissional. De fato, uma clara identificação dos parâmetros analíticos de HAGA (2008; Segmentação, Contorno de Ativação, Cinemática, Dinâmica e Pontos de Sincronização) revela um alto grau de consciência e predeterminação na sua disposição corporal no palco.

Os dois estudos de caso aqui apresentados mostram como Elis Regina não apenas estava atenta às relações texto-música das canções que interpretava, como também lançava mão de sua corporalidade para sublinhar, ilustrar, ampliar, responder, antecipar ou, mesmo, acrescentar o indizível nas entrelinhas e no óbvio das letras. As duas músicas analisadas – *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime – mostram como Elis aborda universos emocionais tão dispare, com a mesma competência técnica e expressiva, planejando com cuidado a integração texto-música-cena. Já uma comparação entre as duas gravações de vídeo da mesma música – *Atrás da porta* – em 1973, revela que, para Elis, a interpretação era um processo aberto e de contínuo refinamento, que incluía decisões permanentes (como a estrutura básica de sua Segmentação, Contornos de Ativação e os principais Pontos de Sincronização, e suas opções de mudar a melodia e a letra do original) e mudanças de atitude entre uma performance e outra (como a intensificação da Cinemática e Dinâmica de seus movimentos e expressões faciais e mudanças de alguns Pontos de Sincronização).

Elis Regina, aqui exemplificada com trechos dos vídeos das músicas *Ladeira da Preguiça* de Gilberto Gil e *Atrás da porta* de Chico Buarque e Francis Hime, personifica, com maestria, o ideal do performer, para o qual a expressão corporal e a ocupação do espaço cênico se integram à relação música-texto como um todo, unitário.

Referências de texto

- ARASHIRO, Osny. *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. Prefácio de Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 1995.
- ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico musical*. Belo Horizonte: UFMG, 2012 (Dissertação de Mestrado). 277p.
- BERNARDI, Ricardo. Transtornos de humor bipolar: uma visão integradora. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*. v.29, n.3. Porto Alegre: Sociedade de Psiquiatria do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-81082007000300003 (Acesso em 21 de abril, 2013).
- BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. *The Body Has Its Reasons*. New York: Phantom Books, 1977.
- BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. A trajetória cênico-musical de Elis Regina. *Per Musi*. n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.39-52.
- CHEDIAK, Almir. Comentário introdutório de Atrás da porta. In: *As 101 melhores canções do século XX: Chico Buarque*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8^aed. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ed., 1999. p.38.
- CLARET, Martin. Elis Regina: discografia. In: *Elis Regina por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. Prefácio de Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 1995. p.181-189.
- COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford Univeristy Press, 1998.
- COOK, Nicholas; CHAN, Carol. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Egham, inbglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM, 2007.
- DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. *Acting In Musical Theatre: A Comprehensive Course*. New York, Routledge, 2008.
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Cronologia e discografia de Maria Luiza Kfouri. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nôrdica, 1985.
- FERNANDINO, Jussara R. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação

- (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2008.
- GÓES, Fred. *Literatura Comentada: Gilberto Gil*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- HAGA, Egil. *Correspondences between music and body movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008 (Tese de Doutorado).
- KAPP, Reinhard. *Performance bei Arnold Schönberg und John Cage*. In: *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Ed. Reinhard Kapp e Markus Grassl. Viena: Böhlau, 2002, p.455-468.
- KFOURI, Maria Luiza. Discografia. In: *Furacão Elis*. Livro de Regina Echeverria. Apresentação de Hamilton Almeida Filho. 7ed. Rio de Janeiro: Nôrdica, 1985.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação, reprodução musical, teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*. v.26. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.7-20.
- MASSUMI, Brian. The archive of experience. In: *Information is alive: art and theory on archiving and retrieving data*. Ed. Joke Brouwer e Arjen Mulder. Rotterdam: V2 Organisatie/EU European Culture 2000 Program, 2003. (p.142-151) p.1-14.
- MONTEIRO, Keila Michelle Silva. *Corpo e Performance na Poesia Cantada*. In: *Palimpsesto*. v.9, n.9. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. 17p.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- _____. O Canto revolucionário de uma mulher de um povo. In: *Elis por ela mesma*. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martin Claret, 1995. p.143-146. (Publicado anteriormente no jornal O Globo, em 25 de outubro de 1978).
- NASCIMENTO, Milton. Depoimento de Milton Nascimento em [00:21:47]. In: *Elis Regina especial: Viva a música popular brasileira e tb Especial Video Show*. Direção de Beto Ruschel; apresentação de Othon Bastos e Eliana Mattos. 2012. Postado no Youtube por "BlogElisaestrela" em 11 de março, 2012. Vídeo de 01 hora 19 minutos e 55 segundos (Acesso em 08 de janeiro 2013).
- PIETROBON, Cláudia. *Mini Dicionário de termos usados em fonoaudiologia*. Compilação a partir dos livros 1.000 Perguntas em Fonoaudiologia de R.C. M. Cupello e Fonoaudiologia Geral de A. Amorim. Brasília: Estimular, s.d. In: www.fonoefisiodomicilio.com.br/artigos.php (Acesso em 20 de abril, 2013).
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Trad. de Pontes de Paula Lima (a partir da tradução norte-americana de Elizabeth Reynolds Hapgood). 23ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin; RUMANTSEYEV, Pavel. *Stanislavski on Opera*. Trad. e ed. de Elizabeth Reynolds Hapgood. Londres: Routledge, 1998.
- ULHÔA, M. T. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. In: Anais do 7º Congresso da IASPM-AL. www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf. Havana: Casa de las Américas, 2006. (Acesso em 1 de abril, 2013).

Referências de partitura

- BUARQUE, Chico; HIME, Francis. In: *As 101 melhores canções do século XX: Chico Buarque*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8ªed. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ed., 1999. p.38-40.
- GIL, Gilberto. Ladeira da Preguiça. In: *Soongbook: Gilberto Gil*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.2, 3ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1992. p.96-97.
- REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Partitura da performance de Elis Regina em Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime. Transcrição, edição e metodologia de análise de Fausto Borém. *Per Musi*, n.29. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.70-74.

Referências de vídeo de música (veja abaixo nota de fim 3)

- REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Atrás da porta. In: *Elis Regina: MPB Especial, 1973; Programa Ensaio*. De [00:58:14] a [01:02:25]. Direção de Fernando Faro. Com Elis Regina (canto, entrevistas); César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria), entre outros (1973, DVD com duração de 01 hora 19 minutos e 36 segundos).
- _____. Atrás da porta. In: *Na batucada da vida*. De [00:44:47] a [00:48:36]. Direção de Roberto de Oliveira. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); entre outros; Marcelo Bôscoli, depoimento (1973/2006, DVD com duração de 01 hora 01 minuto e 17 segundos).
- _____. Elis Regina: Atrás da porta ao vivo. In: www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg. Vídeo de 03 minutos e 39 segundos de 1980 (da serie Grandes Nomes da TV Globo) postado no Youtube por "ennie" em 18 de abril de 2004. 1980 (Acesso em 21 de abril, 2013).
- REGINA, Elis; GIL, Gilberto. Ladeira da Preguiça In: *Elis Regina: MPB Especial, 1973; Programa Ensaio*. De [00:05:16] a [00:12:08]. Direção de Fernando Faro. Com Elis Regina (canto, entrevistas); César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria), entre outros (1973, DVD com duração de 01 hora 19 minutos e 36 segundos).

Referências de vídeo de entrevistas

- BUARQUE, Chico. Depoimento sobre Atrás da porta. *A História da música Atrás da porta: Chico Buarque, Francis Hime e Elis Regina*. Vídeo de 05 minutos e 36 segundos postado no Blog Dr. Zem em 21 de janeiro, 2011. In: www.drzem.com.br/2011/01/historia-da-musica-atras-da-porta-chico.html (Acesso em 5 de abril, 2013).
- BÔSCOLI, João Marcelo. Depoimento João Marcelo Bôscoli em [00:01:23]. In: *Na batucada da vida*. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); Marclo Bôscoli, depoimento (1973/2006, DVD).

Notas

- 1 Entre as fontes deixadas por Stanislavski com tradução para o português, destacam-se: *Minha vida na arte* (tradução de Moia Jiz V. Iskússtv, 1989), *Manual do Ator* (tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2001), *A criação de um papel* (tradução de Pontes de Paula Lima, 2002), *A construção do personagem* (tradução de Pontes de Paula Lima, 2001), *A preparação do Ator* (tradução de Pontes de Paula Lima, 2006) e Stanislavski on Opera (em co-autoria com P. I. Rumyantsev; tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood).
- 2 O presente artigo amplia texto de comunicação anteriormente apresentado no 21º Congresso da ANPPOM (Uberlândia, 2011).
- 3 Esses quatro vídeos podem ser assistidos alternativamente no Youtube, cujas referências são:
 - REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Elis Regina - "Atrás da porta" - Ensaio - MPB Especial. In: <https://www.youtube.com/watch?v=02VJ-Y1IXzI>. 1973. Postado no Youtube por "Trama TV" em 16 de outubro, 2007. Vídeo de 4 minutos e 12 segundos (Acesso em 22 de março, 2013).
 - REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Elis Regina - Atrás da porta - 1973. In: www.youtube.com/watch?v=SJ2JatcXQx0. 1973. Postado no Youtube por "Jordão Qualquer" em 27 de setembro de 2007. Vídeo de 3 minutos e 50 segundos (Acesso em 22 de março, 2013).
 - REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Elis Regina: Atrás da porta ao vivo. In: www.youtube.com/watch?v=35FPZR24djg. Vídeo de 03 minutos e 39 segundos de 1980 (da série Grandes Nomes da TV Globo) postado no Youtube por "ennie" em 18 de abril de 2004. 1980 (Acesso em 21 de abril, 2013).
 - REGINA, Elis; GIL, Gilberto. *Elis Regina - "Ladeira da Preguiça"* - Ensaio - MPB Especial. In: www.youtube.com/watch?v=gNXz5flgWhQ. 1973. Postado no Youtube por "Trama TV" em 15 de outubro, 2007. Vídeo de 2 minutos e 53 segundos (Acesso em 22 de março, 2013).
- 4 Elis Regina lançou diversos álbuns com o nome Elis. Sintomaticamente, na capa do Elis de 1972, que contém Ladeira da Preguiça, ela está ao ar livre, sentada em uma grande cadeira de palhinha (CLARET, 1995, p.184). No Elis de 1973, que contém Atrás da porta, ela está em ambiente fechado, assentada de frente com o rosto e quase todo o corpo na penumbra (CLARET, 1995, p.184).
- 5 O termo "inflexão", no campo da fonoaudiologia, significa "modulação da voz que sugere significações não contidas na ideia estrita da palavra." (PIETROBON, s.d.).
- 6 Esse vídeo de 1980 é parte da série Grandes Nomes da TV Globo, lançado depois pela Trama como Elis Regina Carvalho Costa, com Direção de Daniel Filho, Elis Regina, (voz), César Camargo Mariano (teclado/arranjos), Sérgio Henriques (teclado de apoio), Nonô Camargo (trumpete), Cláudio Faria (trumpete), Octavio Bangla (sax tenor), Don Chacal (percussão), Paulo Garfunkel (sax alto/flautas/clarineta), Chiquinho Brandão (flautas), Natan Marques (guitarra/violão), Kzam Gama (baixo e violão), Bocato (trombone), Picolé (bateria), Lino Simão (sax tenor), coral e bailarinos. Inclui entrevista com Daniel Filho.
- 7 Veja todos esses Pontos de Sincronização (c.19, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 41, 43, 44, 48, 49, 50 e 56) na partitura às p.70-74.

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado e a Revista *Per Musi*. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão.

Ana Paula Taglianetti é Licenciada em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2010), Mestre em Performance Vocal pela City University of New York (2011), pós-graduada em Biopsicologia: ciência corpo-mente pela Faculdade de Direito de Itu/Instituto Visão Futuro (2013). Possui também Cursos de Especialização pela Juilliard School, Mannes College of Music e Lee Strasberg Theater Institute. É fundadora da Casa de Artes Operária, instituição da qual foi Diretora Artística de 2004 a 2012. Protagonizou diversas óperas e musicais no Brasil e no exterior. Sua montagem do musical *A Palavra* recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e indicações para os prêmios de Melhor Direção e Melhor Iluminação do Festival de Limeira de 2007. Recebeu o prêmio de Atriz Revelação em 1987 ao ser dirigida por Gabriel Villela em *A Capital Federal*. De 2008 a 2010, coordenou o Projeto Teatro Musical na UFMG, em Belo Horizonte. Versionou o texto para o português e dirigiu a ópera *A Serva Patroa* de Pergolesi. Participou do programa VOICExperience com Sherrill Milnes. Atualmente, estuda no Instituto Sagres – Escola Rafael de Canto e Cantoterapia, em Florianópolis. Canta no Grupo Musa Brasilis e coordena o espaço Estrela Corpo, Arte e Terapias, onde atua como Cantoterapeuta e Biopsicóloga da Voz.

Atrás da Porta

segundo lead sheet editada por Almir Chediak*
e gravação de Elis Regina no vídeo Na Batucada da Vida (1973) **

Transc., ed. e método
de análise de Fausto Borém

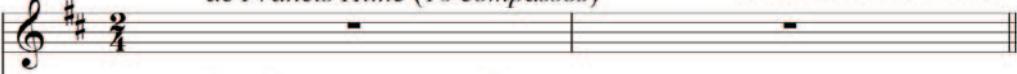
Performance de Elis Regina

Letra de Chico Buarque
Música de Francis Hime

Lead sheet editada
por Almir Chediak

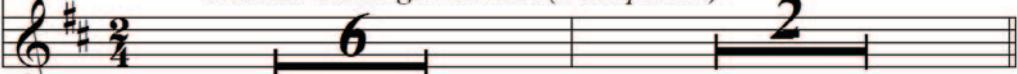
Intro

Introdução instrumental
de Francis Hime (10 compassos)



Realização vocal
de Elis Regina

Adagio $\dot{\text{A}} = 64$ Introdução instrumental
de Cesar Camargo Mariano (8 compassos)



Timing de acordo
com o vídeo ***

[00:44:47] (solo de piano, tempo rubato)

[00:45:08] (levada de bateria)

Realização cênica
de Elis Regina

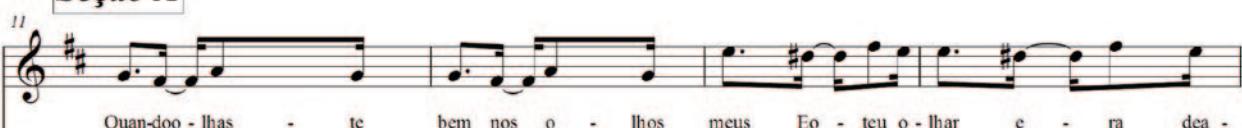


cabeça apoiada na mão
(introspecção)



levanta a cabeça
(a realidade à frente)

Seção A



Quan-doo-lhas-te bem nos - o-lhos meus Eo teu - o-lhar - e -



[00:45:17] Quan-doo-lhas-te bem nos - o-lhos meus Eo teu - o-lhar - e -

Synch Point



cabeça de frente
(apreensão)



deus Ju - ro que não a - cre - di - tei Eu - tees - tra -



- ra dea - deus Ju - ro que não - a - cre - di - tei Eu - tees -

18

nhei Me de - bru - cei so - breo teu cor - po E du - vi - dei
tra-nhei Me de-bru - cei so - breo teu cor - po E du - vi - dei (hum...)
[00:45:47] soluço (vibrato em boca chiusa)

Seção B1

23

[00:46:03] E me - ar - ras - tei E tear - ra - nhei E mea - gar - rei nos teus - ca - be -
[00:46:12] E mea - gar - rei nos teus - ca -

Tutti no 1º tempo
Synch Point

contracção de testa e olhos (dor da culpa)
retração das comisuras (raiva)
lábios retesados (raiva contida)

27

los Nos teus pe - los Teu pi - ja - ma
be - los No teu pei - to Teu pi - ja - ma Nos teus pés ao pé - da - ca -

Synch Point Synch Point f p subito
Tutti sem groove [00:46:27] Synch Point

CLÍMAX

testa frouxida (o inevitável)

31

[00:46:30] ma - Sem ca ri - nho, sem co ber ta No ta - pe - te,a-trás da - por

glissando

Synch Point

35

[00:46:57] ta - Re - cla - mei bai - xi - nho

a-trás - da por - ta Re-cla - mei bai - xi nho

Synch Point

Seção B2

39

[00:47:01] Dei pra mal di zer o nos so lar

voz com crepitação

[00:47:13]

Synch Point

43

Pra su - jar teu no-me, - tehu - mi - lhar E meen - tre - gar a qual - quer pre -
Pra su-jar teu no _ me, Synch Point te-hu - mi - lhar 2 Synch Points E me vin-gar - a qual-quer pre-
[00:47:18 e 00:47:22]

abaixamento das comissuras (nojo)

comissuras baixas (desprezo)

rosto impassível e para o alto (arrogância)

47

- çô - Tea - do - ran - do - pe - loa ves - so Pra mos - trar que'in - da sou tu __
[00:47:34] [00:47:35] [00:47:38]

- çô Tea - do - ran - do - pe - loa - ves Pra mos - trar
f p subito **Tutti sem groove** **Synch Point** **Synch Point** **Synch Point**

CLÍMAX

redução dos movimentos (reconhecimento)

51

a Só pra pro - var que'in - da sou tu __
[00:47:44] [00:47:49]

voz com crepitacão canto com tremor

que'in - da - sou tu - a A - té - pro - var - que'in - da - sou -
[00:47:52]

cabeça pendente (volta à submissão)

55 (nos c.57-60, frase com letra idêntica e melodia quase idêntica à frase dos c.52-55)

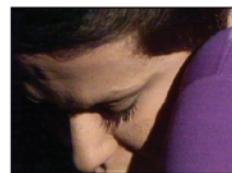
Vocalise (boca chiusa + piano)

a (Hum...) [00:48:03] Synch Point

cabeça baixa na penumbra (desilusão)

59 [00:48:13] Solo de piano etc. [00:48:36]

Atrás da Porta



Seção A Quando olhaste bem nos olhos meus / E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei / Eu te estranhei
Me debrucei sobre o teu corpo / E dividi

Seção B1 E me arrastei / E te arranhei / E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito*** / Teu pijama / Nos teus pés / Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta / No tapete, atrás da porta / Reclamei baixinho

Seção B2 Dei pra maldizer o nosso lar / Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar**** a qualquer preço / Te adorando pelo avesso
Pra mostrar qu'inda sou tua

ombros encolhidos
e olhos cerrados
(a perda)

Coda Até provar***** qu'inda sou tua / (Hum...) *****

→ **Discrepância rítmica** entre a *lead sheet* e a realização de Elis Regina

Synch Point → **Pontos de Sincronização** com setas indicativas dos eventos sincronizados

* BUARQUE, Chico; HIME, Francis. In: *As 101 melhores canções do século XX*: Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8^{ed}. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ed., 1999. p.38-40.

** REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Atrás da porta. In: *Na batucada da vida*. De [00:44:47] a [00:48:36]. Direção de Roberto de Oliveira. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria); Tom Jobim (voz); Marcelo Bôscoli, depoimento. 1973/2006 (DVD com duração de 01 hora 01 minuto e 17 segundos).

*** Alteração de Elis na letra original: "No teu peito..." ao invés de "Nos teus pelos...".

**** Alteração de Elis na letra original: "Prá me vingar..." ao invés de "Pra me entregar...".

***** Alteração de Elis na letra original: "Até provar..." ao invés de "Só pra provar...".

***** Alteração de Elis Regina no original: vocalize em *boca chiusa* ao invés de repetir a frase final.

Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural¹

Marcos Napolitano (Universidade de São Paulo, SP)
napoli@usp.br

Resumo: Neste artigo, pretendo examinar um determinado tipo de relação do cinema com a música popular, cuja trajetória histórica pode ser localizada entre os anos 1930 e os anos 1950, e que expressou a tentativa de construir um tipo de cinematografia popular que fosse a expressão da identidade nacional brasileira. Em vários filmes deste período, a música popular não desempenhou apenas um papel funcional ou ornamental na narrativa, mas também foi tematizada como "representação" dos dilemas sociais, estéticos e ideológicos da brasiliade, conforme vista pela esquerda, notadamente a esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro. Esta perspectiva foi adensada no filme *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), no qual as trajetórias do compositor negro do morro e do músico erudito branco, em seus encontros e desencontros, podem ser vistas como expressão dos dilemas e contradições deste projeto de cinema popular e de cultura brasileira.

Palavras-chave: cinema e música popular no Brasil; filmes musicais; cultura e política no Brasil.

Rio, Zona Norte (1957) by Nelson Pereira dos Santos: popular music as representation of a cultural impasse

Abstract: This paper intends to examine a specific type of relationship between cinema and popular music, whose historical trajectory can be located between the 1930s and 1950s, and which expressed the attempt to build a popular type of film that was the expression of a Brazilian national identity. In many films of this period, popular music not only played a functional or ornamental role in the narrative, but it was also themed as a "representation" of social, aesthetic and ideological dilemmas connected with "Brazilianness", as seen by the political left, especially the left connected with the Brazilian Communist Party. This view was condensed in the film *Rio, Zona Norte*(1957) by Nelson Pereira dos Santos, in which the similarities and differences between the black composer from the shantytown and the white classical musician can be seen as an expression of the dilemmas and contradictions of this cultural project.

Keywords: film and popular music in Brazil; musical films; culture and politics in Brazil.

1 – Música e Cinema no Brasil

As relações entre música e história e entre cinema e história, no Brasil, são dois campos que há algum tempo, expressam pesquisas importantes e complementares, sob o ponto de vista da história da cultura. Entretanto, as relações entre cinema, música e história do Brasil ainda constituem um campo pouco explorado. Esta lacuna historiográfica contrasta com a grande importância que o cinema deu à música (popular) no Brasil, não apenas como tema de filmes, mas também como recurso narrativo de trilha sonora e musical. Desde os anos 1910, o carnaval serviu como tema de filmes, em projeções que, via de regra, eram acompanhadas por músicos em apresentações ao vivo. O advento do cinema falado

possibilitou ao cinema brasileiro a criação do *filme musical*, nos quais os astros do rádio apresentavam *in personae* sucessos, quase sempre direcionados para o carnaval, período de explosão do consumo musical no Rio de Janeiro (FERREIRA, 2003). As chanchadas também incorporaram a música popular de maneira estrutural em seus filmes, apresentando números musicais que tentavam imitar o clima dos musicais hollywoodianos, misturado ao velho teatro de revista carioca. Mesmo depois que esta tradição filmica foi questionada pelo Cinema Novo, tanto os filmes deste movimento quanto os filmes que não se vinculavam necessariamente a ele, continuaram incorporando a música, principalmente a música popular como elemento importante da narrativa.

Neste artigo, pretendo examinar um determinado tipo de relação do cinema com a música popular, cuja trajetória histórica pode ser localizada entre os anos 1930 e os anos 1950, que expressou a tentativa de construir um tipo de cinematografia popular que fosse a expressão da identidade nacional brasileira. Neste projeto, a música popular do Rio de Janeiro –capital política e laboratório étnico e cultural da "brasilidade" – desempenhou um papel central². Em vários filmes deste período, a música popular não teve apenas um papel funcional na narrativa ou na diegese, mas foi tematizada como "representação" dos dilemas sociais, estéticos e ideológicos da brasiliade, conforme vista pela esquerda, notadamente a esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro (RIDENTI, 2010).

Alex Viany (citado por AUTRAN, 2003, p.94) em seu clássico "Introdução ao Cinema Brasileiro" sugere que filmes como o mítico *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935), *Moleque Tião* (Burle, 1943) e *Tudo Azul* (Fenelon, 1951), expressam um "programa estético e temático para um futuro cinema popular brasileiro", cujas realizações de Nelson Pereira dos Santos nos anos 1950, seriam as expressões mais sérias e maduras. Esta "situação animadora" para o nacionalismo foi reconhecida também por Paulo Emílio Salles GOMES (1996, p.78). O fator que torna esta linhagem de filmes mais complexa e instigante, do ponto de vista historiográfico, é a sua incorporação pelo nacionalismo de esquerda gestado desde os anos 1930, girando em torno do Partido Comunista Brasileiro. Boa parte da consagração do mítico *Favela dos Meus Amores* se seu status como lugar de memória do cinema brasileiro, deve-se ao reconhecimento de intelectuais de esquerda, como Jorge Amado, José Lins do Rego, sem falar no próprio Viany (NAPOLITANO, 2010).

A música popular brasileira desenvolveu-se sob o signo da popularidade aliada ao reconhecimento sócio-cultural das elites culturais, a partir dos anos 1960. Já o cinema brasileiro, em que pese sua importância como expressão de consciência social e nacional, não conseguiu (ao menos até há pouco tempo) formar um público cativo de massa e estruturar-se como indústria, o que lhe valeu o qualificativo de um "sistema sempre em formação" (XAVIER, 2006). A presença das multinacionais no cenário fonográfico brasileiro não foi um fator impedidivo da afirmação da produção musical brasileira, enquanto o domínio estrangeiro do mercado cinematográfico brasileiro sempre foi um problema para a afirmação do cinema brasileiro, numa situação aparentemente contraditória que se explica pela própria lógica diferenciada destes dois ramos das "indústrias do imaginário" em escala mundial (FLICHY, 1991). Esta situação estrutural, diferenciada, do cinema e da música, refletiram-se nas obras e na crítica especializada que se construiu em torno destas duas áreas de expressão e na forma como o cinema representou o universo da música popular como parte de um projeto de intervenção crítica na sociedade.

Feitas estas considerações iniciais, chegamos à nossa hipótese central: a relação entre música popular e cinema, ou melhor a peculiar representação do universo da música popular nos filmes "programáticos" aludidos por Alex Viany, constituiu-se em projeto abortado e recalcado historicamente pelo próprio desenvolvimento ulterior do cinema e da música popular no Brasil. Se o "samba de morro" pode ser visto como um elemento comum que permaneceu intacto no cinema pré e pós-cinema novo e na música pré e pós-Bossa Nova, as suas articulações estéticas mais amplas foram completamente modificadas a partir do final dos anos 1950, tanto nas telas quanto nos discos.

Até o Cinema Novo se consagraram como eixo crítico, ideológico e estético do cinema brasileiro, os filmes feitos por autores engajados de esquerda apontavam para outras possibilidades, projeto negadonas revisões críticas posteriores à explosão do movimento (MELO, 2005). Dito de maneira mais direta, antes do Cinema Novo não havia uma rejeição *a priori* das chanchadas pela esquerda, desde que devidamente depuradas dos clichês e superficialidades inerentes ao vetor mais popular do gênero. Alinor Azevedo – fundador da Atlântida e roteirista de filmes importantes como *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951) e "autor intelectual" de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) – afirmava que a chanchada não deveria ser integralmente recusada, podendo fornecer elementos para a construção do "verdadeiro filme musical brasileiro", ou seja, "retratar de forma realista, ainda que dentro do universo da comédia, a realidade carioca" (MELO, 2006). Viany afirmava que o compositor popular é o personagem chave no cinema carioca, pedindo um reexame da chanchada. Paulo Emílio Salles Gomes também era condescendente com a chanchada, ainda que por razões diferenciadas, à medida em que a chanchada negava o "bom gosto" das elites antinacionalistas. O próprio Nelson Pereira dos Santos, ainda na década de 1950, reconhecia na chanchada um "trabalho de comunicação cultural".

Estas posições defendidas por homens de esquerda indicam uma historicidade muito peculiar. Revisado radicalmente nos anos 1960, a partir das reflexões de Glauber Rocha e das realizações inovadoras do Cinema Novo, acabou sendo o perdido de um projeto abortado. O resultado, é que o cinema, para afirmar-se como parte da revolução cultural brasileira e do projeto moderno brasileiro que teve seu auge na década de 1960, rompeu com o seu passado, enquanto tradição. Tanto o cinema industrial paulista quanto a chanchada carioca foram recusados. Mais que recusados, foram negados como elemento constitutivo de uma dada tradição, à exceção de algumas obras peculiares. Neste sentido, sintetizo minha hipótese central: os primeiros longas-metragens de Nelson Pereira dos Santos – *Rio, 40 graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957) foram consagrados pela crítica filiada ao cinemanovismo como precursores de uma ruptura, mas podem ser vistos, sobretudo, como epítáfios de uma tradição. É nesta chave que analisarei o segundo filme citado.

Na música, a década de 1950, sobretudo, apresenta uma configuração muito peculiar, cujo triunfo de gêneros desvalorizados socialmente em um ambiente radiofônico massificado, contrastava com a perspectiva "folclorista" de intelectuais e radialistas nacionalistas (WASSERMAN, 1997; PAIANO, 1994; NAPOLITANO, 2010) que via no "samba de morro" um lugar a ser preservado, sem misturas, como reserva moral e estética da nação cultural ameaçada por boleros, rumbas, jazzes e sambas-canções comerciais. Os folcloristas defendiam um samba puro, idealizado, bem como construíram um passado glorioso – a década de 1930 – quando o rádio ainda não era massificado e a música popular não era ameaçada pelos estrangeirismos. Assim, a relação da elite cultural com a música popular era marcada pela apreciação distraída e distanciada, que via importância sobretudo no material bruto do artista popular, a ser lapidado pelo artista culto. Mas antes disso, o material deveria ser preservado, fora dos ambientes comerciais das rádios. Neste ponto, reside uma contradição, que pode ser detectada nos filmes que encenaram ambientes musicais, particularmente em *Rio, Zona Norte*, que tem o compositor popular "autêntico" como personagem central: quase todos esses filmes denunciam não o ambiente do rádio em si mesmo, mas a dificuldade do compositor de talento em gravar as suas próprias composições ou ser gravado por artistas populares honestos. O tema do ineditismo (*Tudo Azul*) ou do roubo de sambas por indivíduos inescrupulosos (*Quem roubou meu samba*, José Carlos Burle, 1959), eram temas clássicos neste "cinema musical popular".

No fundo, os folcloristas que queriam defender a "autenticidade" também tinham como projeto "nacionalizar o rádio" pela entrada massiva de artistas de origem popular e de gêneros não conspurcados pelos estrangeirismos musicais. Entretanto, nesta mesma década de 1950, notamos os sintomas de outro projeto nascente, de construir uma música popular a um só tempo sofisticada e universal, despojada e popular, cujo marco inaugural será a Bossa Nova, confirmada pela MPB numa linha histórica (alguns chamam de "evolutiva") que fez triunfar a tradição ao invés de negá-la (NAPOLITANO, 2007).

Portanto, cinema e música não apenas dialogaram, mas expressaram problemas e vivenciaram soluções diferenciadas (ainda que complementares) dentro do projeto moderno brasileiro, com realizações e impasses próprios de cada linguagem e área artística. A partir desta premissa, para tentar apresentar a historicidade própria do projeto nacional-popular abortado no cinema brasileiro, quero me concentrar na análise de algumas sequências do filme *Rio, Zona Norte*.

Vale lembrar que o segundo longa de Nelson Pereira dos Santos representa uma das últimas tentativas bem sucedidas de "filme musical" que pudesse conscientizar, emocionar e divertir, num projeto que, até então, tinha a chancela do pensamento de esquerda. Conforme Hilda Machado: "A expressão não-verbal em *Rio Zona Norte*

alcançaria o reino da temática. Também enquanto tema a música seria uma constante em NPS e a metáfora que ele tem preferido para falar da criação artística" (MACHADO, 1987, p.173).

Alinor Azevedo, jornalista e roteirista (citado por MELO, 2005, p.7), sintetizou este projeto, mas também apontou suas limitações à época (1956): "Esses elementos – samba, negro e carnaval – são muito bons para filmes populares (...) e ainda não foram fixados convenientemente, ou melhor, ainda não foram retratados de maneira honesta e inteligente", com exceção de "Favela..." e "Rio, 40 Graus"

2 – Nelson Pereira dos Santos e o filme *Rio, Zona Norte*

O jovem Nelson Pereira dos Santos trocou a carreira de quadro burocrático do Partido Comunista Brasileiro, para o qual estava sendo preparado, pela de cineasta. Do ponto de vista sociológico, sua biografia é interessante para pensar o poder de atração do Partido no meio estudantil e intelectual, sobretudo no campo cultural³. Para além de qualquer política cultural oficial do PCB, que por sinal entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950 estava marcado pelo realismo socialista, os jovens simpatizantes do comunismo desenvolveram um debate e uma prática artística que buscava os meios de expressão da "realidade nacional", fazendo, portanto convergir precisamente os dois termos sugeridos por esta expressão: realismo e nacional-popular (MELO, 2006, p.13).

Esta vontade de representar o Brasil e suas contradições e injustiças sociais, encontrou no neo-realismo italiano não apenas sua inspiração estética, mas a combinação de obra autoral combinada com uma atitude moral frente aos dramas populares. Além disso, o despojamento neo-realista inspirava a feitura de obras independentes a baixo custo, precisamente o tipo de produção presente em *Rio, Zona Norte* e, sobretudo, em *Rio, 40 Graus*, filme que FABBRIS considera a única obra neo-realista brasileira efetivamente próxima à linha Vítorio de Sica-Cesare Zavattini (FABBRIS, 1994).–Nelson Pereira afirma que o modelo independente foi quase uma imposição das circunstâncias, pois os produtores recusavam o roteiro de *Rio, 40 Graus* pois não queriam "produzir um filme com personagens negros em sua maioria". Com efeito, os problemas com a censura que atrasaram o lançamento do filme confirmaram esta visão.

A polêmica e a boa recepção crítica de *Rio, 40 Graus* impulsionou o segundo filme sobre a idealizada "trilogia carioca" de Nelson, estimulado pela amizade com Zé Kéti⁴ e já encantado com o universo dos morros e do samba carioca. A inspiração na vida deste compositor carioca, um ícone para a esquerda dos anos 1950 e 1960, foi assumida como inspiração para o argumento de *Rio, Zona Norte*.

O filme retrata a trajetória de um sambista, Espírito da Luz Soares (interpretado por Grande Otelo), a partir das suas lembranças enquanto agoniza, depois de ter caído

do trem. Espírito tem projetos pessoais, como qualquer pessoa, mas as condições objetivas do seu meio social impedem a realização pessoal. É nesta chave, muito próxima do melodrama, que Nelson Pereira denuncia as injustiças sociais. A relação de Espírito com os outros personagens do filme é feita de alguns encontros e muitos desencontros. Poderíamos dizer que a estrutura narrativa opera com o jogo "encontro-desencontro" ao longo do filme como uma estratégia para falar não apenas de indivíduos, mas de um espaço social e cultural cindido, que escapa à vontade ou às intenções dos personagens. Assim, Moacir, o compositor erudito (Paulo Goulart), Maurício, o escroque que negocia sambas para o rádio, ludibriando os compositores (Jece Valadão) e Ângela Maria, que no auge de sua popularidade, interpreta a si mesma, desempenham funções não apenas dramáticas, mas também simbólicas, desenhando a geometria irregular de circuitos socioculturais que acaba por tragar Espírito.

O recurso do *flash-back* é utilizado pelo diretor como forma de narrar a vida do sambista em sua luta por sobrevivência, dos bicos na venda do pé-do-morro ao sonho do estrelato no mundo do rádio. Este recurso faz com que o espectador se aproxime do personagem. Fiel à tradição do melodrama, o filme opera com personagens-antagonistas sem escrúulos, e personagens-protagonistas, que querem ajudar o personagem central. Por outro lado, o filme não assume totalmente o melodrama, pois não explica os fracassos individuais de Espírito apenas pela ação de antagonistas, enfatizando os limites impostos ao compositor popular pelos problemas sociais e pela exclusão cultural.

O filme não foi bem aceito pelo público e pela crítica. A crítica não se empolgou com o filme, no lugar de dar continuidade ao olhar neo-realista trazido por *Rio, 40 Graus*, o diretor parecia voltar ao melodrama. Somente nos anos 1970, as qualidades estéticas e a importância histórica do filme foi recuperada por David Neves (NEVES, 1978). Mariarosaria FABBRIS destaca ainda que a crítica de época não compreendeu que em *Rio, Zona Norte* o que deve ser analisado é menos o neo-realismo como ponto de referência, do que a retomada do diálogo com o cinema nacional, (na trilha aberta por *Agulha no Palheiro*) e a discussão sobre cultura popular (FABBRIS, 2003, p.81). É nesta tradição que a música ganha um papel essencial como narrativa e como representação.

A trilha sonora se divide em música diegéticas e música extradiegética. A música orquestral de abertura, a cargo de Radamés Gnatalli, é marcada por andamento contrastante, tentando traduzir o ritmo e as emoções do filme, dinamismo e melancolia (FABBRIS, 1994). Se ao longo das sequências filmicas a música extradiegética assume a função de reforçar os sentimentos propostos pelos momentos melodramáticos do filme, as canções populares encenadas dentro da trama como "números musicais" ilustram o mundo musical e social do "povo brasileiro". São elas: *Mexi com ela* (Zé Kéti); *Dama de*

Ouro(Zé Kéti); *Mágoa de Sambista*(Zé Kéti); *Fechou o paletó*(Zé Kéti) ; *O samba não morreu* (Zé Kéti e Urgel de Castro); *Vida Mansa*(Vargas Jr.) e *Grito de uma Raça* (Vargas Jr.); *Bateram minha carteira* (Elias Ramos); *Pretexto* (Herondino Silva e Augusto Mesquita).

Destas canções, duas assumem particular importância, pontuando o ritmo visual e dando sentido às sequências finais que serão analisadas mais adiante: "Fechou o paletó" e "O samba não morreu".

Por outro lado, retomando nossa hipótese central, a representação da música em *Rio, Zona Norte*, não é apenas motivo temático, mas homologia dos impasses de um projeto estético e ideológico da esquerda comunista e nacionalista à época. A música é a chave para representar a luta de classes (mas também as colaborações possíveis entre elas) e a luta pela afirmação nacional, questões subjacentes (ou transientes) ao drama individual de Espírito da Luz. Mas, diferentemente dos anos 1960, não havia uma música popular totalmente reconhecida e legitimada como expressão esteticamente válida para expressar tanto o Brasil "moderno" como o projeto político de matiz nacional, ao contrário das artes plásticas e da literatura. Naquele momento, a luta pela afirmação nacional e o exercício da crítica social pela canção, passava pela defesa do compositor popular, o "cidadão precário do samba" nas palavras de José Miguel Wisnik, pleno de potencialidades culturais como expressão do nacional-popular. No cinema, a luta pela representação filmica da realidade nacional, confundia-se com a luta pela existência mesma de um cinema brasileiro independente e autoral, com condições dignas de produção e circulação (MELO E SOUSA, 2005). *Rio, Zona Norte* acaba sendo a homologia desta identificação solidária de artistas nacionais autênticos, sejam genuinamente populares ou não. O jovem diretor de cinema Nelson Pereira lutando para fazer um filme, contra a falta de estrutura, representando-se tanto na luta do compositor popular (Espírito), como no erudito (Moacir) para afirmar sua arte.

Apesar da precariedade de produção e o caráter independente do filme, há uma clara tentativa de comunicação com um determinado público, de cinema e música popular. Ou melhor, há uma estratégia de aproveitar o público massificado de música popular como público potencial do filme engajado e crítico, ao mesmo tempo que não se rejeita o público dos filmes musicais. Vale lembrar que Grande Otelo era um grande astro de "chanchadas", formando uma dupla memorável de comediantes com Oscarito. Neste sentido, a presença de Ângela Maria interpretando a si mesma não é ocasional, visando angariar as multidões para ver o filme. Em síntese, há uma estratégia temática e narrativa que retoma elementos do filme musical de colorações realistas, cuja matriz seria *Favela dos Meus Amores* (1935), ao mesmo tempo em que o filme tenta dialogar com um público massivo das chanchadas e dos programas de calouro.

Nesta linhagem, *Rio Zona Norte* tenta dar o salto da popularidade, condição fundamental para o sucesso do projeto nacional popular.

Sabemos, porém que a história não foi bem assim. Se tomados como precursores, como aponta boa parte da crítica e da historiografia do cinema, *Rio, 40 Graus* e *Rio Zona Norte* foram marcos iniciais de um novo projeto, este sim bem sucedido, embora sem o sonhado público massivo dos anos 1950- o Cinema Novo. Mas também são expressões de um colapso de um projeto de cinema popular e engajado a um só tempo. Por outro lado, a trajetória da música popular após a Bossa Nova e a MPB, e seu lugar na cultura brasileira, dá ao espectador de *Rio, Zona Norte* uma sensação de estranhamento ao assistir os encontros e desencontros de Espírito, tanto com o compositor erudito (Moacir), quanto com a cantora de massas (Ângela Maria). É como se em pouco tempo – se levarmos em conta que dali a dois anos nasceria a Bossa Nova e em 1965, a “moderna” MPB – o filme soasse antigo, ultrapassado como diagnóstico e projeto, fruto de uma historicidade deslocada e renegada. O cinemanovismo negou o público da tradição das chanchadas, enquanto a música realizou uma operação seletiva na sua própria tradição (na qual, uma cantora como Ângela Maria, por exemplo, perderia espaço). Se o cinema perdeu o público anterior, a música popular ampliou-o para além das camadas populares, tornando-se referência para a classe média escolarizada (NAPOLITANO, 2001).

Neste sentido, o filme *Rio, Zona Norte* ao encenar encontros e desencontros em torno da busca da autêntica música nacional e popular, é sintoma de um impasse, não apenas pela falta de idioma cultural comum (entre Espírito e Moacir), mas também de uma falta de circuito cultural integrado (entre Espírito e Ângela, o compositor do morro e a estrela do rádio). Este curto-circuito inviabilizou não apenas a consagração do compositor popular retratado nas telas, mas do próprio projeto da esquerda nacionalista na busca do cinema engajado de massas.

Passemos à análise das sequências-chave para melhor demonstrar estas hipóteses.

3 – O Drama musical e a encenação dos impasses nacionais

A narrativa de *Rio, Zona Norte* estrutura em 20 sequências, divididas em 6 grandes blocos. As imagens iniciais, nas quais se sucedem os letreiros de abertura, nos mostram a paisagem carioca ao longo da linha de trem da Central do Brasil, com destaque para os morros e o casario (Ex.1). Ao final do filme, são reproduzidas as mesmas cenas, momento no qual ficamos sabendo que aquelas imagens, na verdade, se tratam da perspectiva de Espírito Soares da Luz, o personagem central do filme, pendurado na porta do trem do qual cairia. Temos aqui um jogo entre imagens quase documentais sobre os subúrbios cariocas, no início, que ganham novo sentido ao final do filme, pelos olhos de Espírito.



Ex.1 - O morro da Providência visto pelos olhos do personagem Espírito (interpretado por Grande Otelo).

As únicas exceções poderiam ser consideradas a imagem de abertura, um grande plano sobre a praça da Central do Brasil e o saguão monumental da estação, e também a última sequência, a da morte de Espírito e o encontro entre Moacir, o músico erudito, e Honório, o compadre de Espírito. Nestas sequências, não é Espírito que nos conduz pela fábula narrada.

Em linhas gerais, são 6 sequências que se passam no presente diegético, narrando a agonia, o socorro e a morte de Espírito, e 14 encenadas no passado, como *flashbacks* do personagem central que agoniza. O filme é narrado, em parte, pelo ponto de vista de Espírito, que nos conduz ao longo dos acontecimentos recentes de sua vida. O compositor é o farol-guia para a realidade carioca e brasileira, embora a narrativa nem sempre se cole à sua pessoa⁵. Há claramente uma tensão que se acumula, percorrendo uma linha de narração que poderia ser resumida em 3 partes, da seguinte maneira: 1) Sequências 2 a 7 - apresentação do personagem e dos seus projetos de vida - afirma-se como compositor popular, trabalhar numa “tendinha” comercial própria, casar-se novamente); 2) Sequências 7 a 15 (falência dos projetos pessoais de Espírito); 3) Sequências 16-20 - nova afirmação dos projetos criativos do personagem, depois do encontro bem sucedido com Ângela Maria, seguido do encontro frustrante no apartamento de Moacir e do reencontro de Espírito como seu meio sócio-cultural, que lhe dá uma nova vitalidade criativa. Entretanto, tudo ocorre como se este movimento de reencontro cultural e político com sua raça e classe fosse uma epifania da cultura nacional irrealizada e da exclusão racial-social, Espírito cai do trem e passa a agonizar na linha-férrea até ser transferido para um hospital como um simples anônimo (SILVA, 2011). Estes três blocos narrativos localizados no passado diegético, são pontuados pelas 6 sequências aludidas, que mostram a agonia e morte de Espírito. Poderíamos apontar certas incongruências entre o tom geral do *flashback* (da perspectiva subjetiva que predomina no filme), e certos diálogos e cenas do presente diegético (linha de trem- hospital), que obedecem a uma construção mais objetiva e distanciada.

Os dois primeiros blocos narrativos se concentram nos dramas pessoais de Espírito, embora nunca representem apenas os seus dramas individuais, e sim uma questão de classe. Neste sentido, o compositor e lúmpen-proletário, sonha como qualquer pequeno-burguês: quer ficar famoso como compositor, quer ter o seu negócio, casar, criar o seu filho (retirado da sua guarda pelo Juizado de Menores, acabando por se envolver com o bando que lhe mataria). Suas esperanças iniciais são logo desfeitas pelas condições objetivas de sua classe: as músicas lhe são roubadas pelos negociantes profissionais do rádio, o compadre Honório não consegue mais lhe financiar a nova casa pois é despejado do seu barraco, o filho não consegue sair da marginalidade, perdendo a vida por isso, a nova esposa o abandona em busca de um futuro melhor. Enfim, os projetos de vida, semelhantes a qualquer pessoa da sociedade "inclusa", são desfeitos pela realidade social na qual Espírito está inserido, independente da sua bonomia, otimismo, talento e honestidade. As qualidades individuais não lhe bastam para afirmar-se como pessoa bem sucedida socialmente. Entretanto, Nelson Pereira evita o filme de tese, precisamente porque dilui estas questões no registro do drama social individualizado, permitindo até uma leitura melodramática destes blocos.

Além dessas sequências gerais, há momentos particulares que ganham força ao longo do filme. Como exemplo, vejamos os "papéis" com as letras dos seus sambas que Espírito carregava no bolso no momento da sua queda do trem. Este elemento ganha força numa análise do filme dentro da chave ideológica aqui proposta, pois se transformam em documentos de cultura (notadamente, a música popular de tradição oral, material central do projeto modernista), sempre ameaçados de perder-se. Há um zelo do velho mendigo analfabeto, um dos primeiros que acodem Espírito na linha de trem, em reuni-los (Ex.2) e deixá-los junto com o corpo. Diz o velho maltrapilho em voz alta: "Será que eu peguei tudo?". Vendo um dos papéis desgarrados do maço, do outro lado da linha de trem, o velho diz ao funcionário da linha férrea que acompanhava a cena: "Você podia pegar aquilo. Pode ser algum documento". Lendo o conteúdo dos papéis, o rapaz exclama, em tom de desasco: "É tudo letra de samba!". O velho recolhe os papéis e faz questão de deixar no bolso do paletó do compositor. A complexa e util relações entre o velho analfabeto que salva a obra de Espírito e a ameaça de perda definitiva da obra do compositor gera uma perspectiva instigante. Ainda mais se tivermos em conta que, ao longo do filme, saberemos que os seus sambas são constantemente "roubados" por outros e que as letras sem as melodias ("a parte de piano" e a "linha de voz" da partitura) existem apenas na cabeça do compositor agonizante e na memória dos seus poucos ouvintes do morro. Neste sentido, na perspectiva do filme, a precariedade e a efemeridade tornam-se marcas da cultura oral quando não preservada, culminando no silêncio criativo do compositor letrado e erudito. Os dois pontos da crise criativa se fecham, em prejuízo da própria busca da "brasilidade autêntica".



Ex.2 - "Velho" cuida dos "papéis" de Espírito: o curador analfabeto e uma obra em vias de se perder.

Neste ponto ganham importância os vários encontros/desencontros entre Espírito, o compositor popular, e Moacir, o compositor e violinista erudito em crise de criação e identidade. Sendo visivelmente influenciado pelos projetos da música nacionalista e folclorista de matizes modernistas, Moacir não consegue realizar sua grande obra sonhada. Ao longo do filme ocorrem quatro encontros entre os dois compositores. O primeiro encontro se dá no morro, dois encontros se dão na rádio e o último no apartamento de Moacir, sequência que será analisada mais adiante.

O comportamento da mulher do compositor erudito, Helena, até poderia ser classificado como um caso típico de "racismo cordial" (STAM, 1997, p.163), mas não parece ser o caso da relação que se estabelece entre Moacir e Espírito⁶. Ela, a esposa tipicamente burguesa, vai ao morro, ouve sambas, bajula a espontaneidade criativa de Espírito, mas o trata o sambista negro com desdém, demonstrando impaciência e desasco quando o marido leva a relação com o negro do morro, mais a sério do que deveria. Já Moacir não pode ser enquadrado de maneira esquemática, tratando-se muito mais de um fosso de classes e de carência de um idioma cultural comum para viabilizar a amizade e parceria dos dois músicos. Concordamos com Mariarosaria FABBRIS quando ela vê no violinista uma "intuição da autenticidade" em Moacir, identificando-se também como "marginal" no sistema cultural brasileiro (1994, p.162). Nelson Pereira dos Santos, em entrevista, confirma esta perspectiva (SANTOS, 2007):

Essa história da relação do popular com o erudito é também contada pelo outro lado, onde se encontra o personagem do jovem que estudou música na universidade e na Europa, mas não consegue executar a sinfonia que compôs. Para sobreviver, enquanto espera, a solução é tocar violino na orquestra de rádio que acompanha a cantora/estrela Ângela Maria. É outro nível de artista, mas o problema é parecido. Há uma identificação entre ele e o sambista.

Por outro lado, Mariarosaria Fabbris aponta as similitudes entre Maurício (o negociante de sambas, ponte entre o morro e o rádio) e Moacir. Para ela, ambos são intermediários

entre a cultura excluída e a cultura socialmente aceita à época. Há, na visão de Fabbris, um caminho possível apontado na relação entre Espírito e Moacir, para o resgate de uma cultura nacional-popular, perpassado por tensões e impasses (FABBRIS, 1994, p.197). Estes impasses seriam em grande parte equacionados na década seguinte à realização do filme, e o seu valor documental repousa, justamente, como sintoma desta historicidade específica, na qual o projeto nacional-popular de esquerda, tanto no cinema, quanto na música popular, experimentava um momento histórico marcado por impossibilidades de várias ordens, estéticas, ideológicas e comerciais. O desencontro prevalece, em que pese a intuição de uma possibilidade de construção de um idioma cultural em comum, a começar pela dificuldade de simbiose entre a música erudita nacionalista e o material musical popular, encarnado, respectivamente, em Moacir e Espírito.

Por outro lado, o encontro entre Espírito e Ângela Maria nos corredores da Rádio Nacional, inaugurando o último grupo de sequências do filme, é o que melhor revela a particularidade histórica do projeto cultural e político embutido na obra. Esta sequência se reveste de uma beleza singela, sobretudo graças à interpretação de Grande Otelo. Por outro lado, Mariarosaria FABBRIS (1994) avalia que a interpretação de Ângela Maria retira do samba o seu "cheiro autêntico da favela", tornando-o maiscantável e melodioso, sugerindo ao compositor um "bonito arranjo" para ser gravado (Ex.3). Neste ponto, apesar da felicidade de Espírito ao ser cantado pela "Rainha do Rádio", a autora aponta uma tensão entre o samba de partido alto e o samba-abolrido, já sugerido em outra sequência, na qual em uma festa no morro se ouve no rádio o samba "roubado" de Espírito pelo inescrupuloso Maurício (Jece Valadão). Gravado por Alaor (Zé Kéti), é criticado pelo compositor e pelos ouvintes no barraco, por deturpar o ritmo originalmente concebido.



Ex.3 - Ângela Maria (interpretando ela mesma) e a fotogenia da dignidade popular.

Na esperança de ver a melodia do seu samba registrado em partitura ("a parte de piano"), condição para ser entregue como "obra" a ser gravada pela cantora, Espírito vai ao apartamento de Moacir, no qual está reunido

um grupo de intelectuais pernósticos. Recebido com cordialidade, porém tratado como um *espécime exótico* do "autenticamente popular", Espírito não se mostra muito confortável, mas assim mesmo interpreta o seu samba. Ao invés de sentar ao piano e escrever a melodia na partitura, Moacir mergulha num colóquio sobre a cultura popular e a cultura erudita com os seus amigos. Neste momento, os enquadramentos demonstram a clara exclusão de Espírito da conversa (Ex.4). Inicia-se um diálogo revelador dos projetos e impasses culturais da época:

Moacir (apresentando Espírito aos amigos): Este é o maior sambista vivo..

Depois de ouvirem Espírito cantar, um tanto constrangido, *Fechou o paletó*, os presentes começam um debate, cujo academicismo soa irônico na perspectiva do filme:

- Amigo 1: É uma melodia profunda, bem sentida. Não é melosa.
- Amigo 2: É, não é melosa...
- Moacir: O mais impressionante é que ele tem centenas de sambas, tão bons ou melhores que este...
- Helena: Todos autênticos.
- Amigo 2: A melodia é rica.
- Moacir: Eu tenho vontade de fazer um balé com as músicas dele...Me falta um pouco mais de intimidade com o tema. Eu tenho medo de cair numa estilização.
- Amigo 2: A estilização é sempre necessária. Não há outro meio de aproveitar o folclore.
- Moacir: Não, os sambas de Espírito não têm nada a ver com folclore. São criações autênticas.

O diálogo sintetiza os termos do projeto modernista em seu viés nacionalista, tal como podemos ver, por exemplo, no *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade (1928): Autenticidade, estilização, folclore, relação entre material e técnica. Estas questões ainda estavam presentes na agenda cultural dos anos 1950, mas o diretor Nelson Pereira dos Santos aponta seus impasses e sua principal contradição: a transformação de sujeitos da criação popular em objetos da cultura de elite. O diálogo empastado vai se deslocando do contato afetivo e espontâneo que marcaria o início da sequência. Enquanto o colóquio dos intelectuais repõe Espírito na condição de "objeto da cultura", o sambista vai mergulhando no silêncio, até que resolve se retirar do apartamento. Moacir, mesmo constrangido, pouco faz para conter a situação. Aliás, este tipo de comportamento de Moacir torna-o um personagem complexo, conforme apontado por Hilda Machado: "*Em Rio ZN surgirá a personagem que, nem bandido, nem mocinho, verá seu individualismo cobrado duramente por Nelson: Moacir.(..) O tratamento dado ao ambiente que cerca Moacir é o da chanchada. Ele convive com personagens de chanchada. O curioso é que o próprio Moacir é digníssimo, nada tem de chanchada*" (MACHADO, 1987, p.178).



Ex.4 - No colóquio dos pernósticos, o artista popular (Espírito, interpretado por Grande Otelo) é um reflexo visto pelas costas.

Deceptionado com mais um obstáculo ao seu projeto de afirmar-se como artista, agravado por mais um desencontro com o músico erudito que lhe prometera ajuda, Espírito segue para a estação de trem para voltar para a casa. Insinua-se, além do seu desânimo por não contar com a ajuda necessária, um auto-questionamento se sua obra tem, realmente, algum valor. Ao entrar no trem, Espírito olha o "maço de papéis" com letras de samba e ameaça jogá-los pela janela. Quando estava a ponto de fazê-lo, uma conversa entre dois trabalhadores sobre o carnaval lhe chama a atenção (Ex.5).



Ex.5 - Espírito (Grande Otelo) se reencontra com o povo.

- Jovem negro 1: Faço meu samba sem fantasia mesmo.
- Jovem negro 2: Nossa ala tem que abafar... Este ano está pra nós...

Espírito desiste da decisão de se livrar dos seus sambas, olha o povo ao seu redor e, ao que parece, reencontra-se consigo e com sua alegria de viver e compor em meio à precariedade e ao anonimato. Ganha nova inspiração e compõe um samba que funciona como uma *ode* ao próprio Samba, "seu samba" e "que é do Brasil também". Pendurado na porta do trem, devido à superlotação, Espírito se entrega à euforia da própria composição, abre os braços como se estivesse na própria apoteose passarela do samba, e cai na via (Ex.6).



Ex.6 - Espírito (Grande Otelo) prestes a cair na linha do trem: agonia e êxtase do gênio da nação-povo.

Em que pesce certo artificialismo dramático da sequência final, há um movimento narrativo interessante, que a faz comunicar com as duas sequências anteriores. As três sequências juntas sintetizam os encontros e desencontros nos quais a sorte/azar do personagem principal é selada. Primeiro, o encontro com a "rainha do rádio", cantora operária que "sempre muito simpática", como faz questão de frisar Nelson no roteiro do filme, acolhe o sambista e reconhece o seu talento. A sequência apresenta uma sintaxe visual e sonora precisa e rigorosa. É construída como se fosse um "número musical" tão a gosto dos melodramas ou dos musicais, com o belo samba de Espírito, primeiramente, interpretado pelo personagem, tamborilando numa caixa de fósforos. Logo depois um violonista ocupa o fundo do quadro e entra na cena para o acompanhamento. Quando o sambista se preparava para cantar novamente o refrão, a voz potente de Ângela ocupa o plano sonoro, contrastando com o plano visual, que permanece focado no rosto de Espírito, visivelmente emocionado com a interpretação da cantora. Ângela termina a música e, empolgada, cumprimenta o autor, pedindo a ele que lhe traga "a parte de piano". Por fim, diz que "fará um bonito arranjo" para grává-la.

Na sequência seguinte, já descrita, o personagem interpretado por Grande Otelo experimenta novo desencontro com o seu pseudo "protetor", Moacir, o músico erudito nacionalista. Sentindo-se objeto da discussão de intelectuais, e não sujeito da sua própria obra, retira-se, deprimido e desanimado. Nesta situação o vemos entrar no trem, e refletir sobre o seu futuro como compositor, saindo de seu estado de desânimo, por ocasião de um novo encontro, desta vez definitivo e fatal, com o povo, ou seja, "as classes populares".

Estas três sequências finais não apenas sintetizam a representação da música e de seu lugar na cultura brasileira sob a ótica da esquerda nacionalista dos anos 1950, mas indicam caminhos para a realização de um projeto. Ou melhor, menos do que indicar caminhos, Nelson Pereira dos Santos equaciona um impasse marcado por uma triangulação de atores e espaços sociais que nunca formam

uma geometria perfeita: 1) Rádio-Cantora popular- cultura de massa; 2) Apartamento-Músico erudito-cultura de elite; 3) Trem-Comunidade do samba-cultura popular. O destino trágico de Espírito é fruto deste impasse, que é o próprio impasse que o cinema e a música enfrentavam nos anos 1950, como projetos modernos de brasiliade.

4 – Rio, Zona Norte e o esgotamento do drama musical engajado

O filme não aponta propriamente saídas para este impasse, embora se incline para uma visão de cultura um tanto obreirista, ao encenar a saída para a crise pessoal e criativa de Espírito quando este volta para a "sua gente". Neste sentido, poderíamos entrever uma metáfora da cultura brasileira, propondo um reencontro com a cultura popular, já que a cultura de massa e a cultura de elite mostram-se inacessíveis à verdadeira arte do povo, essência da nação. O fato de não apontar propriamente as "saídas", e enfatizar os desencontros entre a arte popular e as outras culturas (de massa e de elite) não quer dizer que Nelson reduza estas a meras caricaturas. Mesmo a sequência do apartamento de Moacir, bastante crítica com a burguesia ilustrada brasileira dos anos 1950, herdeira dos ideais marioandadianos na busca da "cultura erudita nacional e popular", não revela apenas o descaso com o elemento popular, mas a falta de idioma comum entre as classes. Por outro lado, o filme tampouco desqualifica por completo o espaço radiofônico, preservando, por exemplo, a figura de Ângela Maria, *cantora operária*, a única que reconheceu a arte de Espírito sem pensar em roubá-la. Temos, então, dois tipos de problemas envolvendo estes dois encontros-desencontros fundamentais. Na sequência do apartamento de Moacir, os eruditos nacionalistas perderam o contato com o homem do povo, nesse caso, literalmente falando, por conta de suas discussões sobre o que seria "autenticidade", "estilização", "espontaneidade", "folklore", conceitos que caiam no vazio em função da própria falta de circuitos culturais mais amplos. A cantora de rádio, por mais que percebesse a beleza da música e traduzisse o espírito de Espírito na bela interpretação de sua voz cristalina e afinada, também reconhecia que aquela arte "autêntica" ainda estava em estado bruto, fora dos padrões da linguagem do mercado. Portanto, em ambos os casos, Espírito é o artesão, o criador bruto, "autêntico" conforme ditava o vocabulário da época, mas inviável como produto cultural para um circuito musical mais amplo, seja massivo ou erudito. O impasse ameaça se resolver quando Espírito reencontra o seu circuito cultural por excelência, as classes populares. Mas, neste caso, volta a ser um anônimo na multidão, um pingente a mais no trem, um autor desconhecido fora da sua comunidade. O contraste, com alta dosagem poética, fica por conta da interpretação magistral de Grande Otelo, encarnando na sequência final, um artista iluminado em todos os sentidos, ainda que pendurado na porta de um trem suburbano. Não há plateia diegética, pois os outros passageiros sequer o percebem. Há, entretanto, a plateia do filme, para a qual o diretor endereça a reflexão.

Portanto, a morte de Espírito é uma mortesimbólica e sublimada, na impossibilidade de um triunfo final catártico. Simbólica, pois é a morte do artista comunitário e popular em meio a um processo de modernização urbana e industrial acelerados, em meio ao qual tentava se afirmar o projeto de uma cultura brasileira "autêntica", legitimada por intelectuais de corte nacionalista e progressista. Sublime, pois sua morte não faz desaparecer sua obra, anotada num maço desarranjado de papéis, prestes a se perder, não fosse um velho mendigo analfabeto e o zelo do encarregado da linha de trem, fazendo com que aquelas letras de samba voltassem para as mãos do músico nacionalista.

Moacir tinha sido avisado que um "conhecido seu" morria no hospital, pois seu telefone foi achado no bolso do sambista. Ao final, há a sugestão que Moacir depois de tanto hesitar, finalmente vai ao encontro de Espírito, em todos os sentidos: ao encontro do indivíduo agonizante no hospital, a tempo de receber um último e silencioso sorriso. Mas também ao encontro do material fundamental para sua arte: o morro, lugar mítico para uma determinada ideia de música (e cultura) brasileira, onde algumas pessoas poderiam ajudar a recuperar aquelas "melodias perdidas".

Se tomarmos o filme como um documento de intervenção cultural, na perspectiva da esquerda nacionalista dos anos 1950 da qual Nelson Pereira fazia parte, podemos vislumbrar as dificuldades de afirmação da "cultura brasileira", projeto ontológico e ideológico a um só tempo. Dificuldades que residem na falta de circuitos, de instituições, de idioma comum entre as classes que deveriam construir o "nacional-popular" sonhado pelos militantes culturais da esquerda. O sambista de morro, o músico nacionalista e cantora de massas pareciam habitar mundos tão diferentes entre si, cujas fronteiras apenas permitiam que se tangenciassem, sem trocas e parcerias efetivas. No fundo, ao representar a condição da música popular, seu potencial criativo e dilemas culturais, o cinema engajado de Nelson Pereira dos Santos representava a si mesmo, pois as mesmas utopias de conciliar o "popular" e a "popularidade" alimentavam o projeto de cinema brasileiro na perspectiva nacionalista de esquerda (MELO E SOUSA, 2005).

A década de 1960 equacionaria de maneira diferenciada estes impasses representados no filme *Rio Zona Norte*, sem deixar de criar outros, porém. A Música Popular Brasileira, então escrita com maiúsculas (MPB), criaria o idioma musical nacional-popular tão sonhado, conciliando o sucesso no mercado, o "autenticamente" popular e a cultura poético-musical da elite (NAPOLITANO, 2001). Mas havia um preço a pagar: a desqualificação de um determinado conceito de música popular tradicional, da qual Ângela Maria era um dos melhores exemplos. No caso do cinema, a década de 1960 apontaria os caminhos da ousadia formal e da busca de novos temas e narrativas, implicando na completa rejeição da popularidade construída pelas chanchadas e pelos dramas e comédias musicais das décadas anteriores.

A partir deste novo contexto histórico configurado na década de 1960, as sequências capitais de *Rio Zona Norte*, aqui analisadas, ganham um sentido histórico diferenciado. Seu sentido ideológico e seus valores estéticos causam certo estranhamento, algo como "ideias fora do lugar", comparados aos arranjos culturais e faturas estéticas da década seguinte à da produção do filme. Em outras palavras, tanto a música quanto o cinema brasileiros mudariam de lugar social e de projeto estético. Foi então que as primeiras obras de Nelson

Pereira realizadas nos anos 1950 ganharam ares de "precursoras" de algo que ainda não tinha acontecido, o que é uma perspectiva sempre problemática para o historiador. Ao que parece, quando examinado em sua historicidade própria, o filme *Rio Zona Norte* representa mais o esgotamento de um projeto que, a rigor, nunca se afirmou completamente: a busca do cinema musical nacional, popular, realista e engajado. Visto a contrapelo, o filme *Rio Zona Norte* soa mais um epílogo do que como um prefácio.

Referências

- SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. *Revista Estudos Avançados*, IEA/USP, 21/59, jan-abr 2007, <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf> acessado em 17/4/2009).
- FABBRIS, Mariarosaria. "O neo-realismo italiano e seu diálogo com o cinema independente brasileiro". *Cinemais*, v. 34, 2001, p.73-82.
- FABBRIS, Mariarosaria. "A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas". *Alceu* - v.8 - n.15 - p.82-94 - jul./dez. 2007.
- FABBRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* EDUSP/FAPESP, 1994.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40 – os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo, Annablume, PPGH-UFMG, 2003.
- FLICHY, Patrice. *Les industries de l'imaginaire*. Grenoble, PUG, 1991.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- MACHADO, Hilda. *Rio 40 Graus e Rio Zona Norte*. O jovem Nelson Pereira dos Santos. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1987.
- MELO E SOUSA, José Inacio. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B Gráfica e Editora, 2005.
- MELO, Luís Alberto Rocha . "A Chanchada Segundo Glauber". *Contracampo* (UFF), v. 74, Rio de Janeiro, 2005, <http://www.contracampo.com.br/74/glauberchanchada.htm> acessado em 17/4/2009.
- MELO, Luis Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Mestrado em Cinema, UFF, Niterói, 2006.
- MELO, Luis Alberto. "Estouro na Praça: Alinor Azevedo, Alex Viany e a comédia musical carioca". *Caligrama*, v. 1, nº2, 2005, www.eca.usp.br/caligrama/n.2/4 , acessado em 15/3/2012.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das ideias: a questão da tradição na MPB*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. "A Música Brasileira na década de 1950". *Revista USP*. v. 87, p.56-73, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. "O Fantasma de um clássico : recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (Humberto Mauro, 1935)". *Significação* . Escola de Comunicações e Artes/USP, v. 32, p.157-170, 2009.
- NEVES, David. "Um filme esquecido: Rio ZN", *Filme Cultura* 28, fev 1978, p.90-107
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – ECA-USP. São Paulo, 1994
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo, Editora UNESP, 2010
- SILVA, Carolinne Mendes. *O negro no cinema brasileiro: uma análise filmica de Rio, Zona Norte (Nelson P.Santos, 1957) e A Grande Cidade (Cacá Diagues, 1966)*. Relatório de Qualificação. Mestrado em História Social, USP, São Paulo, 2011
- STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Duke University Press, 1997.
- AUTRAN, Artur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o movimento folclorista (1954-1956)*. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, Curitiba, 1997.
- XAVIER, Ismail. *O cinema moderno brasileiro*. São Paulo, Paz e Terra, 2006.

Notas

- 1 Este artigo foi escrito a partir de pesquisa apoiada pelo CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa).
- 2 Conforme RIDENTI (2010), a brasiliadade pode ser considerada para além de uma ideologia nacionalista, uma estrutura de sentimento que galvanizou a ação cultural e política à direita e à esquerda, sobretudo a esquerda comunista que esteve por trás deste projeto cinematográfico-musical aqui analisado.
- 3 Para um estudo biográfico de Nelson Pereira dos Santos ver SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- 4 Para um perfil biográfico desse sambista, ver: LOPES, Nei. *Zé Kéti: o samba sem senhor*. Col. Perfis do Rio. Secretaria Municipal da Cultura/Relume-Dumará, 2000.
- 5 Conforme Carolinne Mendes o narrador, instância interna da obra, é ambíguo, nem sempre coincide com a perspectiva de Espírito. Funciona mais a partir de um movimento de aproximação e distanciamento do personagem sintoma das dificuldades de retratar tal tipo sócio-racial de maneira coerente (negro, favelado, expressão da cultura popular iletrada). Em certa medida, o diretor Nelson Pereira dos Santos parece ter feito um filme no qual, estruturalmente, o tema do desencontro se manifesta, no plano mesmo da narrativa, não apenas no plano da fábula encenada. Ver SILVA, Carolinne M. *O negro no cinema brasileiro: uma análise filmica de Rio, Zona Norte (Nelson P.Santos, 1957) e A Grande Cidade (Cacá Diagues, 1966)*. Relatório de Qualificação. Mestrado em História Social, USP, São Paulo, 2011
- 6 O tema do racismo como ponto nodal das tensões em *Rio Zona Norte*, foi trabalhado por autores estrangeiros como e Robert Stam e, de maneira indireta, por Lisa Shaw. Ver SHAW, Lisa. *A imitação cultural na chanchada: o caso de Quem roubou meu samba?* eRio, Zona Norte. Alceu - v.8, n.15,p.69-81 - jul./dez. 2007; STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Duke University Press, 1997, p.157-179.

Marcos Napolitano é Livre-docente em História do Brasil Independente (2011) e Doutor (1999) em História Social pela Universidade de São Paulo, onde também se graduou em História (1985). Foi professor no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (Curitiba), entre 1994 e 2004 e, desde então, é professor de História do Brasil Independente na USP. Atualmente é docente-orientador no Programa de História Social da USP e professor visitante do Instituto de Altos Estudos da América Latina (IHEAL) da Universidade de Paris III e do Programa de História da UFPR. É vice-líder do Grupo de Pesquisa "História e Audiovisual" (USP/CNPq) e foi vice-presidente do ramo latino-americano da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Autor dos livros *História e Música* (Autêntica, 2002), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB: 1959-1969* (Annablume/FAPESP, 2001); *Síncope das ideias: a questão da tradição na MPB* (Fundação Perseu Abramo, 2007). É co-organizador das coletâneas *História e Cinema* (Alameda, 2007) e *História e Documentário* (Editora FGV, no prelo).

Palavra escrita (Bilac, lessiêñin e Augusto de Campos) e palavra cantada (Toquinho e Belchior): aspectos estilísticos do poema e da canção na Literatura e na MPB

Josely Teixeira Carlos (USP, São Paulo, SP; Sorbonne e Est Crêteil Val de Marne, França)
josyteixeira@usp.br

Resumo: Assumindo a Literatura e a Música Popular Brasileira enquanto práticas discursivas, nosso objetivo neste artigo é analisar os aspectos estilísticos de três enunciados dos gêneros poema e canção, produzidos respectivamente nas esferas discursivas literária e verbomusical, e que mantêm entre si um diálogo intertextual. Os textos analisados, sob a ótica dos estudos de Bakhtin e de seu Círculo, são o poema *Até logo, até logo, companheiro*, tradução de Augusto de Campos para texto de Sierguéi lessiêñin; a canção quase homônima, musicada por Toquinho a partir da tradução de Campos; e a canção *Até mais ver*, uma adaptação do poema de lessiêñin feita por Belchior, que dialoga também com o poema *In extremis* de Olavo Bilac. Em nosso estudo, verificamos como se dá a relação interdiscursiva, se de modo contratual ou polêmico, operada pelos autores-criadores Augusto de Campos, Toquinho e Belchior, a partir de Sierguéi lessiêñin.

Palavras-chave: estilística discursiva na música popular; análise dialógica do discurso; esferas discursivas e gênero de discurso; literatura, poema e canção; Olavo Bilac; Sierguéi lessiêñin; Augusto de Campos; Toquinho; Belchior.

Writing word (Bilac, lessiêñin and Augusto de Campos) and singing word (Toquinho and Belchior): stylistical aspects of the poem and the song in Literature and Brazilian Popular Music (MPB)

Abstract: Assuming Literature and Brazilian Popular Music (MPB) as discursive practices, this paper aims at analysing the stylistical aspects of three propositions of the genres poem and song, stated in the literary and "verbomusical" discursive fields which are in intertextual dialogue. The analysed texts, under the perspective of Bakhtin and his Circle, are the poem *Até logo, até logo, companheiro*, as translated by Augusto de Campos from the original by Sierguéi lessiêñin; the almost homonymous song, set to music by Toquinho, from the translation by Campos; and the song *Até mais ver*, an adaptation of the poem by lessiêñin, as recorded by Belchior – who also refers to the poem *In extremis*, by Olavo Bilac. In our research, we verified how the interdiscursive relation takes place, either contractual or polemical, established by the author-creators Augusto de Campos, Toquinho and Belchior, from the original by Sierguéi lessiêñin.

Keywords: discursive stylistics in popular music; dialogical discourse analysis; discursive fields and discourse genre; literature, poem and song; Olavo Bilac; Sierguéi lessiêñin; Augusto de Campos; Toquinho; Belchior.

Uma análise estilística que queira englobar todos os aspectos do estilo deve obrigatoriamente analisar o *todo* do enunciado e, obrigatoriamente, analisá-lo dentro da cadeia da comunicação verbal de que o enunciado é apenas um *e/lo* inalienável (BAKHTIN, 1997b [1952-1953], p.326).

1. Primeiras palavras

A esfera discursiva literária brasileira é formada pela atividade enunciativa que une fundamentalmente um escritor a um leitor por meio de enunciados verbais, chamados literários. Nesse campo de atividade, outros sujeitos do dizer e do fazer participam da situação enunciativa literária, entre os quais os críticos e os historiadores literários, os editores, os tradutores, os

professores de literatura e os donos de livrarias. Os agentes dessa comunidade dialogam por meio de textos concretos de variadas formas, estilos, construções composicionais e temáticas, definidos como *gêneros de discurso*. É na esfera literária que são produzidos, divulgados, lidos e comentados textos como a crônica, o conto, o romance. Neste artigo, analisaremos um enunciado pertencente ao gênero *poema*, escrito (traduzido) pelo autor Augusto de Campos.

Já o *discurso verbomusical brasileiro* é uma prática discursiva resultante da atividade de uma comunidade específica formada pelos compositores, cantores, produtores de discos, consumidores e apreciadores da *canção*, gênero de discurso produzido por essa comunidade. Analisaremos neste texto uma canção do cantor e compositor Toquinho e outra de Belchior (sujeitos dessa esfera discursiva).

Assumindo a Literatura e a Música Popular Brasileira enquanto práticas discursivas, o objetivo geral deste artigo é analisar os *aspectos estilísticos* (entonação ou o som expresso pela palavra escrita e cantada; eleição e disposição das palavras no interior da enunciação) de três enunciados dos gêneros poema e canção, produzidos nas esferas discursivas e ideológicas literária e verbomusical. Na análise dos enunciados, iremos observar as variadas semioses que os compõem: a verbal, no caso do poema¹; a verbal e a musical, no caso da canção. A escolha desses três textos justifica-se pelo diálogo que os enunciados mantêm entre si por meio de uma relação intertextual. Pretendemos, a partir daí, analisar a relação que se dá entre a prática discursiva literária e a prática discursiva verbomusical brasileira. Para isso, analisaremos os gêneros de discurso poema e canção como objetos ideológicos e concebidos em suas relações ideológicas.

Nessa intertextualidade é importante examinar o trabalho empreendido pelos *autores-criadores* dos textos escolhidos para análise (Augusto de Campos, Toquinho e Belchior). Chamamos ao primeiro de *escritor* e aos dois últimos de *compositor*. Verificaremos em que medida esses autores aproximam-se e afastam-se; como eles constroem uma identidade enunciativa nas comunidades discursivas literária e verbomusical; se a relação *interdiscursiva* entre eles é contratual ou polêmica; se seus discursos vão ao encontro um do outro, ressignificam-se ou polemizam-se; de modo geral, como as escolhas estilísticas articulam-se para a construção do modo de dizer desses autores-criadores na literatura e na música brasileira. Essas são algumas questões que tentaremos responder/esclarecer ao longo de nossa análise.

Para analisarmos os aspectos estilísticos nesses três enunciados, nos apoiamos no arcabouço teórico-metodológico de BAKHTIN e de seu Círculo (1924², 1926³, 1929⁴, 1934-1935⁵, 1963⁶, 1965⁷, 1979⁸ [1920-1930, 1952-1953, 1970-1971]⁹), percorrendo várias obras nas quais aparece o conceito de *estilo*. Nossa objetivo é investigar o vínculo entre a forma verbal da enunciação, a sua situação e o seu auditório. Assim, além do conceito estilo, fundamentar-nos-emos também nas reflexões acerca da *relação falante-ouvinte*, da *orientação social* e das *dimensões verbal e extra-verbal* da enunciação, feitas por BAKHTIN e VOLOCHÍNOV (1993, p.245-276).

Pela representatividade do escritor Augusto de Campos e dos cancionistas Toquinho e Belchior na literatura e no cancionista brasileiro, pensamos ser desnecessário

fazer um histórico de suas carreiras e obras. Com relação à escolha de um poema de Campos, justifica-se pelo importante papel desse escritor na tradução para a língua portuguesa de textos clássicos da literatura contemporânea. Já no que concerne à escolha de textos desses dois cancionistas, cremos que ela se justifica devido à força expressiva de suas interpretações e à complexidade discursiva de suas canções (tanto na dimensão verbal quanto na musical). Supomos que nosso estudo também se justifica no sentido de aprofundar as pesquisas que têm como objeto o gênero canção, bem como suas interfaces com gêneros literários.

De modo geral, acreditamos que esta pesquisa tem importância enquanto aplicação empírica de um conjunto de conceitos teóricos da *Teoria dialógica do enunciado* ou da *Análise dialógica do discurso* a um *corpus* da Literatura e da Música Popular Brasileira, contribuindo para validar o discurso literário e o verbomusical brasileiro enquanto campo de pesquisa a ser abordado discursivamente. Objetivamos assim contribuir com os estudos que relacionam a literatura e a música a essa prática de leitura de textos: a *metalinguística*.

Defendendo que todo texto tem uma orientação social, acreditamos que o trabalho com os discursos literário e verbomusical tem mérito por pretender examinar discursos tão entranhados na nossa cultura e tão significativos na constituição de nossa identidade enquanto sujeitos no mundo brasileiro. Parafraseando JAKOBSON (2001, p.161-162) em seu texto antológico *Linguística e comunicação*, se o poema e a canção são duas linguagens, o linguista, cuja área de investigação abrange qualquer tipo de linguagem, *pode e deve* incluir esses enunciados em seu campo de estudos.

Neste ponto, chamamos a atenção para o fato de que não tencionamos realizar a análise dos enunciados de Campos, Toquinho e Belchior a partir de suas biografias. Estamos considerando esses escritor e compositores como instâncias enunciativas. Seguindo a noção bakhtiniana de autor-criador¹⁰, julgamos ser o autor não um indivíduo histórico propriamente, mas principalmente uma função enunciativa de unidade dos sentidos. Por fim, é importante deixar claro que a questão central em nosso artigo não será simplesmente comparar os investimentos estilísticos nesses enunciados, mas sim perceber como se dão as *relações dialógicas* nesses textos, ou seja, qual a posição do autor com respeito ao leitor e ao ouvinte e segundo a situação social na qual a enunciação se realiza.

2. Palavra escrita e palavra cantada: material de análise

Nosso material de análise é constituído de três *enunciados concretos*, um produzido na esfera discursiva literária e dois na esfera discursiva verbomusical brasileira. O primeiro deles, do gênero discursivo poema, é o texto *Até logo, até logo, companheiro*, uma tradução de Augusto de Campos

para poema do poeta russo Sierguéi lessiênnin, escrito em 1925 e endereçado ao também poeta Vladimir Maiakóvski. A tradução de Augusto de Campos para os versos de lessiênnin foi publicada em 1968 no volume *Poesia Russa Moderna*, organizado a seis mãos por Boris Schnaiderman e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos para a Editora Civilização Brasileira, e reeditada em 1985 pela Editora Perspectiva, de São Paulo. Para efeito de comparação, trabalhamos com duas edições dessa obra: a primeira, de 1968, e a última a que tivemos acesso, publicada em 2001, pela mesma Editora Perspectiva.

O texto seguinte é a canção *Até logo, companheiro*, criada com música de Toquinho a partir da tradução de Campos para o poema de lessiênnin. A canção foi inicialmente lançada em 2001 em DVD de Toquinho pela gravadora Biscoito Fino. No DVD, o primeiro da carreira do cantor e compositor, Toquinho apresenta alguns dos seus maiores sucessos com imagens de shows ao vivo, algumas inéditas no Brasil, cedidas pela emissora italiana RAI, além de gravações em estúdio, seguindo um roteiro biográfico do artista. Em momento histórico, Toquinho canta *Samba pra Vinicius*, na presença do próprio homenageado e do Quarteto em Cy. Revela curiosidades, como por exemplo de onde saiu a expressão que originou a música *A tonga da mironga do kabuletê*, e que a letra de *Samba pra Vinicius* foi composta a pedido do próprio "poetinha". Ao todo, são 26 músicas, com apenas uma delas inédita, *Até logo, companheiro*¹¹.

Na análise propriamente dita, iremos nos deter na gravação da canção *Até logo, companheiro* não no suporte DVD, mas no CD *Só tenho tempo pra ser feliz*, gravado posteriormente por Toquinho pela Movieplay em 2003. Porém, ao longo da análise iremos fazer remissões à gravação dessa mesma canção nessas duas enunciação distintas, em 2001 e em 2003.

O último enunciado também pertence ao gênero de discurso canção. Trata-se da música *Até mais ver*, uma adaptação do mesmo poema de lessiênnin, comentado acima, feita pelo compositor Belchior. A canção foi gravada no CD *Baihuno*, lançado em 1993 pela Movieplay. É importante destacar que apesar de a canção de Toquinho só ter sido gravada pela primeira vez em 2001, ela teria sido composta antes mesmo da gravação da adaptação de Belchior, como se comprova em gravações ao vivo nas quais Toquinho interpreta *Até logo, companheiro*.

3. As palavras entre o homem e o mundo: por uma estilística discursiva

O conceito de estilo aparece em vários momentos da produção bakhtiniana e de seu Círculo. Podemos citar como exemplo as reflexões feitas nas obras *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*; *Marxismo e filosofia da linguagem*; *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*; *Problemas da Poética de Dostoiévski*; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; *O autor e o herói na atividade estética* e *Os gêneros do discurso de Estética da*

criação verbal. "Em todas [elas] é possível encontrar estilo como uma dimensão textual e discursiva que vai sendo trabalhada, refinada, em função dos objetos específicos tratados em cada um dos estudos" (BRAIT, 2005, p.80).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, na terceira parte, intitulada *Para uma história das formas das enunciações nas construções sintáticas*, Bakhtin, assinado Volochínov¹², estuda o estilo a partir das formas de transmissão do discurso de outrem. Distingue um *estilo linear* de um *estilo pictórico* (cap.9), além de relacionar Gramática e Estilística (cap.10). Nessa obra, ao estudar o estilo na língua somente em correlação com o discurso do outro, o autor já nega a compreensão do estilo como algo individual, singular, único, particular e original, como defende a estilística clássica.

Para estudar o estilo, Bakhtin recorre tanto à esfera literária como à da vida cotidiana. Ilustram o primeiro caso as obras *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Nesta última, Bakhtin atenta para "a estreita relação entre a palavra na vida e a palavra na arte". O mesmo caminho de comparação ocorre no texto *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*, de Volochínov, e é retomado no texto em parceria com Bakhtin, no qual discutem as partes verbal e extra-verbal das enunciação cotidianas. "As enunciação da vida cotidiana já dão a chave de compreensão da estrutura linguística da enunciação artística"¹³ (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 1993, p.259). Na análise de Dostoiévski e Rabelais, Bakhtin inaugura uma perspectiva estilística inédita, colocando óculos novos na leitura dessas produções. E essas lentes enxergam o sujeito em sociedade e o indivíduo inscrito em sua historicidade.

Se para uma concepção tradicional e subjetivista do estilo, "o estilo é o homem" ("Le style est l'homme même"), como lemos nas palavras de Buffon (1707-1788) de *Discours sur le style*¹⁴, nas obras do Círculo de Bakhtin, "o estilo são pelo menos dois homens, duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social", como estabelece Volochínov no texto *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Tendo em conta a natureza social da linguagem humana, esta é um fenômeno de duas faces, o que significa dizer que toda enunciação pressupõe, para sua realização, a existência não só de um falante, mas também de um ouvinte (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 1993, p.262).

Para Bakhtin, uma imagem do discurso não deixa de ser a imagem do homem que fala; no entanto, essa imagem só será possível na medida em que essa fala estiver orientada para o outro. Nesse sentido, o conceito de estilo é o outro lado da moeda do conceito de *dialogismo*, onde não se distingue quem é a cara e quem é a coroa, pois cada uma das faces traz em si a outra. Nessa concepção, as singularidades e particularidades estilísticas de um sujeito serão constituídas sempre na relação com o social. Esse social pode ser compreendido

como o contexto situacional em interação com os outros sujeitos dessa situação. Como nos mostram BAKHTIN e VOLOCHÍNOV (2004, p.114) em *Marxismo e filosofia da linguagem*, é exatamente "a situação e os participantes mais imediatos [que] determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação".

No texto *O autor e o herói na atividade estética*, o estilo também é analisado no âmbito da esfera artística. Ele é definido como o "conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo". Assim, "o estilo artístico não trabalha com palavras e sim com valores do mundo e da vida" (BAKHTIN, 1997b [1920-1930], p.209). E seria exatamente esse acabamento que cria a ficção para Bakhtin e que constitui a obra de arte. Esse conceito de acabamento relaciona-se diretamente com o conceito de *autor* – muito importante no conjunto da obra de Bakhtin e de seu Círculo. É o *autor-criador*, como elemento da obra, a instância suprema e última que dá acabamento à obra e imprime nela uma marca de arte.

Na arquitetônica teórica do Círculo, interessa a posição axiológica do autor-criador, do sujeito que cria, ou seja, o modo como essa instância discursiva enforma o mundo por meio de um excedente de visão, que conta com uma responsividade do público que recepcionará a obra. No momento de criação da obra, a visão de mundo do autor relacionada com o ato de *empatia* (identificação; olhar com os olhos do outro: princípio de conteúdo-forma que sedimenta a relação do autor-contemplador com o objeto em geral e com o personagem em particular) é que torna possível a elaboração de um material (BAKHTIN, 1997b [1920-1930], p.31 e 218).

Essa reflexão sobre a autoria nos traz de volta à estética do próprio processo criativo, à atividade do artista ou do autor. Neste momento, é importante diferenciar esse *autor-criador*, que emerge da própria obra, do *autor-pessoa*, que é o elemento do acontecimento ético e social da vida, o sujeito empírico. Aqui, deixamos claro que, na análise da constituição estilística dos enunciados analisados neste trabalho, o que nos interessa é a maneira como o autor-criador utiliza as formas da língua para representar/constituir o homem e o mundo. Essa mesma relação entre o homem e o mundo é reconhecida por Discini, ao defender que o analista do estilo deve recuperar quem diz pelo modo de dizer. Para a autora, a estilística discursiva parte do estilo para reconstruir o homem. Reconhecendo o lugar do autor-criador e do outro, chamado de enunciatário, na constituição do estilo, afirma que:

o estilo refere-se ao modo próprio de dizer de uma enunciação, única, depreensível de uma totalidade enunciada. Essa perspectiva faz com que as relações de sentido convirjam recorrentemente para um centro que, longe de mostrar um sujeito empírico, cria o próprio sujeito. (...) O estilo é efeito de sentido, produzido no e pelo discurso, reconhecido pelo fazer interpretativo de um enunciatário, cúmplice de um sujeito da enunciação, para que, juntos, construam um efeito de individuação (DISCINI, 2004, p.17 e 26).

Pelo que vimos até aqui, a reflexão sobre o estilo parece estar relacionada diretamente ao campo literário ou das artes de um modo geral. Essa impressão é desmentida ao olharmos para o texto *Os gêneros do discurso*, também publicado na coletânea *Estética da criação verbal*. Nesse texto, BAKHTIN (1997b [1952-1953], p.279) postula que "todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua que se efetua em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes dum ou doutra esfera da atividade humana".

Esses enunciados, "tipos de textos relativamente estáveis", são os *gêneros do discurso*, constituídos por três elementos, o *conteúdo temático*, o *estilo verbal* (a seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais) e a *construção composicional*. Esse trecho deixa claro que todos os modos de utilização da língua implicam um estilo. A maneira de olhar o estilo, para Bakhtin, mais uma vez contrapõe-se à da visão clássica do estudo do estilo, que traz a concepção de "a arte do bem escrever", criando a dicotomia "bom estilo" versus "mau estilo", como encontramos no Livro 3 da *Rhétorique* de Aristóteles.

Ao definir gêneros, Bakhtin demonstra que os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada uma das esferas¹⁵ de comunicação:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inegociável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa (BAKHTIN, 1997b [1952-1953], p.279).

Isso significa que cada esfera produzirá determinados gêneros, ou seja, enunciados relativamente estáveis por seu conteúdo temático, estilo e construção composicional. Em nossa análise, a noção de esfera e suas implicações para os gêneros poema e canção serão de bastante utilidade. Examinaremos aqui três instâncias dessas esferas: a da *circulação*, a da *produção* e a da *recepção* dos enunciados.

Na teoria bakhtiniana, a esfera discursiva é também ideológica. A noção de *ideologia* no Círculo está ligada necessariamente à de *esfera*, além de dizer respeito a uma visão de mundo (cosmovisão), como destaca Bakhtin, em sua tese sobre Rabelais nos anos 40, e de se constituir numa relação de *reflexão* ou de *refração* da realidade. Assim, essa visão de mundo, enquanto projeto discursivo do falante, está condicionada tanto à esfera ideológica quanto ao gênero de discurso. O que significa dizer que cada esfera, por meio dos seus gêneros de discurso, tem o seu modo particular de refletir e refratar a realidade. Além disso, o(s) sujeito(s) do(s) dizer(es), como apresentam Volochínov, Bakhtin e Medvedev, são constituídos de uma *intersubjetividade*, ou seja, na relação que mantém com outros sujeitos e outros

dizeres. Sobre a correlação entre gênero e estilo, Bakhtin afirma que o enunciado, enquanto gênero de qualquer esfera da comunicação, pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve):

Em outras palavras, possui um estilo individual. Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários – neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal (...) (BAKHTIN, 1997b [1952-1953], p.283).

Estendendo essa declaração de Bakhtin, assim como os gêneros da esfera literária, os da esfera verbomusical são igualmente propícios à manifestação do estilo individual, exatamente pelo mesmo motivo exposto por Bakhtin, ou seja, por uma exigência da estrutura enunciativa mesma dessa esfera.

Voltemos agora à citação de BRAIT (2005, p.80) acima, que reconhece duas dimensões do estilo: uma textual e outra discursiva, uma verbal e outra social. Reconhecendo também essas características, em nosso trabalho, pela própria natureza sincrética dos nossos objetos, iremos analisar o estilo numa perspectiva que

ultrapassa em muito a materialidade verbal. Seguindo o exemplo de Bakhtin, olharemos para os nossos objetos tentando refinar nossa análise de acordo com as próprias especificidades do objeto.

Lidamos com três enunciados concretos, um do gênero poema e dois do gênero canção. Iremos analisar esses três enunciados contemplando as suas características estilísticas (entonação ou o som expresso pela palavra escrita e cantada; eleição e disposição das palavras no interior da enunciação), sempre vinculando a forma verbal de enunciação à situação enunciativa e ao auditório (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 1993, p.262). Além da forma verbal, como analisamos o gênero canção, iremos investigar a forma musical desse enunciado, bem como a entonação expressa pela interpretação dos cantores. Para tanto, nos apoiaremos nas contribuições de TATIT (1996)¹⁶, que elaborou uma teoria de estudos da canção, e de pesquisas de nossa autoria (CARLOS, 2007).

TATIT (1996, p.9), ao falar da canção, concebe-a como uma "imbricação necessária entre duas semiozes, a letra e a melodia". Assim, o *cancionista* se assemelharia a um *malabarista*, pois tem a função de equilibrar a melodia no

I – Poema	II – Canção	III – Canção
Até logo, até logo, companheiro¹⁷ (Tradução de Augusto de Campos)	Até logo, companheiro¹⁸ Toquinho e Sierguéi lessiêñin (Versão de Augusto de Campos)	Até mais ver Belchior (Adap. de poema de Sierguéi lessiêñin)
Até logo, até logo, companheiro, Guardo-te no meu peito e te asseguro: O nosso afastamento passageiro É sinal de um encontro no futuro. Adeus, amigo, sem mãos nem palavras. Não faças um sobrolho pensativo. Se morrer, nesta vida, não é novo ¹⁹ , Tampouco há novidade em estar vivo.	Até logo, até logo companheiro. Eu te guardo no meu peito e te asseguro: Nosso afastamento passageiro É sinal de um encontro no futuro. Adeus, amigo, sem mãos nem palavras. Não faças um ar tão pensativo. Se morrer, nesta vida, não é novo, Tampouco há novidade em estar vivo.	Até mais ver, até mais ver, meu camarada. Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois. Qualquer distância entre nós, tornada em nada, só assinala um novo encontro pra depois. Só long sem gesto, um bie ao léu... Não digas sorte! Não vale adeus, que enruga o olhar mais compassivo. Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, quem viu, na vida, novidade em estar vivo? Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, quem viu, na vida, novidade em estar vivo? Até mais ver, até mais ver, meu camarada. Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois. Qualquer distância entre nós, tornada em nada, só assinala um novo encontro pra depois. Só long sem gesto, um bie ao léu... Não digas sorte! Não vale adeus, que enruga o olhar mais compassivo. Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, quem viu, na vida, novidade em estar vivo? Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte, quem viu, na vida, novidade em estar vivo?

Ex.1 – Enunciados analisados no artigo: Poema *Até logo, até logo, companheiro* (Ex.1.1), Canção *Até logo, companheiro* (Ex.1.2) e Canção *Até mais ver* (Ex.1.3).

texto e o texto na melodia. Para esse autor, a "dicção" do cancionista (compositor, cantor, arranjador) está ligada a um modo de dizer, de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente a uma maneira de compor. Com relação à metáfora do cancionista visto como um malabarista, para nós, esse "jogo de equilibrar" está ligado a uma complexidade bem mais ampla do que as coerções do gênero, pois o cancionista, no momento de compor uma canção, precisa mobilizar uma série de outras estratégias discursivas exigidas principalmente pela *situação comunicativa* e o *auditório*, ou seja, impostas pela esfera discursiva verbomusical.

Outra reflexão feita por TATIT (1996, p.12-14) é a da ligação entre canto e fala. Ao relacionar canto e fala, o semioticista defende a ideia de que toda e qualquer canção popular tem sua origem na fala. Aqui, haveria uma tensão entre a voz que fala (interessada pelo que é dito) e a voz que canta (interessada pela maneira de dizer). Em nosso trabalho, essa inter-relação entre voz que fala e voz que canta será de singular importância, ao analisarmos a identidade discursiva dos autores-criadores Toquinho e Belchior e o modo pelo qual esses cancionistas, através de sua dicção, colocam-se/posicionam-se diante de si e de uma ou várias exterioridades ou, falando com outras palavras, a maneira pela qual esses sujeitos instituem um estilo.

No texto de Volochínov de 1926, ele elege três elementos de uma obra artística: o autor, o herói (o objeto do enunciado) e o ouvinte, os quais devem ser entendidos como constitutivos da obra determinando o seu estilo. Em nossa análise, esses elementos são essenciais para compreender o próprio modo de existência de uma obra. Faremos nesta pesquisa exercício semelhante ao de Volochínov (que discute nesse texto as relações entre o autor e o ouvinte, entre o ouvinte e o herói), analisando como se dão essas relações entre escritor, poema e leitor, na esfera discursiva literária; e entre cancionista, canção e ouvinte, na esfera discursiva verbomusical brasileira; bem como as relações entre as duas esferas.

4. Tecendo palavras: análise dos aspectos estilísticos dos gêneros discursivos poema e canção nas esferas literária e verbomusical

4.1 Os enunciados

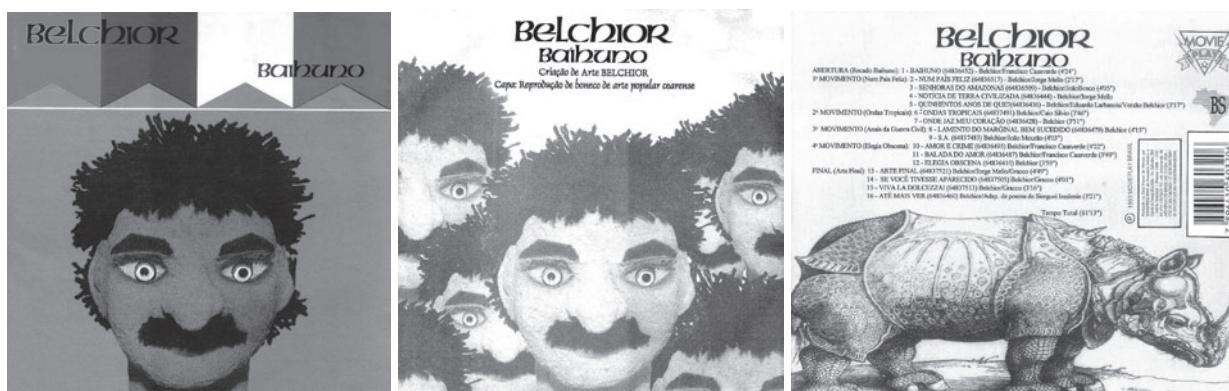
Transcrevemos no Ex.1, acima, os enunciados analisados neste artigo. A transcrição dos textos, desde os títulos, foi feita seguindo a forma materializada nos seus suportes originais de publicação, respeitando tanto a divisão de versos e estrofes quanto o destaque dado a algumas palavras e expressões: a página do livro *Poesia Russa Moderna*, no caso do poema de lessiênnin, traduzido por Augusto de Campos (Ex.1.1); o encarte do CD *Só tenho tempo pra ser feliz* e do DVD *Toquinho*, considerando a letra da canção do compositor homônimo (Ex.1.2); o encarte do CD *Baihuno*, no caso da letra da canção de Belchior (Ex.1.3). Os álbuns dos quais foram retiradas as canções estão detalhados na seção 4.2, a seguir. Com relação à letra da canção de Belchior, o último verso transcrito aqui não aparece no encarte do CD *Baihuno*, surgindo somente na interpretação de Belchior. Como lidamos com enunciados do gênero discursivo canção, composto pela imbricação entre a semiose verbal e a musical, analisaremos também a dimensão sonora desse gênero discursivo, ao investigar os aspectos estilísticos ligados à entonação, entendida como expressão vocal. O áudio das duas canções, bem como as capas e contracapas coloridas dos três álbuns podem ser tomados como anexos a este artigo. Recomenda-se, portanto, que a leitura de nossa análise seja feita simultaneamente com o cotejo deste material.

4.2 Os álbuns²⁰

I – *Baihuno*. Belchior. Movieplay, 1993. CD.²¹

Faixas

ABERTURA (*Recado Baihuno*) 01 *Baihuno* (com Francisco Casaverde); 1º MOVIMENTO (*Num País Feliz*) 02 *Num país feliz* (com Jorge Mello); 03 *Senhoras do Amazonas* (com João Bosco); 04 *Notícia de terra civilizada* (com Jorge Mello); 05 *Quinhentos anos de quê?* (com Eduardo



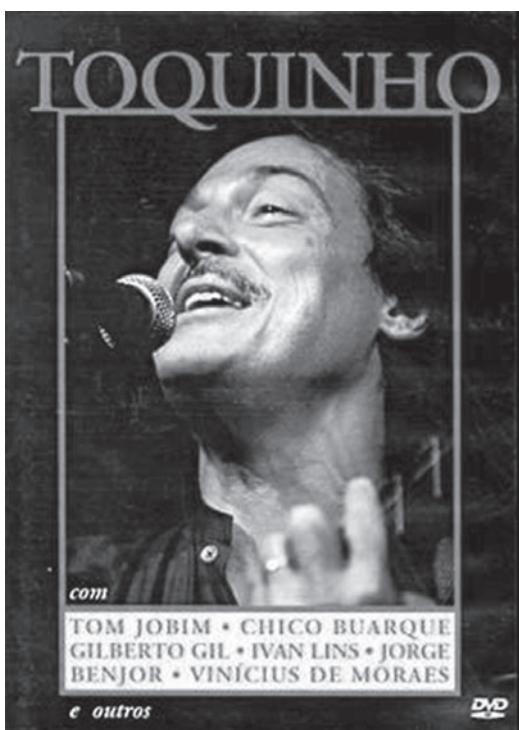
Ex.2 – Capa, Fundo do álbum e Contracapa do CD *Baihuno* com suas respectivas canções.

Larbanois/Versão de Belchior); 2º MOVIMENTO (*Ondas Tropicais*) 06 *Ondas tropicais* (com Caio Silvio); 07 *Onde jaz meu coração*; 3º MOVIMENTO (*Anais da Guerra Civil*) 08 *Lamento do marginal bem sucedido [sic]*; 09 S.A. (com João Mourão); 4º MOVIMENTO (*Elegia Obscena*) 10 Amor e crime (com Francisco Casaverde); 11 *Balada do amor perverso* (com Francisco Casaverde); 12 *Elegia obscena*; FINAL (*Arte Final*) 13 *Arte final* (com Gracco e Jorge Mello); 14 *Se você tivesse aparecido* (com Gracco); 15 *Viva la dolcezza!* (com Gracco); 16 *Até mais ver* (Adap. de poema de Sierguéi lessiêin)²².

II – *Toquinho*. Toquinho. Biscoito Fino, 2001. DVD.

Faixas

01 *Aquarela* (com Fabrizio, Morra e Vinicius de Moraes); 02 *Bachianinha* (Paulinho Nogueira); 03 *Samba de Orly* (com Chico Buarque e Vinicius de Moraes); 04 *O que será* (Chico Buarque); 05 *Que maravilha* (com Jorge Benjor); 06 *Na boca da noite* (com Paulo Vanzolini); 07 *Samba pra Vinicius* (com Chico Buarque); 08 *Tarde em Itapuã* (com Vinicius de Moraes); 09 *Samba da benção* (com Baden Powell e Vinicius de Moraes); 10 *Regra três* (com Vinicius de Moraes); 11 *A felicidade* (com Tom Jobim e Vinicius de Moraes); 12 *A tonga da mironga do kabuleté* (com Vinicius de Moraes); 13 *Carta ao Tom-74* (com Vinicius de Moraes); 14 *Escravo da alegria* (com Mutinho); 15 *La voglia la pazzia* (com Bardotti e Vinicius de Moraes); 16 *Doce vida* (com Francis Hime); 17 *Amor em paz* (com Tom Jobim e Vinicius de Moraes); 18 *Caso sério*; 19 *Hino ao Corinthians* (Lauro D'Avila); 20 *Ao que vai chegar* (com Mutinho); 21 *Até logo, companheiro* (com Sierguéi lessiêin); 22 *A casa* (Vinicius de Moraes); 23 *O pato* (com Vinicius de Moraes); 24 *O caderno* (com Mutinho); 25 *Canção pra Jade* (com Mutinho); 26 *Criança feliz* (domínio público).



Ex.3 – Capa do DVD *Toquinho* com suas respectivas canções.

III – *Só tenho tempo pra ser feliz*. Toquinho. Movieplay, 2003. CD.

Faixas

01 *Esquece*; 02 *Canção pra Jade* (com Mutinho); 03 *Jeito simples de ser*; 04 *Receita de felicidade*; 05 *Em primeiro lugar*(D.R); 06 *A distância* (Domenico Modugno/ Versão de Toquinho); 07 *Amor ateu* (com Mutinho); 08 *Só tenho tempo pra ser feliz* (com Hampar e Nani); 09 *Caso encerrado* (com Paulinho da Viola); 10 *Lindo e triste Brasil*; 11 *Na chama da cama*; 12 *Além do portão* (com João Carlos Pecci); 13 *Vem viver* (com Mauricio Mattar); 14 *Quem?* (Sergio Jodice/Versão de Toquinho); 15 *Nas asas de um instrumento* (com Rizzo e Silvestro); 16 *Até logo, companheiro* (com Sierguéi lessiêin).



Ex.4 – Capa do CD *Só tenho tempo pra ser feliz* com suas respectivas canções.

4.3 Aspectos estilísticos

O primeiro enunciado (Ex.1.1), pertencente ao gênero de discurso *poema*, é produto da esfera *discursiva literária brasileira*, composta por escritores, agentes de escritores, editores, donos de livrarias e de sebos, distribuidores de livros, leitores etc. São esses sujeitos que produzem, fazem circular e consomem todos os enunciados que compõem essa esfera: crônica, conto, romance, novela, haicai, dentre outros. Esses textos materializam-se em diversos suportes (papel, tela do computador) e são difundidos por diversos *midia*. O texto escolhido para nossa análise foi originalmente materializado no suporte canônico dessa esfera: a página do livro.

Já os outros dois enunciados analisados (Exs.1.2 e 1.3), do gênero de discurso *cancão*, são constituídos no âmbito da esfera *discursiva verbomusical brasileira*, formada por compositores, letistas, músicos, intérpretes, radialistas, produtores musicais, empresários do meio artístico, donos de lojas de discos, ouvintes e fãs, todos fazedores, divulgadores e consumidores da canção, gênero discursivo

por excelência produzido pela/para a prática discursiva verbomusical. Outros gêneros discursivos produzidos nessa esfera são as capas e contracapas dos álbuns (Exs.2, 3 e 4) e encartes que, junto com a canção (semiose verbal e musical), materializam-se nos suportes K7, LP, CD (Exs.2 e 4), DVD (Ex.3), circulando pelos meios radiofônico, televisivo, eletrônico, mecânico, magnético e digital.

A seguir, analisamos os três enunciados (Ex.1), sempre pensando nos aspectos estilísticos desses dois gêneros textuais nessas duas esferas de discurso: a literária e a verbomusical. Como vimos na fundamentação teórica, a forma da enunciação é constituída pela entonação, pela escolha das palavras e pela sua disposição no interior da enunciação (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 1993, p.262). Passemos agora ao exame da forma da enunciação, associada à sua situação comunicativa e ao seu auditório.

Enunciado I – Poema *Até logo, até logo, companheiro*

Ao analisarmos as questões estilísticas no texto de Augusto de Campos (Ex.1.1), contemplamos as relações que esse texto mantém com o conteúdo e o contexto de produção do texto que o deu origem: no caso, o poema em língua russa do poeta Sierguéi lessiênnin. No entanto, não faremos observações no que diz respeito à diferença linguística entre a tradução de Campos e o poema original, pois não é objetivo deste trabalho empreender essa comparação entre os dois idiomas. Como observamos em sua publicação, o texto de Augusto de Campos apresenta-se, na materialidade verbal do suporte livro, como uma tradução de um poema de Sierguéi lessiênnin. Porém, a nomeação de Sierguéi lessiênnin como autor-primeiro não aparece na página em que está impresso o poema; podendo ser identificada no sumário que abre o livro. Aqui a relação *autor-tradutor* e *autor-criador* do poema em russo, considerando o próprio *texto*, a *comunidade discursiva* (autor e leitor; criador e tradutor etc.) e o *modo de circulação* (suporte etc.) dar-se-á das seguintes maneiras:

- a) na esfera da circulação e recepção, se o auditório da enunciação não souber previamente quem é Sierguéi lessiênnin, ele só saberá que Campos traduziu um poema de uma língua diferente da língua portuguesa e talvez desconhecida para falantes/leitores do idioma vernáculo;
- b) se o leitor observar o título da obra, que já anuncia a língua traduzida (o russo), a inferência evidente é a de que o poema *Até logo, até logo, companheiro* foi escrito originalmente em russo; desse modo, o leitor não precisa saber pelo conhecimento de mundo que lessiênnin é um poeta russo;
- c) se esse leitor olhar para o texto examinando o título da publicação, *Poesia Russa Moderna*, ele inferirá que Sierguéi lessiênnin relaciona-se de algum modo com Maiakóvski, reconhecido como o maior poeta russo do século vinte;

d) se o leitor não ativar seu conhecimento prévio, pode atuar com uma responsividade que o dirigirá a procurar outros elementos paratextuais (prefácios, notas, outros poemas) do livro no qual foi publicado o poema, os quais o farão "descobrir" quem é o autor do texto traduzido; o próprio modo de acabamento da obra já contribui definitivamente para o diálogo entre o leitor e os autores-primeiros dos textos traduzidos, apresentando, antes de cada um do conjunto de traduções de um mesmo escritor, uma pequena biografia dos autores-criadores. Apesar de a remissão a essas biografias não aparecer na edição de 1968, os organizadores da tradução resolvem esse problema na edição de 2001, com a informação "ver nota biográfica", localizada no final da página, logo abaixo do poema *Até logo, até logo, companheiro*;

e) para chegar à relação entre lessiênnin e Maiakóvski, o leitor poderá ainda recorrer a outros textos traduzidos pelo trio Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, como a obra *Maiakóvski/Poemas*, organizada um ano antes, em 1967, pela Editora Tempo Brasileiro, e reeditada em 1982, pela Editora Perspectiva²³.

Em todos esses casos, o autor-tradutor do poema, que é também organizador da obra de tradução, infere, na esfera de produção da obra, que seu auditório é interessado pela, ou conchedor de, literatura russa e sabe ou quer saber da relação entre Maiakóvski e Sierguéi lessiênnin. Esse conhecimento de mundo deve ser acessado pelo leitor para que o autor-criador do poema mantenha "um vínculo vivo e dialógico com seu auditório" (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 1993, p.251). Para que esse vínculo se efetive, o leitor deve saber de dados biográficos de Maiakóvski e de lessiênnin. Sierguéi lessiênnin nasceu em 1895 e suicidou-se aos 30 anos. Sofrendo de alcoolismo e com um casamento turbulento e fracassado, lessiênnin tirou sua vida num quarto do Hotel Inglaterra em Leningrado, no dia 28 de dezembro de 1925. Cortou os pulsos e escreveu com o próprio sangue duas estrofes (*Até logo, até logo, companheiro*) endereçadas ao amigo Maiakóvski; logo depois de escrever os versos finais, enfocou-se.

Numa atitude dialógica, foi a lessiênnin que Maiakóvski dedicou um de seus mais belos poemas²⁴, condenando a atitude que ele próprio viria a adotar²⁵, cinco anos depois, e cunhando um de seus mais célebres versos: "Melhor morrer de vodca que de tédio!". Maiakóvski também dialogou com a ação de escritura do amigo lessiênnin, deixando um bilhete de despedida, que dizia: "O incidente está encerrado. O barco do amor quebrou-se contra a vida cotidiana. Estou quite com a vida. É inútil passar em revista as dores, os infortúnios e os erros recíprocos. Sejam felizes".

O autor-tradutor conta com que o seu leitor recupere um pouco da vida apresentada no texto que ele traduziu. Como nos escrevem BAKHTIN e VOLOCHÍNOV (1993, p.255), "na construção do seu herói, o escritor não

deve esquecer nem por uma instante que a força de expressividade artística depende, em grande medida, da força de verdade da vida que está encerrada na obra"²⁶.

Na leitura desse poema, quanto mais o leitor recuperar a dimensão extra-verbal do texto, mais ele apreenderá a vida da obra. Assim, se o auditório da tradução de Campos não conhecer o contexto de produção do texto de lessiênin, só apreenderá o significado dado pelas próprias palavras do texto (*a parte verbal*) traduzido: um sujeito que, ao morrer, despede-se de um outro sujeito, consolando-o e prevendo um encontro no futuro com seu companheiro, o qual não tardará a chegar.

Nesse caso, o intercâmbio de enunciação entre autor-criador e auditório não seria o previsto pelo autor da tradução, na esfera de produção do texto, mas ainda assim haveria diálogo, uma conversação recíproca entre duas pessoas: um autor-tradutor que escreve e um leitor que se propõe a ler (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 1993, p.250). Mesmo que o leitor de Campos não recupere exatamente o significado extra-verbal da enunciação de lessiênin, haverá interação. A entonação, a escolha das palavras e a sua organização no poema, além da quantidade de versos aproxima o leitor para uma enunciação cujo tema principal é a despedida ao morrer.

A relação entre o autor-criador, o autor-tradutor e o leitor expressa pelo texto de Campos deixa clara a importância do destinatário na enunciação. Sobre esse assunto, Bakhtin esclarece que:

o índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário. (...) o enunciado tem autor e destinatário. Essas formas e concepções do destinatário se determinam pela área da atividade humana e da vida cotidiana a que se reporta um dado enunciado. A quem se dirige o enunciado? Como o locutor (ou o escritor) percebe e imagina seu destinatário? Qual é a força da influência deste sobre o enunciado? É disso que depende a composição, e sobretudo o estilo, do enunciado. Cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal, tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero (BAKHTIN, 1997b [1952-1953], p.320-321).

Se compararmos as enunciations do poema originário de lessiênin e da tradução de Campos, podemos dizer que, na tradução, o texto do autor-tradutor tenta se aproximar ao máximo da enunciação do texto do autor traduzido, fenômeno de outra natureza no caso da adaptação de um texto de um gênero para outro gênero, como veremos à frente ao analisar a canção de Belchior. Assim, o discurso do autor-tradutor cumpre a função de mediar o encontro de um leitor de um determinado idioma (nesse caso, o português) com as palavras de um autor-criador de um idioma (no caso, o russo) desconhecido pelo leitor. Nesse sentido, o auditório privilegiado do texto de Campos é o leitor que conhece a língua portuguesa, mas não conhece a língua russa. O que o leitor esperaria aqui é dialogar com lessiênin e "usa" as palavras de Campos apenas para chegar ao poeta russo.

Mesmo destacando esse diálogo entre o autor-criador do poema e o leitor brasileiro via palavras de Campos, não podemos desconsiderar o papel autoral do tradutor. Em Até logo, até logo, companheiro, Campos também se instaura como autor-criador, na medida em que ele transpõe os elementos de uma língua (russa) para outra (portuguesa) dando um novo acabamento ao texto. Além disso, o novo leitor do novo texto não precisa "compreender o texto como o compreendia o próprio autor[-criador]. Mas a compreensão pode e deve ser superior à dele. Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos" (BAKHTIN, 1997b [1970-1971], p.382).

Enunciado II – Canção Até logo, companheiro

É muito comum na produção cançional brasileira a musicalização de textos, em geral daqueles com valor poético. Como exemplo, podemos citar o caso de Gilberto Gil, que musicou²⁷, em sua totalidade, o poema mais conhecido de Manuel Bandeira, Vou-me embora pra Pasárgada²⁸. Essa prática, inclusive, é o que dá base ao curso dos professores Reginaldo Domingos e Marco Pereira, que tem como tema a relação entre a música brasileira e a poesia, mais especificamente a musicalização de poemas feita por grandes compositores da MPB (Ex.5).



MÚSICA BRASILEIRA E POESIA: DA BOSSA NOVA AOS DIAS ATUAIS

Professores: Reginaldo da Silva Domingos e Marco Antonio Holanda Pereira

Dias: 12, 13, 14 e 15 de dezembro

Horário: 14:30 às 17:30

Inscrições Abertas



Com o objetivo de mostrar as relações da música popular brasileira das últimas quatro décadas com a poesia em língua portuguesa, esse curso pretende expor as musicalizações de poemas feitas por grandes nomes da MPB; composições de autores da MPB com reconhecido valor literário; e citações, em músicas diversas, da obra de poetas consagrados. Serão apresentados e comentados poemas e músicas de Carlos Drummond de Andrade, Florbela Espanca, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Renato Russo, Fagner e Belchior, entre outros.



Rua Floriano Peixoto, 941 • Centro • Fortaleza - CE • CEP 60025-130
Tel.: (85) 3464.3108 • Fax (85) 3464.3177 • cultura@bnb.gov.br • www.bnb.gov.br/cultura



Ex.5 - Cartaz do Curso promovido pelo Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, Ceará, no ano de 2004.

Os organizadores citam alguns nomes de cancionistas brasileiros que se utilizam desse expediente, entre os quais Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Renato Russo, Fagner e Belchior. A mesma atitude teve Toquinho (Ex.1.2), ao musicar a tradução de Augusto de Campos para o poema de lessiêin (*Até logo, até logo, companheiro*). Ao compararmos os dois textos em sua materialidade verbal, vemos que Toquinho deu à sua canção praticamente o mesmo título da tradução de Campos indicada no sumário do livro, apenas omitindo uma vez a expressão "até logo". Além disso, manteve a mesma quantidade de versos e estrofes do poema. A disposição visual dos versos da canção de Toquinho no encarte do CD e do DVD também segue a mesma do poema de Campos publicado no livro *Poesia Russa Moderna*. É como se o ouvinte da canção estivesse escutando o mesmo texto (praticamente as mesmas palavras) do poema traduzido, mas agora cantado na voz do intérprete Toquinho. Porém, o texto enquanto gênero é *outro*.

Apesar de Toquinho ter musicado praticamente o mesmo texto traduzido por Campos, esse texto, agora na esfera verbomusical, muda de *status*. O novo texto quando se junta a uma melodia não será mais designado *poema*, mas sim *letra de canção*. O ouvinte da canção até poderá pensar que se trata do mesmo texto de Campos/lessiêin²⁹, mas o texto adquire nova identidade, pois a situação enunciativa (participantes: autor e auditório; espaço e tempo), a esfera, o gênero e o estilo são outros. Isso comprova a observação de VOLOCHÍNOV (1926) de que a mudança de esfera de produção, circulação e recepção implica a mudança de gênero e, assim, a mudança de estilo.

Com relação à materialidade verbal propriamente dita, há algumas diferenças de construção entre a canção e o poema, principalmente no que se refere à exclusão, inserção e troca de lexemas. Na canção (Ex.1.2):

- a) a forma enclítica "Guardo-te" transforma-se em próclise ("Eu te guardo"), com a inclusão do pronome de primeira pessoa (verso 2, estrofe 1);
- b) é excluído o artigo "o" que antecede o pronome possessivo "nossa" (verso 3, estrofe 1);
- c) a palavra "sobrolho" é trocada pela palavra "ar" (verso 2, estrofe 2);

Todas essas alterações estilísticas empreendidas por Toquinho são motivadas, juntamente às injunções linguísticas e discursivas da própria esfera, pela formação melódica da canção. O texto é mudado para que se adéque à melodia; o cancionista atua aqui como um malabarista, equilibrando a melodia no texto e o texto na melodia. Como observa TATIT (1996, p.9), "na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos".

Com relação à troca indicada no item "c", presenciamos aqui a atuação da posição axiológica do compositor Toquinho que, ao substituir um substantivo por outro, ajusta semanticamente, na esfera verbomusical, a frase traduzida por Campos. O posicionamento axiológico do autor da canção também é flagrado na interpretação da música, por meio da substituição do pronome demonstrativo de primeira pessoa "nesta" (verso 3, estrofe 2) pela forma de segunda pessoa "nessa". Linguisticamente, essa classe de pronomes demonstra a posição de um elemento qualquer em relação às pessoas do discurso, situando-os no espaço, no tempo ou no próprio discurso.

O uso do pronome demonstrativo de primeira pessoa indica tanto a proximidade de quem fala ou escreve com um objeto referido, como também a referência ao tempo presente em relação a quem fala ou escreve. Já as formas de segunda pessoa indicam um maior distanciamento entre o sujeito que fala ou escreve e o objeto referido, bem como a referência ao tempo passado em relação a quem fala ou escreve. Tanto em *Até logo, até logo, companheiro* como em *Até logo, companheiro*, o objeto em referência é a vida. Enquanto no poema o sujeito do enunciado ainda toma "a vida" como algo presente e próximo, na canção a troca de pronomes operada por Toquinho realça a distância entre o sujeito e a vida, a qual desde o presente do enunciado já passa a ocupar um lugar no passado.

Voltando ao que dissemos acima, ao fato de que o ouvinte, ao escutar a canção de Toquinho, pareça estar ouvindo o mesmo texto do poema de lessiêin traduzido, cabe uma pergunta: quem seria o autor da canção? Quem dá a resposta é o próprio Toquinho. Essa autoria é dividida entre o cancionista Toquinho, o poeta russo e o seu tradutor brasileiro, afinal "o estilo é pelo menos duas pessoas". Mas esse compartilhar de vozes foi articulado pelo compositor Toquinho, pelo seu poder de dar acabamento a essa canção enquanto obra. Essa tripla autoria é assumida pelo cancionista por meio da indicação no encarte do CD e do DVD dos nomes de lessiêin e Augusto de Campos (Ex.1.2). Na disposição da letra no encarte temos, após o título da canção, os antropônimos Toquinho e lessiêin, lado a lado, seguidos pelo nome de Campos. Nesse empreendimento estilístico, Toquinho já deixa clara a função de Campos como "apenas" o mediador entre ele, cancionista, e o autor-criador primeiro do texto que se juntará à sua melodia, conformando-se em uma canção.

Ao compararmos os títulos dos enunciados de Campos e Toquinho, vemos que são quase idênticos. No entanto, o modo como esses dois textos apresentam-se para o seu interlocutor é sutilmente diferente. No primeiro (Ex.1.1), no que concerne ao modo como o autor relaciona-se com o objeto textual, o próprio autor-criador (da tradução), que é também organizador da obra, apresenta-se como tradutor do texto *Até logo, até logo, companheiro*. Nessa esfera

discursiva literária, é clara a diferença entre *tradução* (de uma língua estrangeira para o português) e *versão* (do português para uma língua estrangeira). Já no segundo texto (Ex.1.2), Toquinho coloca seu nome junto ao de lessiênnin, instaurando aí uma coautoria, patenteada na listagem das músicas nos álbuns, com a indicação apenas do nome de lessiênnin (Exs.3 e 4 em negrito). Além disso, chama de *versão* a relação entre Campos e o objeto traduzido. No âmbito desse campo discursivo (o verbumusical), não há a preocupação com essas distinções terminológicas. Portanto, *tradução* e *versão* são usados como sinônimos. Sobre essa relação que um autor mantém com o seu enunciado e com os enunciados dos outros, Bakhtin resume:

Este é um caso típico e importante: com muita frequência, a expressividade do nosso enunciado é determinada – às vezes nem tanto – não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema aos quais respondemos, com os quais polemizamos; são estes últimos que determinam igualmente a insistência sobre certos pontos, a reiteração, a escolha de expressões mais contundentes (ou, pelo contrário, menos contundentes), o tom provocante (ou, pelo contrário, conciliatório), [sic] etc. A expressividade de um enunciado nunca pode ser compreendida explicada até o fim se se levar em conta somente o teor do objeto do sentido. A expressividade de um enunciado é sempre, em menor ou maior grau, uma *resposta*, em outras palavras: manifesta não só sua própria relação com o objeto do enunciado, mas também a relação do locutor com os enunciados do outro (BAKHTIN, 1997b [1952-1953], p.316-317).

Como analisamos o estilo em dois enunciados sincréticos verbal e musical (Exs.1.2 e 1.3), é necessário ampliar o conceito de entonação para a materialidade sonora e para a interpretação vocal. Assim, a entonação refere-se ao som expresso pela *palavra escrita* (a letra da canção) e pela *palavra cantada* (a canção cantada por um intérprete). Nesse sentido, retomamos a relação feita por BAKHTIN e VOLOCHÍNOV (1993, p.262) de que o "tom faz a música e o sentido de qualquer enunciação".

A canção de Toquinho classifica-se no que TATIT (1996, p.22) chama de *canção passional*. *Até logo, companheiro* caracteriza-se por desaceleração, prolongamentos vocálicos (final de cada verso), valorização do percurso melódico e ausência de refrão. O sujeito dessa canção está sempre num grau de alta emotividade pelo sentimento de falta de um objeto desejado; e sofre por isso. No caso da letra da canção, o objeto desejado é a morte. O sujeito quer entrar em *conjunção* com a morte e, consequentemente, em *disjunção* com a vida.

A ideia de brevidade ou de *abreviação* apresentada na letra da canção (a brevidade da vida) é expressa igualmente na interpretação da música, que dura apenas 1 minuto e 6 segundos, quando o tempo médio de uma canção é de 3 minutos. *Até logo, companheiro* é uma canção compacta, sem introdução nem finalização instrumental, que traz unicamente a voz de Toquinho e o seu violão (já anunciados na capa do DVD e do CD como se observa nos Exs.3 e 4). Breve é a canção porque breve é a vida. Falta refrão, faltam instrumentos. Falta vida.

Agora, pensemos na relação não mais entre o compositor e o enunciado, mas entre o enunciado analisado e os outros enunciados do álbum enquanto obra. No contexto do DVD (Ex.3), que revisita e celebra a trajetória de Toquinho, a enunciação do texto de lessiênnin em forma de canção esvazia a dramaticidade do poema. Apesar de a melodia da canção ser mais lenta e disfórica, apenas com a expressividade de uma voz suave, quase falada, acompanhando-se de um violão, a semântica global da obra, que nos apresenta alegria e euforia (expressa já na capa do DVD com um artista sorridente de rosto erguido, violão na mão e cantando energicamente ao microfone), diminui em muito a carga dramática e torturada do texto do poeta russo. Aqui, dentro dessa *cronotopia*, é mais difícil para o ouvinte dessa canção pensar em morte, em dor, em uma despedida definitiva, apesar de a letra expressar esses lexemas. No DVD, a organização das faixas (Ex.3) também comprova que não há uma relação semântica entre as canções. A canção *Até logo, companheiro* aparece próxima a canções de temáticas bastante variadas: de amor, de futebol, infantis, alegres. Isso se explica pelo fato do álbum não ser um *disco conceitual*, gestado em torno de um tema comum. Mas o álbum pode ser generalizado com a ideia da comemoração (da carreira do compositor) e da alegria.

Essa mesma alegria incorporada à letra da canção em 2001, no lançamento do DVD, é repetida dois anos depois, quando *Até logo, companheiro* é novamente registrada no CD *Só tenho tempo pra ser feliz* (Ex.4), que traz, para corroborar o título do disco, também uma imagem de capa semelhante à do trabalho anterior: Toquinho com sorriso nos lábios numa imagem com cores fortes e vibrantes. Mas aqui o enunciado, diferentemente do que acontece no álbum de 2001, aparece como última canção do disco, cumprindo a função de texto de despedida. O conteúdo do texto dessa canção, se comparado ao contexto do CD, que gira em torno da felicidade, e de outras canções com temática igual (*Receita de felicidade* e *Só tenho tempo pra ser feliz*), causa um embate ideológico, uma tensão entre vida (feliz) e morte. À primeira vista, a presença dessa canção em um disco que aborda a felicidade seria incoerente com o contexto do CD enquanto obra. Caberia a pergunta: como um CD, que fala de felicidade na vida, traz uma canção que retrata a morte? A contradição acaba se pensarmos em termos bakhtinianos: vida e morte estão diretamente associadas na mesma medida em que o indivíduo só é porque se relaciona com o *outro*.

Enunciado III – Canção *Até mais ver*

Contrariamente ao que acontece com a canção de Toquinho, o projeto estilístico empreendido por Belchior não pode ser comparado somente à melodização (ou musicalização) de um poema. Seu projeto é mais ambicioso, já sinalizado pelo gesto de criar um novo título para a sua composição. Na canção *Até mais ver* (Ex.1.3), uma balada country à moda de Bob Dylan, Belchior faz o que ele próprio chama de uma *adaptação* do poema de Sierguéi lessiênnin. Esse é o único caso encontrado em toda a sua obra³⁰, em que

o compositor cearense indica no próprio encarte do CD, logo abaixo do título da canção, essa relação hipertextual entre a sua música e um texto de outro autor, nesse caso o poema *Até logo, até logo, companheiro*. Além da indicação presente no encarte, há uma outra, não mais materializada no papel, mas sim durante a interpretação da canção. Ao final da música, Belchior anuncia *falando* a autoria do texto no qual se apoia para fazer sua canção, dizendo "Sierguéi lessiênin, in extremis". Portanto, há uma redundância na indicação autoral do texto de lessiênin: uma marcada pela palavra escrita e outra marcada pela palavra cantada (que se manifesta em fala).

Aqui, temos a seguinte situação enunciativa: numa primeira instância, o sujeito-*locutor* (intérprete) canta a música; numa segunda instância, o sujeito-*autor* da composição indica o nome de lessiênin e instaura o papel de coautoria para esse sujeito e/ou para si próprio. Todos esses aspectos fazem parte do processo de *acabamento* da canção, que traz em um mesmo enunciado a tensão entre a voz que canta e a voz que fala. A primeira reforça o próprio modo de enunciar; a segunda reforça o conteúdo do enunciado (TATIT, 1996, p.12). Nessa fala final, há uma dupla remissão, tanto ao poeta russo, que se matou, quanto ao poema *In extremis* do parnasiano BILAC (2004)³¹, o qual trazemos abaixo:

Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia
Assim! de um sol assim!
Tu, desgrenhada e fria,
Fria! postos nos meus os teus olhos molhados,
E apertando nos teus os meus dedos gelados...

E um dia assim! de um sol assim! E assim a esfera
Toda azul, no esplendor do fim da primavera!
Asas, tontas de luz, cortando o firmamento!
Ninhos cantando! Em flor a terra toda! O vento
Despencando os rosais, sacudindo o arvoredo...

E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! e este
medo!

Nós dois... e, entre nós dois, implacável e forte,
E arredar-me de ti, cada vez mais, a morte...

Eu, com o frio a crescer no coração, — tão cheio
De ti, até no horror do derradeiro anseio!
Tu, vendo retorcer-se amarguradamente,
A boca que beijava a tua boca ardente,
A boca que foi tua!

E eu morrendo! e eu morrendo
Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo
Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,
A delícia da vida! a delícia da vida!

Ex.6 - Poema *In extremis* de Olavo Bilac, publicado originalmente em *Poesias* (1888).

É interessante observar que a dupla intertextualidade entre a canção de Belchior e os textos de lessiênin e Bilac é marcada no encarte do CD pela utilização das aspas (Ex.1.3), as quais inserem em um único bloco de texto os dois autores colocados em diálogo por e com Belchior³².

Retomando o poema de Bilac (Ex.6), vemos que o enunciador, à beira da morte ("(...) os meus dedos gelados (...) E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! e este medo!"), ainda não aceitando a sua condição ("Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia/Assim! de um sol assim!"), compartilha a sua dor, por morrer, com a de sua amada, que sofre a perda do amado ("(...) postos nos meus os teus olhos molhados,/E apertando nos teus os meus dedos gelados..."). O poema de lessiênin (Ex.1.1), cujo conteúdo é uma espécie de suicídio anunciado, traduz de modo incisivo a despedida final. O poeta, considerado um dos grandes da revolução, buscou no suicídio a saída para sua crescente desilusão com a situação soviética, após a morte de Lênin. *In extremis* é uma locução latina³³ de uso ainda atual que significa "nos últimos momentos", "nas últimas". Aplica-se a certas pessoas e situações, indicando que estão a ponto de morrer, desaparecer, finalizar. É exatamente essa a cena que os textos de Bilac (1865-1918), lessiênin (1895-1925) e Belchior (1946) querem estabelecer. No entanto, esses instantes finais são representados de modo oposto nesses três textos. Inversamente aos textos de lessiênin e Belchior, que apresentam um sujeito que busca e provoca a morte, o texto de Bilac mostra um sujeito que sofre por ser obrigado a deixar "a delícia da vida".

A canção *Até logo, companheiro* (Ex.1.2) foi gravada pela primeira vez somente em 2001 (Ex.3), quase 10 anos depois do lançamento de *Baihuno* (Ex.2). Toquinho fala sobre a gênese da música, em entrevista ao site da Biscoito Fino:

BF - Fale sobre a música *Até logo, companheiro* – única inédita do DVD.

TOQUINHO - É uma melodia que fiz há muitos anos para o poema de Sierguéi lessiênin, com tradução de Augusto de Campos. lessiênin, que se matou no Hotel Inglaterra, em Leningrado, em 28/12/25, tinha escrito o poema pouco antes de sua morte, em homenagem ao seu companheiro Maiakóvski.

Com isso, não podemos saber se Belchior, ao fazer a adaptação para o poema de lessiênin, já tinha tido acesso à música de Toquinho, parceiro seu nas baladas românticas *Pequeno perfil de um cidadão comum* e *Meu cordial brasileiro*³⁴, além de companheiro na gravadora Movieplay, responsável tanto pelo CD *Baihuno* quanto pelo disco *Só tenho tempo pra ser feliz*. Por outro lado, é muito provável que já conhecesse a tradução de Augusto de Campos. Belchior é um profundo conhecedor da obra dos modernistas, como aponta o texto do contista carioca Sérgio Sant'anna, publicado no site Cronópios em 2 de junho de 2006:

Vocês não podem nem imaginar, mas sou amigo do Belchior ("vida/vento/vela/leva-me daqui"), do tempo em que ele fez uma espécie de estágio existencial-musical em BH, na época em que o Clube

da Esquina tinha feito aquela obra maravilhosa com esse título (...) Mas o Belchior. Começou ele a frequentar o Suplemento Literário de Minas Gerais, onde se reuniam os artistas todos para fazer artes e molecadas. Belchior, vejam só, era um radical em poesia, só admitia de Haroldo de Campos para cima, ou seja, o que ainda nem fora inventado (...).

Diferentemente do que acontece na canção de Toquinho (Ex.1.2), que instaura três autores, a composição de Belchior institui uma dupla autoria (Ex.1.3 e 2). O cantor enuncia a partir de um lugar que o torna coautor de um poeta russo. O que fica de recado para o ouvinte de Belchior é o fato de que ele não precisa de um mediador para dialogar com o poeta russo. Mas podemos pensar em duas hipóteses: ou o autor da composição omite o conhecimento do poema por meio da tradução de Campos; ou ele mesmo lê o texto no original e o adapta. Nesse último sentido, a adaptação se configura como um projeto estilístico mais sofisticado do que a musicalização feita por Toquinho. Enquanto este já achou o texto de lessiênnin pronto (traduzido), Belchior recria o texto, ressignifica-o. Entretanto, se julgarmos a adaptação como a ação de transformar um texto de um gênero para outro gênero ou de uma esfera para outra esfera, Toquinho, no próprio ato de musicar, gravar, cantar sua canção *Até logo, companheiro*, também empreende aí um gesto de adaptação e, portanto, de ressignificação.

Comparando o texto da canção de Belchior (Ex.1.3) com o poema de lessiênnin, por meio da tradução de Campos (Ex.1.1), vemos claramente que a estrutura do primeiro assemelha-se à do segundo. O cearense manteve a mesma forma – quantidade de versos (8) e de estrofes (2) – do texto do russo. Essa semelhança formal poderia nos levar a classificar o texto como uma paródia. No entanto, os dois textos têm a mesma temática: a história de um homem que, desiludido, preste a cometer o ato extremado de tirar a própria vida, despede-se de um amigo.

Parece-nos que o projeto enunciativo de Belchior quer recuperar toda a carga trágica da enunciação de lessiênnin. Enquanto Toquinho "ameniza" a força trágica do ato de despedida definitiva (pela morte), com a troca, por exemplo, da palavra "sobrolho" pela palavra "ar" (verso 2, estrofe 2), bem menos expressiva porque muito genérica nesse contexto (Ex.1.2), Belchior a reforça com a escolha de lexemas e sintagmas bastante expressivos e representativos da ideia de morte, como "distância", "nada", "ao léu", "enruga", "vil", "in extremis". Essa tragicidade da canção faz parte, além de tudo, do contexto do CD *Baihuno* (Ex.2), um álbum conceitual.

A ópera *Baihuno* desenvolve-se durante 61 minutos e 16 músicas divididas em movimentos (*Num País Feliz, Ondas Tropicais, Anais da Guerra Civil e Elegia Obscena*). Os personagens protagonistas (vítimas e algozes) dessa tragédia representam grande parcela dos marginalizados sociais em embate com o "sistema": índios, gênios do mal, traficantes, neonazistas, Deus e o Diabo, assassinos, bêbados, marginais, machões, pivetes, trovadores eletrônicos, anjos

tortos, nordestinos, prostitutas, *punks*, suicidas, viciados, vagabundos, perdedores, apaixonados, aventureiros, anarquistas, sonhadores, rebeldes, estudantes³⁵.

A ópera inicia com uma abertura intitulada *Recado Baihuno* e encerra com *Arte Final*. Nesse disco, que critica veementemente o caos pelo qual vem passando o Brasil, o enunciador *Baihuno*, um cangaceiro solitário, um cowboy fora da lei, personagem dessa guerra, é quem denuncia a situação. E o modo usado para narrá-la foi o da ópera. "A violência se tornou uma ópera trágica, um espetáculo de mau gosto" (BELCHIOR, em entrevista a FONSECA, 2006), afirma Belchior. O termo *baihuno* é formado pela junção das palavras *baiano* e *huno*. Sobre o título da música que dá nome ao disco, Belchior explica:

"Em São Paulo, todos os nordestinos são empacotados como 'baianos', agredidos, humilhados"; o poeta adota essa figura de execração pública para aumentar a força política de seu trabalho; "somos doces 'baiunhos', mas comparados com todo esse barbarismo"; esse é o dado central do disco (FONSECA, 2006).

Assim, Belchior – numa referência à sua própria trajetória enquanto autor-pessoa – compara os nordestinos que migraram para São Paulo com os hunos, o povo bárbaro da Ásia Central que invadiu a Europa, sob a chefia de Átila, nos meados do séc.V. Quanto ao uso do gênero ópera, o *dramático* adquire aqui dois sentidos: tanto serve para designar a composição teatral quanto se aplica à situação de catástrofe da qual o disco fala.

Esse reforço do ato de tragédia pode ser verificado no próprio tempo da música. *Até mais ver* (Ex.1.3), que dura 03'17", começa com uma introdução instrumental; logo depois vem as partes A e B, sendo o refrão constituído pelos dois últimos versos da parte B ("Se, sob o sol, nada mais velho e vil que a morte,/quem viu, na vida, novidade em estar vivo?"). Uma instrumentação finaliza a música, mas somente depois da repetição de toda a parte inicial (A e B e refrão). Segundo a classificação de TATIT (1996), essa canção pode ser considerada como *temática*. Caracteriza-se dentre outras coisas pela aceleração melódica, pela divisão entre primeira parte, segunda parte e refrão e pela repetição de trechos. Para o pesquisador, a existência de uma introdução instrumental provoca a tensão na música, que nesse caso corresponde à tensão do texto. A continuação da instrumentação mesmo depois do anúncio falado do nome de lessiênnin, no final da música, parece estabelecer o mesmo conteúdo apresentado no CD de Toquinho, parece querer dizer o mesmo ao ouvinte: que depois da morte, a vida continua. No momento de interpretação, além da repetição de toda a letra da canção e da existência do refrão, o conteúdo dramático do texto é reforçado pela *expressividade vocal* de Belchior e pela *instrumentação energética*, as duas constitutivas do gênero *country*.

Se relacionarmos o conteúdo de *Até mais ver* com outras canções e o projeto gráfico do disco (Ex.2), coloca-se a pergunta: quais as relações dialógicas entre os enunciados nas diversas semioses? Na capa de *Baihuno* – criação de

arte do próprio Belchior – há uma reprodução de boneco da arte popular cearense, com o rosto de Belchior (Ex.2, ver imagem mais à esquerda e central), sobre um fundo vermelho e abaixo de bandeirinhas de Volpi, nas cores da bandeira brasileira. Na contracapa (Ex.2, ver imagem mais à direita), aparece um rinoceronte, obra de arte do pintor alemão Alberto (Albrecht) Dürer feita em 1515, um dos maiores símbolos da capacidade humana de estereotipar algo que não se conhece e, talvez, a pintura de um animal que mais exerceu influência no mundo das artes. Ao analisarmos todas as canções do álbum, já a partir dos títulos, vemos enunciadores indignados com a situação do Brasil, o país das cores das bandeirinhas de Volpi. Os sujeitos representados aí não suportam mais usar máscaras, como o próprio Belchior, paródicamente, na capa do CD, nem ser tratados como uma massa homogênea estereotipada (os *baihunos*) num país onde há pouca diferença entre ser gente e animal, como ataca ironicamente a canção que dá título ao disco, *Baihuno*: "O rinoceronte é mais decente do que essa gente demente do Ocidente tão cristão".

A canção *Até mais ver*, a última do disco (Ex.2), representa a triste despedida do cancionista com seu público³⁶, ao contrário de Toquinho, que usa a canção *Até logo, companheiro de Só tenho tempo pra ser feliz* (Ex.4) para despedir-se da mesma forma, "feliz". Nos dois casos, temos duas enunciações. A enunciação interna ao texto da canção e a enunciação externa que coloca em comunicação os intérpretes/compositores Belchior e Toquinho com seus ouvintes.

Ao fazer a canção *Até mais ver*, Belchior polemiza ao mesmo tempo com os trabalhos já realizados por Campos (a tradução do russo para o português) e por Toquinho (a melodização do texto traduzido por Campos). De uma só vez, Belchior substitui, com *letra e música*, o trabalho empreendido por um e por outro. Nesse diálogo entre Sierguéi lessiênnin, Augusto de Campos, Toquinho e Belchior, podemos flagrar o próprio sentido de existência de uma enunciação: a presença de um falante e de um ouvinte. Não interessa para nós identificar quem é o autor "primeiro" e quem são os seus "contempladores". O que importa é analisar como se dão as relações dialógicas entre esses sujeitos. Como chama a atenção VOLOCHÍNOV (1926, p.4), "o que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas recriações por meio da cocriação dos

contempladores"³⁷. Mas essa comunicação não existe isoladamente, ela se desenvolve em interação com outras formas de comunicação. O que quer dizer que a comunicação estética só pode ser assim chamada se se levar em conta a presença do auditório, do *outro*, leitores e ouvintes. É por ele e para ele que a obra de arte existe em qualquer esfera, seja literária ou verbomusical.

5. Não existe a última palavra

O conceito de estilo foi operacionalizado aqui seguindo as bases epistemológicas da teoria bakhtiniana, portanto associado a um sujeito ativo, histórico, social, cultural, que age por meio da língua e da linguagem para chegar a outros sujeitos. Esse sujeito, sempre em relação com outros, usa a língua e a linguagem como instrumentos de comunicação. Mas não como meros instrumentos e sim como importantes e especiais ferramentas que têm como principal razão de existência o fato de possibilitar a comunicação entre o sujeito e os seus pares, entre o sujeito e o seu mundo.

Investigamos aspectos estilísticos nas esferas discursivas literária e verbomusical brasileiras para tentar compreender como se dá o processo de comunicação/interação nessas esferas entre autor-escritor e leitor, entre autor-compositor e ouvinte, entre autor-escritor e autor-compositor, entre autor-criador e autor-tradutor na tentativa de aproximarmo-nos um pouco da vida e do mundo dos homens dessas comunidades. Nossa análise comprova a ideia bakhtiniana de que as escolhas estilísticas dependem do tipo de relação existente entre o autor-escritor/autor-compositor e os outros parceiros da comunicação verbal, ou seja, o leitor, o ouvinte, outros autores-escritores/autores-tradutores/autores-compositores, confirmando a tese de que *o estilo são muitos homens* e, mais do que isso, de que todos são criadores.

Com relação à constituição do gênero canção, nossa análise mostra que devemos olhar para nosso objeto sempre ajustando a lente para tentar dar conta tanto da história desse gênero quanto das suas especificidades.

Finalizamos, esperando ter realizado pelo menos em parte aquilo que diz as palavras da epígrafe que abre este artigo: "uma análise estilística que analisa o *todo* do enunciado dentro da cadeia da comunicação verbal de que o enunciado é apenas um *e/lo inalienável*".

Referências de texto

- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de A. F. Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993. (Original: 1934-1935).
- _____. Autor y héroe en la actividad estética. In: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. de T. Bubnova. Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997a. (Original: 1924).
- _____. O autor e o herói na atividade estética (1920-1930); Os gêneros do discurso (1952-1953) e Apontamentos (1970-1971). In: *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês de M. E. G. G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. p.23-221; 277-326 e 369-397. (Original: 1979).
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de P. Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997c. (Original: 1963).
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Y. Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999. (Original: 1965).
- BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. N. La construcción de la enunciación. In: SILVESTRI, A.; BLANCK, G. (Orgs.). *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos, 1993. p.245-276.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. do francês de M. Lahud e Y. Frateschi. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. (Original: 1929).
- BANDEIRA, M. *Bandeira a Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986. p.90.
- BILAC, O. *Poesias*. São Paulo: Teixeira e Irmão, 1888.
- _____. *Antologia poética*. Guarulhos: Germapa, 2004.
- BRAIT, B. Estilo. In: (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. Org. B. Brait, Org. São Paulo: Contexto, 2005. p.79-102.
- BUFFON, G. L. *Discours sur le style*, 1753. Disponível em: <<http://www.buffon.cnrs.fr>>. Acesso em: 01 fev. 2012.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; SCHNAIDERMAN, B. (Tradutores). *Poesia Russa Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.193. Edição original. (*Poesia Russa Moderna*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1985. 2. edição; *Poesia Russa Moderna*. 6. ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.316. Coleção Signos 33. Edição mais recente.).
- _____. *Maiakóvski/Poemas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.109. Coleção Signos. (*Maiakóvski/Poemas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. Edição original; *Maiakóvski/Poemas*. 7. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.109. Coleção Signos/Haroldiana. Edição mais recente.).
- CARLOS, J. T. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. 2007. 278 p. Dissertação (Mestrado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. de L. F. de Almeida Sampaio. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- GRILLO, S. V. C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p.133-160.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. de I. Blikstein. 18. ed. São Paulo: Cultrix/Edusp, 2001. p.161-162.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.
- _____. *Análise semiótica através das letras*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2002.
- VOLOCHÍNOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)*. Trad. de C. Tezza e C. A. Faraco para uso didático. (Original: 1926).

Discografia

- BELCHIOR, A. C. G. *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*. Warner, 1979. LP; Warner, 1998. CD.
- _____. *Baihuno*. Movieplay, 1993. CD.
- HIME, O. *Estrela da vida inteira*. Continental, 1987. LP.
- (TOQUINHO) FILHO, A. P. *Toquinho*. Biscoito Fino, 2001. DVD.
- _____. *Só tenho tempo pra ser feliz*. Toquinho. Movieplay, 2003. CD.

Páginas na Internet

- BELCHIOR, A. C. G. *Site oficial*. 2006. Seções: biografia, discografia, cifras, obras, intérpretes, agenda, contratação, fotos, CDs à venda, MPB está pintando, e-mail e guestbook. Disponível em: <<http://www.brasilianmusic.com.br/belchior>>. Acesso em: 10 dez. 2006. O site está fora do ar desde o final de 2006.
- BISCOITO FINO. *Site oficial*. 2012. Disponível em: <<http://www.biscoitofino.com.br>>. Acesso em: 08 jan. 2012.
- (TOQUINHO) FILHO, A. P. *Site oficial*. 2012. Apresenta as seções biografia, discografia, infância, primeiros estudos, início de carreira, Toquinho e Vinicius, parcerias, universo infantil e atualidades. Disponível em: <<http://www.toquinho.com.br>>. Acesso em: 02 mar. 2012.

Reportagens

- FONSECA, J. *Baihuno: a barbárie já começou*. Disponível em: <www.brasilianmusic.com.br/belchior/discografiaoficial/baihuno.htm>. Acesso em: 10 dez. 2006.
- SANT'ANNA, S. Aos amigos cearenses. In: *Cronópios*. 2006/2012. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1416>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

Notas

- 1 Temos em conta, no entanto, o fato de que um poema já possui uma dimensão melódica e musical.
- 2 Correspondente à edição hispânica (1997a).
- 3 Utilizamos a tradução em português do texto de Volochínov, ainda não publicada e com circulação restrita.
- 4 Consultamos a edição em português de 2004.
- 5 Apoiamo-nos na edição em português de 1993.
- 6 Tomamos como base a edição em português (1997c).
- 7 Fundamentamo-nos na edição em português de 1999.
- 8 Nossa suposição é a edição em português (1997b).
- 9 Registramos aqui os anos originais de publicação das obras em russo.
- 10 Semelhante à noção de princípio de autoria (agrupamento do discurso), elaborada por FOUCAULT (2002 e 2003).
- 11 Informações disponíveis no site da gravadora Biscoito Fino.
- 12 Sabe-se hoje que o livro, publicado com a assinatura de V. N. Volochínov, em Leningrado (1929), foi na verdade escrito por Bakhtin.
- 13 Tradução de nossa responsabilidade.
- 14 Discurso pronunciado na Academia Francesa em 25 de agosto de 1753 por ocasião de sua eleição.
- 15 Sobre a noção de esfera, ler GRILLO (2008).
- 16 Conferir também as obras de 1997, 1999 e 2002.
- 17 O título do poema não aparece na página do livro, mas somente no sumário.
- 18 Também no site oficial de Toquinho em: <<http://www.toquinho.com.br/pagina.php?musica=1>>.
- 19 Por conta dos acordos ortográficos válidos nos respectivos anos de edição (1968, 1985 e 2001), o adjetivo "novo" aparece acentuado na primeira edição com um acento circunflexo, que desaparece a partir da segunda.
- 20 A ordem em que aparecem os álbuns obedece ao critério genético de publicação.
- 21 Neste artigo, as canções dos discos *Baihuno*, *Toquinho e Só tenho tempo pra ser feliz*, de Belchior e Toquinho, são comentadas de modo lateral. Logo, sugerimos ao leitor a apreciação desses álbuns em sua integralidade.
- 22 Na lista de músicas de cada álbum, destacamos com negrito as canções analisadas neste artigo.
- 23 Como não tivemos acesso à primeira edição dessa obra, analisamos as edições de 1982 e 2006.
- 24 A *Sierguéi lessiênin* (1926) de Vladimir Maiakóvski (1893-1930):
"Você partiu, como se diz, para o outro mundo./Vácuo... Você sobe, entremeado às estrelas./Nem álcool, nem moedas./Sóbrio. Voo sem fundo./Não, lessiênin, não posso fazer troça,/- Na boca uma lasca amarga não a mofa./Olho — sangue nas mãos frouxas,/você sacode o invólucro dos ossos./Sim, se você tivesse um patrono no 'Posto'!— ganharia um conteúdo bem diverso:/todo dia uma quota de cem versos,/longos e lerdos,/como Dorônin./Remédio? Para mim, despautério:/mais cedo ainda você estaria nessa corda./Melhor morrer de vodca que de tédio!/Não revelam as razões desse impulso/nem o nó, nem a navalha aberta./Pare, basta!/Você perdeu o senso?— Deixar que a cal mortal lhe cubra o rosto?/Você, com todo esse talento para o impossível;/hábil como poucos./Por quê? Para quê? Perplexidade./— É o vinho! — a crítica esbraveja./Tese: refratário à sociedade./Corolário: muito vinho e cerveja./Sim, se você trocasse a boêmia pela classe:/A classe agiria em você,/e lhe daria um norte./E a classe por acaso/mata a sede com xarope?/Ela sabe beber/— nada tem de abstêmia./Talvez, se houvesse tinta no 'Inglaterra';/você não cortaria os pulsos./Os plagiários felizes pedem: bis!/Já todo um pelotão em autoexecução./Para que aumentar o rol de suicidas?/Antes aumentar a produção de tinta!/Agora para sempre tua boca está cerrada./Difícil e inútil excogitar enigmas./O povo, o inventa-línguas,/perdeu o canoro contramestre de noitadas./E levam versos velhos ao velório,/sucata de extintas exéquias./Rimas gastas empalam os despojos,/- é assim que se honra um poeta?/— Não te ergueram ainda um monumento — onde o som do bronze ou o grave granito?— E já vão empilhando no jazigo/dedicatórias e ex-votos: excremento./Teu nome escorrido no muco, teus versos, Sóbinov os babuja,/voz querélula sob bétulas murchas/— 'Nem palavra, amigo, nem soluço!'/Ah, que eu saberia dar um fim a esse Leonid Loengrim!/Saltaria — escândalo estridente:/— Chega de tremores de voz!/Assobios nos ouvidos dessa gente, ao diabo com suas mães e avós!//Para que toda essa corja explodisse inflando os escuros redingotes,/e Kógan atropelado fugisse, espantando os transeuntes nos bigodes./Por enquanto há escória de sobra./O tempo é escasso — mãos à obra./Primeiro é preciso transformar a vida, para cantá-la — em seguida,/Os tempos estão duros para o artista:/Mas, dizei-me, anêmicos e anões,/os grandes, onde, em que ocasião,/escolheram uma estrada batida?/ General da força humana — Verbo — marche!//Que o tempo cuspa balas para trás,/e o vento no passado só desfaça um maço de cabelos./Para o júbilo o planeta está imaturo./É preciso arrancar alegria ao futuro./Nesta vida morrer não é difícil./O difícil é a vida e seu ofício" (Tradução de Haroldo de Campos publicada em 1967/1982 na obra *Maiakóvski/Poemas*, (p.109-114, ed. 1982)). Maiakóvski passou três meses escrevendo os versos de *A Sierguéi lessiênin* e o aniversário do poema foi o pretexto para que uma pequena legião de fãs corresse ao Museu Maiakóvski, na Rua Myatninskaya, um endereço cult em Moscou. Foi nesse endereço que o poeta morou, entre 1919 e 1930, num quarto modesto onde viria a morrer.

25 Maiakóvski também se suicidou, com um tiro na cabeça, em 14 de abril de 1930, aos 37 anos de idade.

26 Tradução de nossa responsabilidade.

27 A música *Vou-me embora pra Pasárgada* foi gravada por Olívia Hime em seu LP *Estrela da vida inteira*.

28 Texto extraído do livro *Bandeira a Vida Inteira* (1986):

"Vou-me embora pra Pasárgada/Lá sou amigo do rei/Lá tenho a mulher que eu quero/Na cama que escolherei//Vou-me embora pra Pasárgada/Aqui eu não sou feliz/Lá a existência é uma aventura/De tal modo inconsequente/Que Joana a Louca de Espanha/Rainha e falsa demente/Vem a ser contraparente/Da nora que nunca tive//E como farei ginástica/Andarei de bicicleta/Montarei em burro brabo/Subirei no pau-de-sebo/Tomarei banhos de mar!/E quando estiver cansado/Deito na beira do rio/Mando chamar a mãe-d'água/Pra me contar as histórias/Que no tempo de eu menino/Rosa vinha me contar/Vou-me embora pra Pasárgada//Em Pasárgada tem tudo/É outra civilização/Tem um processo seguro/De impedir a conceção/Tem telefone automático/Tem alcaloide à vontade/Tem prostitutas bonitas/Para a gente namorar//E quando eu estiver mais triste/Mas triste de não ter jeito/Quando de noite me der/Vontade de me matar/— Lá sou amigo do rei/— Terei a mulher que eu quero/Na cama que escolherei/Vou-me embora pra Pasárgada".

29 Não é raro nesse contexto as letras de canções serem nomeadas de poemas musicados.

30 Ver CARLOS (2007, p.177).

31 Em álbum anterior (*Todos os sentidos*), Belchior dialoga com outro poema de Bilac: *Via-Láctea* (*Poesias*, 1888), do qual cita dois versos na canção *Divina Comédia Humana* de 1978. São eles: "Ora (direis) ouvir estrelas! Certo perdeste o senso!" E eu vos direi, no entanto (...)".

32 Em nosso trabalho de dissertação (CARLOS, 2007), fizemos uma análise exaustiva do uso das aspas e de diversas outras marcas utilizadas por Belchior para indicar os diálogos entre a sua produção e a de autores da esfera literária e verbomusical brasileira e internacional.

33 É formada pela preposição *in* (em, no) e o ablativo plural de *extremus*, *-a*, *-um* (último).

34 Do LP *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo [sic] de avião*.

35 Ver a resenha do jornalista Juarez Fonseca sobre o CD *Baihuno*.

36 Sintomaticamente, o álbum *Baihuno* (Ex.2) é o último da carreira autoral de Belchior.

37 Destaques nossos.

Josely Teixeira Carlos é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), tendo desenvolvido desde 2009 pesquisa sobre música popular brasileira na área de Análise do Discurso e no âmbito do "Grupo de Estudos sobre Retórica e Argumentação" (GERAR). Sua tese aborda as relações polêmicas entre o compositor Belchior e outros cancionistas da música brasileira, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Entre 2011 e 2012, realizou, com bolsa CAPES, estágio sanduíche nas Universidades Paris-Sorbonne e Paris-Est Créteil Val de Marne, sob a orientação do professor Dominique Maingueneau. Possui Graduação em Letras (2003) e Mestrado em Linguística (2007) pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É radialista, redatora e revisora com passagem pela Rádio Universitária de Fortaleza e pelo Governo do Estado do Ceará. Como professora, lecionou nas Universidades Federal e Estadual do Ceará e Universidade do Vale do Acaraú (UVA) nas disciplinas de Linguística, Análise do Discurso e Língua Portuguesa. Nessas instituições, participou de bancas e orientou trabalhos de graduação e especialização. Atuou também como tutora de Ensino à Distância na UFC e Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (FGF). Foi membro de 2004 a 2009 do Grupo de Pesquisa "Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais" (DISCUTA), da UFC. Tem experiência na área de Letras, principalmente em Linguística e Análise do Discurso.

Verbo fálico: sobre o erotismo divino na canção *Sobre todas as coisas* de Chico Buarque e Edu Lobo

Márcio Ronei Cravo Soares (Rede Inconfidência de Rádio, Belo Horizonte, MG)
marcioronei@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo pretende realizar uma leitura interpretativa da canção *Sobre todas as coisas*, composta por Chico Buarque e Edu Lobo, gravada originalmente no LP *O grande circo místico* (1983). A partir da ideia de canção como espaço que conjuga os textos verbal (a letra) e musical (melodia, harmonia e ritmo), vistos em relação de mútua correspondência, interessa-nos tentar perceber de que modo aspectos daqueles dois textos estão correspondidos e contribuem para a construção discursiva do sentimento amoroso, cenário afetivo em que um erótico eu-lírico entoa o canto sensual de sua vontade. Devido às relações pressentidas entre um discurso de fundo religioso-cristão e certa carga de sensualidade em *Sobre todas as coisas*, guardaremos, também, nossa leitura do poema *O grande circo místico*, publicado por Jorge de Lima em *A túnica inconsútil* (1938), além de referências ao compêndio *Bíblia Sagrada*.

Palavras-chave: música popular brasileira; análise verbo-musical; Chico Buarque e Edu Lobo.

Phallic word: on divine eroticism in the song *Sobre todas as coisas* (About everything) by Chico Buarque and Edu Lobo

Abstract: This article aims at performing an interpretive analysis of the song *Sobre Todas as Coisas* (About everything) by Brazilian Chico Buarque and Edu Lobo, originally recorded on the long play *O Grande Circo Místico* (1983). Departing from the idea of the song as a space that combines verbal text (the lyrics) and musical text (melody, harmony and rhythm) seen in mutual relation, I try to understand the correspondences between these two texts and contribute to the discursive construction of the feeling of love, that is the affection scenario in which an erotic narrator sings the sensual chant of his desire. Due to the relationship perceived between a Christian-based speech and some sensuality in the song *Sobre Todas as Coisas*, we also put in perspective the poem *O Grande Circo Místico*, published by Brazilian Jorge de Lima on *A Túnica Inconsútil* (1938), as well as references from the Holy Bible.

Keywords: Brazilian popular music; verbal-musical analysis; Chico Buarque and Edu Lobo.

1. Sobre o objeto de estudo

Este artigo apresenta, como contexto temático, a produção musical do cantor popular brasileiro. Aproximar-nos-emos do que, tradicionalmente, é identificado pela sigla MPB, correspondente da expressão Música Popular Brasileira. Antes mesmo de definirmos nosso objeto de estudo, cumpre delimitar o horizonte conceitual daquela expressão a ser considerado por nós.

Em texto publicado na revista Debates, a pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhôa situa o uso da sigla MPB a partir de um contexto midiático. Examinando a questão, diz a estudiosa:

Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias (...) passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir [sic] as práticas musicais veiculadas pela mídia (...) (ULHÔA, 1997, p.80)

Esse mesmo ponto de vista é endossado por outros pesquisadores, dentre os quais, citamos Carlos Sandroni (2004, p.29, grifo do autor):

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras música popular brasileira, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocadamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos.

Concordando com Sandroni e Ulhôa, reconhecemos o vínculo inegável da expressão Música Popular Brasileira com um certo grupo de canções, de compositores e de público, mediados pela tecnologia difusora de veículos de comunicação surgidos no século XX, com destaque para o rádio e a televisão.

Integram aquele grupo de compositores da MPB os músicos Edu Lobo e Chico Buarque. Em parceria, eles têm uma vasta produção registrada e atuam também como intérpretes, tendo gravado vários discos em suas respectivas carreiras-solo. Nossa objeto de análise, neste breve estudo, é a canção *Sobre todas as coisas*, gravada no disco *O grande circo místico*, lançado em 1983. Todas as canções desse disco foram compostas por Edu Lobo e Chico Buarque. Enquanto esse assinou os textos verbais, aquele ficou responsável pela criação dos textos musicais.

2. Aspectos verbais

Segundo informações contidas no encarte do disco *O grande circo místico*, todas as composições foram inspiradas em poema homônimo de Jorge de Lima, publicado em 1938, no livro *A túnica inconsútil*. Nesse período de sua vida pessoal, consta que o poeta havia se convertido ao Catolicismo, episódio que impõe certa feição místico-religiosa¹ a parte da produção literária de Jorge de Lima. Com a intenção de preparamos a escuta da canção que nos interessa aqui, ampliando a qualidade daquela escuta, leiamos, abaixo, o poema que serviu de mote para a trilha sonora do espetáculo de dança *O grande circo místico*.

O Grande Circo Místico

O médico de câmara da imperatriz Teresinha – Frederico Knieps – resolveu que seu filho também fosse médico, mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes, com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps de que tanto se tem ocupado a imprensa.
(5) Charlotte, filha de Frederico se casou com o clown, de que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,
(10) quis entrar para um convento, mas Oto Frederico Knieps não atendeu, e Margarete continuou a dinastia do circo de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo
(15) sofrendo muito por amor de Deus, pois gravou em sua pele rósea a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais; e o leão Nero que já havia comido dois ventriloquos,
(20) quando ela entrava nua pela jaula a dentro, chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar, pois as gravuras sagradas afastavam a pele dela e o desejo dêle.
(25) Então, o boxeur Rudolf que era ateu e era homem-fera derrubou Margarete e a violou. Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades

- (30) em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas em que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
(35) Marie e Helena se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem tôdas,
(40) se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
(45) Muito pouco se tem ocupado a imprensa.
(LIMA, 1969, p.90)

Segue transscrito o texto verbal da canção *Sobre todas as coisas*, nosso objeto de estudo.

Sobre todas as coisas

Pelo amor de Deus
Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus
(5) Ao Nossa Senhor
Pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor
Se tudo foi criado - o macho, a fêmea, o bicho, a flor
Criado para adorar o Criador
E se o Criador
(10) Inventou a criatura por favor
Se do barro fez alguém com tanto amor
Para amar Nossa Senhor
Não, Nossa senhor
Não há de ter lançado em movimento terra e céu
(15) Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel
Pra circular em torno ao Criador
Ou será que o deus Que criou nosso desejo é tão cruel
Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
(20) E esses vales são de Deus
Pelo amor de Deus
Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
Não vê que Deus fica zangado vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus.
(BUARQUE; LOBO, 1999, p.165-167)

Tanto no poema de Jorge de Lima quanto no texto verbal da canção de Chico Buarque e Edu Lobo, ainda que na forma de comentário preliminar, destacamos as referências religiosas, presentes nas duas composições. Situamos esse registro, diremos metafísico, de acordo com o que, em nossa cultura, pode ser reconhecido como estando em conformidade com valores do Cristianismo católico. A escolha desse contexto religioso é feita em alusão a fatos da biografia de Jorge de Lima.

Queremos pontuar, também, um outro matiz temático presente no poema e na canção citados: o discurso amoroso. Em Edu Lobo e Chico Buarque, cremos em que é possível, a respeito de *Sobre todas as coisas*, vê-la como uma unidade discursiva que trata, justamente, do sentimento de amor. Resumidamente, diremos que as palavras da canção expõem um enunciador insatisfeito com a aparente não correspondência de seu interesse amoroso por um outro que é seu objeto de desejo. No poema de Jorge de Lima, o tema amoroso comparece

sempre, por vezes ornado com ingenuidade e pureza sacras (como exemplo, versos 8, 15, 17), por vezes revelando desvãos menos castos, e talvez, por isso mesmo, igualmente ingênuos, da inscrição erótica do amor (como exemplo, versos 26 e 38). Vale dizer que a interpretação dos versos citados para exemplificar nossos apontamentos não deve ser entendida como limite fixo que bifurca o tema amoroso, fragmentando-o em dois. A flutuação discursiva entre os timbres sagrado e profano, se esses termos são plausíveis aqui, revela um jogo tensivo necessário à participação de ambos os timbres. Dizendo de outro modo, a figuração dual do sentimento de amor, ora metáfora angelical (verso 43), ora imagem maculada (verso 26), traça, na semântica dos versos, um contraste não exclusivista, de coloração sugestivamente barroca. Não estamos falando, portanto, por meio de dicotomias.

Os assuntos encontrados no poema *O grande circo místico* e na canção *Sobre todas as coisas* sinalizados até aqui, a saber, uma religiosidade de fundo cristão e o sentimento amoroso, presentes em ambas as peças, são o mote que nos levou a procurar um registro anterior, ao qual pudéssemos propor alguma forma de filiação temática. Localizar-nos-emos a partir das escrituras cristãs, consultando uma publicação de 1965 da igreja católica.

O primeiro dado notório está no fato de a *Bíblia Sagrada* ser um compêndio de livros que versam sobre uma mitologia religiosa. A respeito desse discurso metafísico e de sua pronúncia segundo uma dicção místico-sensual, isso pode ser visto, de modo exemplar, na concepção humana do Cristo², a segunda pessoa da Trindade. Por meio da participação do metafísico e do físico, representados pelo Espírito Santo e por Maria, respectivamente, divindade e ser humano atuam conjuntamente para que, em sua existência terrena, Cristo seja a própria interseção entre dois mundos, realidades conciliadas na figura de sua principal personagem. E, possivelmente, não haveria outro modo de dar à luz um deus feito de organismo e milagres. Cristo, um intervalo conciliador, se não resistissemos a dar uma definição.

Citamos, a seguir, um excerto bíblico em que, conforme o interpretamos, é possível estabelecer relações entre religiosidade e sensualidade.

10 Que lindos são os teus peitos, irmã minha esposa! Os teus peitos são mais formosos do que o vinho, e o cheiro dos teus bálsamos excede o de todos os aromas.

11 Os teus lábios, ó esposa [sic] são como um favo, que destila doçura, o mel e o leite estão debaixo da tua língua: e o cheiro dos teus vestidos é como o cheiro do incenso
(CÂNTICO DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO, 1965, p.520, grifos nossos)

Se, como já dissemos, há, no conjunto de textos bíblicos, um contexto nitidamente religioso, por outro lado, cremos em que o fragmento transcrito é enlevado de metáforas sensuais, possibilitando leituras, ao menos, ambíguas. Destacamos, com relação a um comentário comparativo entre o excerto bíblico acima e a canção de Edu Lobo e Chico

Buarque, que há, nas construções metafóricas de ambos os textos, imagens semelhantes, como as que são criadas a partir dos mesmos significantes "leite" e "mel" (conforme verso 19 do texto verbal da canção). Mencionamos, também, o corpo, colocado nos dois textos como marca indelével de sensualidade. Sem a dimensão corpórea, toda figuração erótica teria de ser, necessariamente, sublimada, ou ainda, esvaziada de matéria humana.

No fragmento bíblico, o corpo é explicitamente citado: "peitos, "lábios", "língua", ou sugerido por sensações como o olfato. Aqui, é possível a explicitação, levando-se em conta o contexto que molda as palavras: trata-se de um livro religioso, em que, jamais, um texto deveria ser lido fora do âmbito do sagrado. Nas notas que acompanham a publicação do texto *O cântico dos cânticos de Salomão*, várias observações são feitas quanto ao significado de certas palavras e expressões, de maneira que as partes anatômicas do corpo humano devem ser lidas como metáforas do amor divino, da própria igreja e de personagens do Cristianismo, como Jesus Cristo e Maria.

Na composição de Edu Lobo e Chico Buarque, temos um discurso de convencimento, um pedido veemente em forma de declaração amorosa. O eu-lírico deseja um outro que aparenta não lhe corresponder. Nesse caso, também é evocada a presença divina. É, justamente, em nome de um deus que se deve ceder ao pedido de amor. Mas, ao contrário do texto bíblico, não se trata de amar a Deus, mas de amar *por* Deus. Parece-nos possível sugerir que, à luz da figura interseccional do Cristo, conforme propusemos anteriormente, o enamorado da canção ajusta seu argumento a partir de uma lógica também divinizante, o que não significa dizer que, nos contextos bíblico e canacional, alude-se ao mesmo deus. Esse detalhe determina, substancialmente, a maneira como a corporalidade é manifestada em um e outro casos. Em *Sobre todas as coisas*, não encontraremos um corpo explícito. Ele está escondido, travestido em barro e vale:

(11) Se do barro fez alguém com tanto amor

.....

(19) Mostra os vales onde jorra o leite e o mel

.....

A vontade afetiva do enamorado canacional tem um objetivo claro: o encontro com o outro, conjugado na métrica erótica dos corpos. Modulando retoricamente sua fala entre seu interesse pessoal e uma orientação divina – afinal, o abandono a que é submetido aborrece a Deus (verso 3) –, o eu-lírico procura velar o próprio corpo, realidade material perpassada pela instância do erótico. É por Deus que a cessão ao pedido amoroso deve haver por parte de quem é cortejado, mas essa cessão passa ao largo das prescrições religiosas, sobretudo quanto às questões da sexualidade, tão repelida e justificada para fins procriativos pelo Cristianismo católico. Por isso,

a canção esconde o corpo para falar em nome de um deus, enquanto o texto cristão explicita a matéria. Os respectivos contextos pretendem estabelecer os limites da função corporal. Dizendo de outro modo, fica a sugestão de que não é o corpo, significante da parábola e da canção, que deve ser lido, e sim o contexto, autor da grafia que empresta sentido ao corpóreo.

Perguntamos: a que serve a pronúncia divinizada do enunciador apaixonado de *Sobre todas as coisas*? Arriscamos uma resposta: à afirmação de um desejo de vales de leite e mel em que apenas "macho" e "fêmea" podem ser protagonistas. Quanto mais o eu-lírico da canção entoa sua vontade amorosa, mais pronuncia o nome divino – os significantes "Deus", "Nosso Senhor", "Criador" e "Ele" são revezados em 15 dos 24 versos do texto verbal da canção, além de trechos dos quais alguns desses significantes participam por meio de elisão –, mais subverte a tábua de valores cristãos.

Aqui, à medida que fala, o enamorado despe seu interesse: "deus ama com o falo", diz ele, deixando à mostra um ventre de santo tatuado escorrendo a claridade láctea de uma outra missa. E a liturgia dessa vontade inadiável, redizemos, é fala e falo. Escrito em segunda pessoa, o texto verbal da canção faz da linguagem seu principal fetiche, superfície tátil:

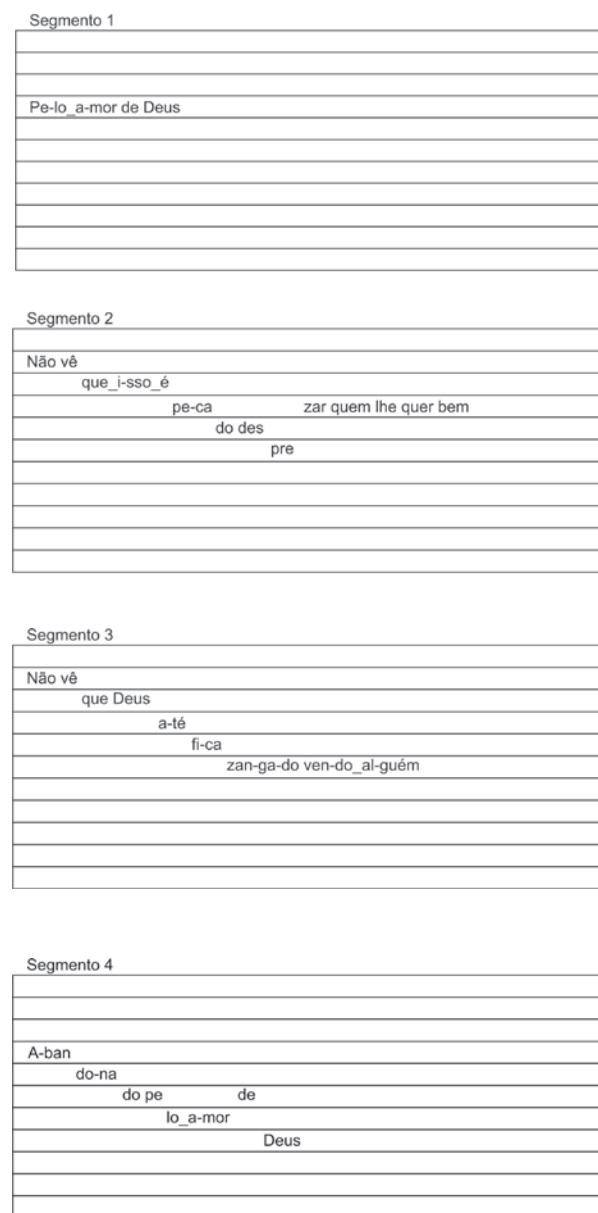
A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é "eu te desejo", e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 1985, p.64).

Ainda inspirados por Barthes, propomos reconstruir a frase em que esse autor diz ser, o coração, "Um órgão erétil". Em *Sobre todas as coisas*, o verbo é o órgão erétil, órgão do desejo. Nesse sentido, falar é por em curso uma voluptuosa trama de palavras e dedos. E temos, novamente, um indício de que a divindade cançional é bem diversa do deus cristão. Conforme prescreve a tábua normativa do Cristianismo, não é permitido que o nome divino seja pronunciado em vão. Em outra passagem bíblica, o próprio Cristo diz haver o mal no que sai e não no que entra pela boca do homem. Nos dois exemplos, a mesma regra: sé cuidadoso e casto com a linguagem, matéria ofídea³ em que há, ou pode haver, perdição. Refinada e irônica a sutileza de que se vale o eu-lírico de *Sobre todas as coisas*, ao articular sensualidade e divindade por meio da linguagem. Notemos, não mudam as cartas e a jogada, mudam as regras.

3. Aspectos musicais

Interessa-nos, nesse ponto de nossa argumentação, perceber que correspondências é possível apontar entre os textos verbal e musical da canção de Edu Lobo e Chico Buarque.

Adotaremos um sistema analítico proposto por Luiz Tatit. Valendo-se de material teórico da Semiótica, Tatit criou um modo próprio de distribuir os textos verbais das canções, considerando a posição melódica das sílabas verbais na articulação das alturas, em notação paralela ao modo tradicional de escrita musical. Antes da apresentação dos diagramas, algumas observações. Primeiramente, é importante observar que cada camada horizontal corresponde a um intervalo melódico diatônico, ou seja, os intervalos representados compõem a escala da tonalidade da canção. No caso de haver acidentes intervalares, eles serão apontados juntamente com as sílabas verbais correspondentes. A cada segmento corresponde um verso do texto verbal da canção. Feitas essas considerações, vejamos os primeiros segmentos de *Sobre todas as coisas* no Ex.1.



Ex.1 - Diagramas verbo-melódicos correspondentes aos versos 1, 2 3 e 4 do texto verbal da canção.

Os quatro primeiros segmentos correspondem à primeira parte do conteúdo melódico, que será repetido nos segmentos de 5 a 8, com mudança do texto verbal. Já nesses primeiros segmentos, vemos duas tendências que permanecem ao longo da canção. De um lado, temos uma tentativa de sustentação melódica, como vemos no segmento 1. Com o início da melodia em um intervalo de quinta ascendente, chegando a um intervalo de sétima ascendente no início do segmento 2, a tessitura melódica é elevada, favorecendo o que Tatit chama de *modalidade do /ser*, a partir da qual a canção é um convite a estados internos de subjetividade, propícios a que o eu-lírico exponha seus sentimentos. Nesses casos, é comum que o registro verbal apresente uma história narrada sob a égide da *disforia*, em que a perda de algo ou alguém é lamentada. Está em processo a passionalização melódica, sobre a qual diz Tatit (2002, p.10):

A ampliação da freqüência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua [...] Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto [verbal]. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.

Entretanto, aos gestos de elevação e sustentação melódicas contrapõe-se a outra tendência de que falávamos anteriormente, percebida na curva descendente observada nos segmentos 2, 3 e 4. Aqui, aparecem os traços entoativos da fala – lembremo-nos de que se trata de um texto verbal escrito em segunda pessoa, fundamentalmente dialógico, portanto, embora apenas um enunciador pronuncie, no caso da canção em estudo -. A expressividade coloquial da fala prevalece, relaxando a tensão da elevação melódica e valorizando o contorno descendente característico de frases assertivas. Esse processo Tatit classifica como *figurativização*, em que "[...] imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito [melodicamente] pelos mesmos recursos utilizados no colóquio" (TATIT, 2002, p.21).

Parece-nos importante observar que, se no nível melódico, as alturas são, aos poucos, reduzidas, isso não é suficiente para anular o projeto entoativo da canção, orientado pelo interesse afetivo do eu-lírico – *modalidade do /ser/*. As sucessivas contraposições entre as sustentações e as descendências melódicas dos primeiros segmentos indicam, em um estrato mais profundo, a carga emotiva da cena descrita. Vejamos. Movido pela necessidade de conjunção com o outro, seu objeto de desejo, resultado pretendido no manejo retórico de um discurso místico-sensual, o enamorado de *Sobre todas as coisas* busca o equilíbrio entre a insistência do convite amoroso, sempre reiterado – como as sílabas verbais inconsistentemente articuladas em um mesmo intervalo melódico (de quinta ascendente nos segmentos 1 e 2 e de terça ascendente no segmento 3) –, e a paciência da expectativa pelo consentimento do outro, procurando a temperança do sentimento na melodia descendente da fala. Em outras palavras, essa descendência parece manifestar o gesto

metonímico de, por meio da fala, corpo sonoro – pele do desejo, dirá Barthes – ser buscado um autocontrole somático por parte do amante, regrando a necessidade, sempre urgente, de conjunção com o outro, corpo amado. Seja como for, nas duas circunstâncias – sustentação e descendência melódicas –, a espera angustiada de todo apaixonado. Ainda Barthes (1985, p.94, grifo do autor): “A identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera*”.

Prossigamos na observação dos segmentos no Ex.2. Os segmentos de 5 a 8, como já dissemos, retomam o mesmo caminho melódico dos quatro segmentos anteriores. Ficam valendo, assim, as observações já feitas para a primeira parte desse trecho da melodia. No plano verbal, é mantida a estratégia de convencimento do outro.

Segmento 5

An No-ssg Se-nhor

Segmento 6

Per-gun	te se_E	le pro	tre-vas o_es-plien-dor
		du-ziu	
		nas	

Segmento 7

Se tu
do foi
cri-a
do_o ma
cho, a fê-meia, o bi-cho, a flor

Segmento 8

Cri-a
do pra_a
do-rar a
o Cri
dor

Ex.2 - Diagramas verbo-melódicos correspondentes aos versos 5, 6, 7 e 8 do texto verbal da canção.

Pontuamos, ainda, um dado. Notemos que nos dois blocos verbo-melódicos da primeira parte da canção (segmentos de 1 a 4 e segmentos de 5 a 8), os trechos de sustentação melódica articulam intervalos de quinta e de terça ascendentes. Se acrescentamos a esses o intervalo de tônica, articulado nos segmentos que encerram os blocos, a saber, o 4 e o 8, formamos a tríade – conjunto de três sons básicos – do acorde de I grau da tonalidade. Ao consultarmos a partitura de *Sobre todas as coisas* editada por Almir Chediak⁴, vemos que nos compassos em que há as sustentações, estão indicados, quase que exclusivamente, acordes do I grau da tonalidade, construindo uma base melódico-harmônica muito coesa, favorável a que o chamado amoroso seja ouvido sem dissonâncias, ou desconforto, se preferirmos, por quem é cortejado. Verificando o contexto harmônico da primeira parte da canção, encontramos, também, ocorrências do acorde de dominante do I grau – G7(b9) –, o que nos permite, além de perceber a pouca variação de acordes, gravitando, em geral, em torno do acorde de I grau, reconhecer um processo amplo de reiterações que se dão nos níveis verbal, melódico e harmônico.

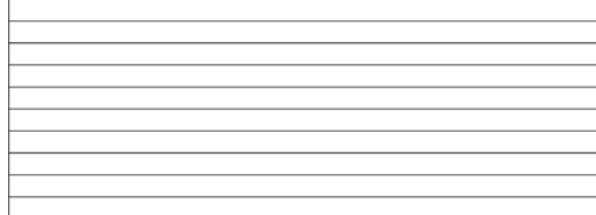
Vejamos, a seguir, no Ex.3, a segunda parte da canção, com sensível mudança do material musical.

Abrindo a segunda parte da canção, o segmento 9, assim como os que iniciaram os blocos verbo-melódicos anteriores (segmentos 1 e 5), articula sílabas verbais em um único intervalo melódico. Trata-se, aqui, do ponto de maior tensão em *Sobre todas as coisas*, com a articulação do intervalo de oitava, inédito até esse momento, atingindo o ponto mais alto da tessitura melódica. Nos segmentos 10, 11 e 12, o contorno ascendente da melodia parece tentar manter o projeto entoativo na via passional. Sobre os trechos – ou *tonemas*, no dizer de Tatit – ascendentes, eles podem sugerir uma “[...] prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte” (TATIT, 2002, p.22). De fato, o eu-lírico segue em seu discurso amoroso, sem que haja qualquer sinalização de êxito na trajetória de seu objetivo sentimental. Dizendo de outro modo, o enamorado continua pontuando sua paixão, ao mesmo tempo em que espera que ela seja consumada no movimento conjuntivo do encontro com o outro. Embora a construção cancional, nesse trecho, seja mantida segundo aspectos da *modalidade do /ser/*, devemos observar uma curiosa inversão de relações. Se, na primeira parte da canção, as sustentações melódicas respondiam pela ênfase do registro passional, em constante revezamento com tonemas descendentes cuja atuação definia uma tentativa de equilíbrio emotivo por parte do eu-lírico, as reiterações intervalares dos segmentos 10 e 11, abaixo do pico melódico de seus respectivos segmentos, parecem compor o contrapeso dos tonemas ascendentes. Além da identificação verbo-sonora, é possível traçar um caminho descendente ao relacionarmos as palavras “favor”, “amor” e “Senhor” – ainda que, na articulação dessa última, não haja reiteração por intervalos melódicos seguidos –, articuladas em intervalos de V, IV e III graus, respectivamente, parecendo inocular o caráter entoativo da

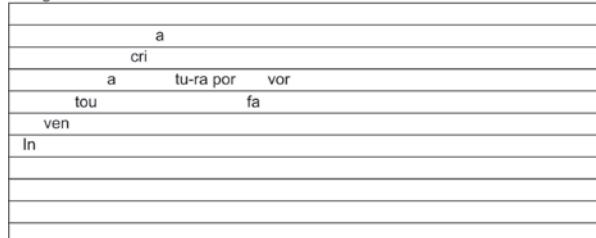
fala na melodia amorosa da paixão. Como já dissemos, *Sobre todas as coisas* expõe o conflito emotivo de um enamorado a meio passo entre a entrega passional e a temperança, entre sua necessidade conjuntiva e a realidade, até o momento, disjuntiva. Se preferirmos, entre o falo e a fala.

No tocante à harmonia da segunda parte da canção, ela é desenvolvida segundo progressões que estabelecem bastante coesão. Inicialmente, temos uma progressão harmônica classificada como II Cadencial Secundário⁵ (IIIm7 → V7/IV → IV7M), seguida de relações de dominante e substituto da dominante (SubV7) que avançam em acordes formados a partir de intervalos de V grau ascendente, até que a harmonia retorne ao acorde de I grau. A construção harmônica da canção, portanto, parece configurar um campo reconhecido e neutro a partir do qual os embates verbo-melódicos são travados.

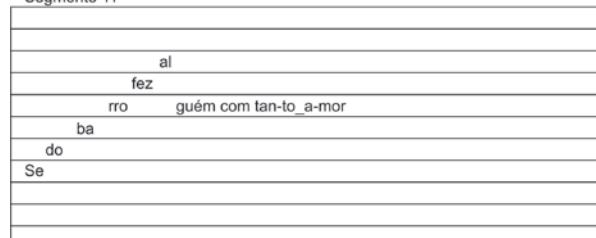
Segmento 9
E se_o Cri-a-dor



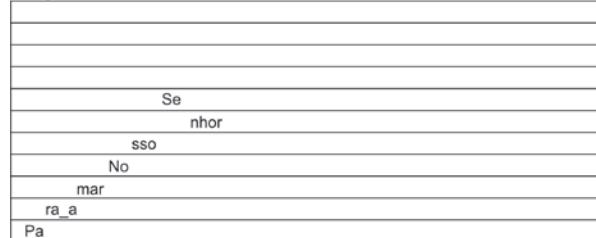
Segmento 10



Segmento 11



Segmento 12



Ex.3 – Diagramas verbo-melódicos correspondentes aos versos 9, 10, 11 e 12 do texto verbal da canção.

Na sequência, a canção voltará à primeira parte (conforme contorno melódico dos segmentos de 1 a 4), à segunda parte (conforme contorno melódico dos segmentos de 9 a 12), finalizando com a primeira parte, novamente. Nesse percurso, muda o texto verbal, embora seu conteúdo mantenha a retórica amorosa do eu-lírico. Apenas na última passagem pela primeira parte da canção, os versos articulados são repetidos, correspondendo aos primeiros quatro versos do texto verbal. Com isso, a estrutura cançional recompõe, ao final, a exortação feita pelo enamorado anteriormente, sendo mantida a expectativa de uma resposta por parte de quem é cortejado.

4. Conclusão

Sobre todas as coisas já recebeu interpretação de vários artistas da Música Popular Brasileira. A versão original é de Gilberto Gil, seguida de leituras individuais dos

próprios autores, Edu Lobo e Chico Buarque, de Zizi Possi, além de um registro recente feito pela cantora Maria Rita. Em cada nova versão, são lançados olhares de ângulos diferentes, mas que convergem sempre para o mesmo ponto, em que nos deparamos com um enamorado ungido de sentimento e sensualidade, entoando geografias de barro e mel, vontades adiadas pela aparente não correspondência do outro.

Equilibrado entre o arroubo do desejo e a moderação da espera, o interesse passional é definido por um limite sutil, corredor estreito em que o eu-lírico prostra-se para declinar seu rosário amoroso cujo preceito maior afirma que é preciso amar – por Deus, já dissemos – “sobre todas as coisas”. Se a prece do enamorado garante a conjunção pretendida, isso não é sabido, mas o espaço divinamente sensual da canção permite que a conjunção seja, ao menos, entoada.

Referências

- BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *O grande circo místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983 (CD 11-v005, remasterizado).
- _____. Sobre todas as coisas [partitura]. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque – vol. III*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p.165-167.
- CÂNTICO DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de padre Antônio Pereira de Figueiredo. Notas de mons. José Alberto de Castro Pinto. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1965.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. 16 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s.d.
- FARACO, Carlos E.; MOURA, Francisco Marto de. *Literatura brasileira*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.
- PLATÃO. *O Banquete - Apologia de Sócrates*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2 ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa M. M.; EISENBERG, José (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Vol 1)
- TATIT, Luiz. *O cantorista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. In: *Debates*, vol. 01. Rio de Janeiro: CLA/Unirio, 1997, p.80-99.

Notas

¹ FARACO, Carlos E.; MOURA, Francisco Marto de. *Literatura brasileira*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1994, p.240.

² A carga de sensualidade, nesse caso, pode ser situada no dado físico da concepção terrena de Cristo, já que a procriação humana, como sabemos, somente é possível por meio de relações sexuais.

³ Além da alusão evidente à serpente do paraíso original cristão, vale citar Alcibiades, o enamorado platônico do *Banquete*, sobre seu encantamento por Sócrates: “[...] meu caso é igual ao do indivíduo mordido de cobra [...]” (PLATÃO, 2001, p.85).

⁴ BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. Sobre todas as coisas [partitura]. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque – vol. III*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. p.165-167.

⁵ CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. 16ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s.d., p.101. (Vol I).

Márcio Ronei Cravo Soares é Mestre em Música (UFMG) e Licenciado em Letras-Português (UFES). Atua como professor universitário em faculdades particulares de Belo Horizonte, ministrando disciplinas voltadas para a produção e a interpretação de textos. Participa de formações de música popular (Jazz, MPB e Rock), como contrabaixista e violonista. Radialista, trabalha como Locutor na Rede Inconfidência de Rádio, órgão vinculado à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Possui contos e poemas publicados em antologias. Possui artigos acadêmicos publicados nas áreas de Música, Literatura e Linguística.

O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova

Paulo José de Siqueira Tiné (UNICAMP, Campinas, SP)

paulotine@hydra.com.br

Resumo: Estudo sobre utilização de modalismo no período pós Bossa Nova na música popular brasileira da década de 1960. A partir da valorização da cultura popular via Canção de Protesto, aponta-se o uso comum de procedimentos modais em diversos compositores representativos da época (Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Moacir Santos, Egberto Gismonti, Milton Nascimento e Caetano Veloso). A ocorrência desses procedimentos é fundamentada em comparações com as manifestações do *modal jazz* norte-americano, bem como em antecedentes de tradições étnico-musicais brasileiras, que serviram de guia para uma tendência estética desse período.

Palavras-chave: modalismo na música popular brasileira; canção de protesto no Brasil; jazz modal.

Modalism in some Brazilian post-Bossa Nova composers of the 1960s

Abstract: Study about the use of modalism in Brazilian popular music of the post *Bossa Nova* era in the 1960s. The emphasis on popular culture via *canção de protesto* (the Brazilian protest song) reveals the common usage of modal procedures in several representative composers of that time (Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Moacir Santos, Egberto Gismonti, Milton Nascimento e Caetano Veloso). The occurrence of these procedures is based in comparisons with manifestations of US modal jazz as well as ethnic music traditions of Brazil, which guided an aesthetic trend of that period.

Keywords: modalism in Brazilian popular music; Brazilian protest song; modal jazz; Miles Davis.

1 – Introdução

A década de 1960 no Brasil foi caracterizada por grandes turbulências políticas, fato que fez com que alguns compositores de música popular daquele período acabassem por buscar as supostas "raízes" de nossa cultura, levando gêneros que eram mais propriamente tradicionais para o nível da cultura de massa, das rádios e grandes meios de comunicação. Tal postura estética assemelhava-se, como coloca CONTIER (1996, p.38), à postura do nacionalismo musical que, encabeçado por Mário de Andrade, norteou a produção erudita brasileira da primeira metade do século XX.

Parcialmente, a origem de tais posições estético ideológicas do período derivou do "2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais", ocorrido em Praga no ano de 1948. Segundo CONTIER (1996, p.20), o *Manifesto do CPC* – Centro Popular de Cultura –, braço cultural da UNE (União Nacional dos Estudantes), escrito por Carlos Eduardo Martins,

aproximava-se de algumas teses defendidas por Andrei Alexandrovitch Jdanov, porta-voz da cúpula do Politburo do Comitê Central do Partido Comunista da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas no referido congresso. Sabe-se (NEVES, 1981) que o compositor Cláudio Santoro participou desse congresso e que, a partir de então, durante certo tempo, teve sua produção orientada para o uso de "elementos nacionais", juntamente com o maestro Guerra Peixe, abandonando, temporariamente, os procedimentos apreendidos com o compositor alemão erradicado no Brasil Hans Joachim Koellreutter. Além disso, segundo Zuza Homem de Melo, há também o dado relevante da encenação das peças teatrais no Rio de Janeiro de Gianfrancesco Guarneri que, posteriormente será parceiro de Edu Lobo, em peças de teatro como *Eles Não Usam Black-tie* (1959), *Chapetuba Futebol Clube* (1959), *Revolução na América do Sul* (1960) encenadas, inicialmente, no Teatro de Arena em São Paulo (MELO, 2003, p.50).

Neste período foi composto, por exemplo, a coleção de canções que se intitulou de *Afro Sambas* por Baden Powell e Vinícius de Moraes. Ainda que elas não tenham nenhuma conotação política das obras de outros autores da mesma época, muitas delas possuem forte caráter modal calcado, sobretudo, na tradição musical afro-brasileira do estado da Bahia (*Berimbau, Consolação*, etc.). Entretanto, o aspecto afro, foi bastante criticado por Mário de Andrade no contexto do nacionalismo mencionado, na medida em que, segundo o autor, o uso desses elementos apontava para um "exotismo fácil".¹

Outro importante compositor do período é Carlos Lyra, sendo muito associado à Canção de Protesto. No entanto, como o viés de Carlos Lyra se deu mais através do samba de morro carioca, esse não apresenta as características modais buscadas aqui. É sobretudo em Edu Lobo que, por ter passado parte da infância na cidade de Recife PE, buscará sua "autenticidade" na música do nordeste brasileiro. Outro dado relevante é que o próprio Edu LOBO (1965, p.311-312) disse, no debate realizado pela revista *Civilização Brasileira*, estar inspirado no famoso *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade.

Se, por um lado o nome de Geraldo Vandré seria mais apropriado do que o de Milton Nascimento nessa relação entre atitude política e arte nacional, os critérios que guiam essa busca são também musicais. Além disso, não se pode deixar em segundo plano o conteúdo político implícito de canções como *Canção do Sal* e *Morro Velho*, ambas do autor mineiro por adoção.

2 – Justificativa

É certo que há controvérsias sobre o fato de procedimentos modais poderem ser transpostos ao nível da harmonia. Entretanto, alguns teóricos e músicos como PISTON (1987, p.483) e JAFFE (1996, p.87) aceitam a ideia desse tipo de transposição que poderíamos definir como uma priorização de um grau em um campo harmônico que se dá sem o artifício de um acorde de função dominante, o que pode ocorrer de diferentes maneiras. Quando se orienta nessa direção, pode-se afirmar que uma parte significativa da obra dos compositores citados (Edu Lobo, Baden Powell e Milton Nascimento) está baseada nessas peculiaridades. Além disso, esse elemento também perpassou o jazz da década de 1960, muito embora ele se apresente de maneira completamente diferente neste gênero. Entretanto, esse tipo de uso jazzístico do modalismo se faz presente na música popular do Brasil através da influência dos meios de comunicação de massa (rádios e discos). Assim, as gerações brasileiras assimilaram auditivamente tais elementos jazzísticos, como atesta o antológico álbum *Coisas* (1964) de Moacir Santos.

Há que se considerar também outras coincidências em relação a esses fatores. O uso mais intenso de acordes empilhados por intervalos de *quarta justa* (chamado coloquialmente de harmonia quartal), principalmente no jazz desse período e, no campo da música brasileira,

uma tendência ao que chamei (TINÉ, 2008, p.166-169) de "rapsodismo" formal. Essa característica, que já existia no campo do nacionalismo da música erudita (NEVES 1981, p.48) é encontrada, por exemplo, em músicas como *Quebra Pedra* e *Pato Preto* de Tom Jobim, associadas, nesses exemplos, a um modalismo característico do nordeste brasileiro.

Portanto, verificou-se a existência de diferentes gêneros de modalismo dentro do contexto da música popular e, a partir da descrição de seus procedimentos, associaram-se tais procedimentos aos gêneros populares correspondentes.

3 – Objetivos

O que se pretendeu foi, via demonstração localizada num repertório específico, definir uma possibilidade de transposição de procedimentos modais do nível melódico ao harmônico e suas divisões em diferentes gêneros.

É importante ressaltar que, quando se aborda a "influência do jazz" (título de uma canção de Carlos Lyra) na música popular do Brasil, deve-se especificar qual fase daquele gênero musical está a influir nos compositores brasileiros. No caso específico que se pretende estudar aqui, se pode dizer que se trata do período pós cool-jazz,² aqueles anos em que, paralelamente com o free-jazz, o trompetista norte-americano Miles Davis montou seu 2º Grande Quinteto³. Para se justificar a importância desse período do jazz na música brasileira há que se lembrar, por exemplo, que no encarte do 1º *long playing* de Milton Nascimento (1967) há um texto de Edu Lobo no qual ele diz que para Milton existiam três compositores de extrema importância: Miles Davis, Charles Mingus e John Coltrane.

4 – Procedimentos Modais

Durante a década de 1960, muitos compositores e instrumentistas do gênero popular começaram a intencionalmente buscar sonoridades mais tipicamente brasileiras. Um bom exemplo disso foi o grupo "Quarteto Novo" formado por Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Theo de Barros (parceiro de Geraldo Vandré em *Disparada*) e Airto Moreira. No compacto lançado em 1967, houve a interpretação de *Ponteio* (Edu Lobo) e *Fica Mal com Deus* (Geraldo Vandré), duas canções marcantes do período, de forte caráter modal ligado à música nordestina. O que diferenciou o "Quarteto Novo" dos demais grupos instrumentais da era da Bossa Nova⁴ foi também a utilização de instrumentos característicos como violões, violas, percussões típicas brasileiras ao invés do modelo jazzístico piano baixo bateria com guitarra ou violão opcional utilizados pelos os trios Tamba, Zimbo, Jongo, etc.

A demonstração dessas características se deu através da análise. Entretanto, essa não foi feita somente através das partituras editadas de música popular, mas, também, da análise e transcrição a partir de gravações históricas. Tome-se, no Ex.1, o trecho inicial de *Upa, Neguinho* (Música de Edu lobo e letra de Gianfrancesco Guarneri):

Ex.1 - Trecho com *vamp* híbrido em *Upa, Neguinho* de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri.

Pode-se observar que esse todo esse trecho é constituído apenas por dois acordes: Lá menor com 7ª menor e Ré maior com 7ª maior. Fica claro que o centro tonal gravita em torno de Ré, entretanto, tal priorização não se dá via relação dominante tônica, pois o V grau não tem função de dominante, haja vista que se trata de um acorde menor. Além disso, melodicamente não se dá a utilização da nota Dó#, o que caracteriza o uso do modo *mixolidio*. O fato de a seção oscilar apenas em dois acordes é normalmente denominado de *vamp* (THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ, 1996, p.1.238) no jargão popular corrobora numa priorização que não é naturalmente tonal.

Outro procedimento realizado consistiu na transliteração da cifra. Esse se dá ao passar a cifra dos acordes de música popular para a pauta musical e, assim, se pode descobrir possibilidades latentes que estão às vezes ocultadas. Por exemplo: se analisássemos apenas a melodia do trecho em questão (*Upa, Neguinho*) chegaríamos à conclusão de que se trata do modo *mixolidio*, priorizado tanto harmonicamente como melodicamente. No entanto, através do procedimento adotado, verifica-se que, na verdade, trata-se de uma sequência híbrida, já que ora um acorde possui a nota Dó natural, hora o seguinte possui a nota Dó suspenso. Mesmo assim, a priorização se dá sem o uso do acorde dominante.

Pode-se citar uma série de outras canções do mesmo período que adotam o mesmo procedimento, a saber, o da priorização sem o artifício do acorde dominante com a repetição contínua do *vamp*, como *Ponteio* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), seção B de *Canção do Sal* (Milton Nascimento), *Fica Mal com Deus* (Geraldo Vandré), etc. Portanto, há uma distinção entre um *vamp* modalmente puro, ou seja, cujos acordes pertencem ao

mesmo campo harmônico de um *vamp* híbrido, no qual os acordes sejam provenientes de campos distintos, ainda que, do ponto de vista melódico, as notas pertençam – via de regra – a um só modo.

Inspirado nos mencionados afro-sambas de Baden Powell, Egberto Gismonti compôs, na década de 60 a peça *Salvador* que tem, como característica, o fato de basear-se, parcialmente no *vamp* //: Dm7/ Am7 //, que se pode interpretar como pertencente ao modo *eólio* ou *dórico*, quando se adiciona a extensão de 9ª maior ao segundo acorde (nota Si natural- 6ª maior). Esse mesmo *vamp* ocorre em *Coisa No 1* de Moacir Santos, outro autor importante do período.

De fato, em muitos exemplos que antecedem ao período aqui estudado, há uma série de exemplos populares nos quais a melodia é modal, mas a harmonização é tonal, como muitas canções de Luiz Gonzaga e do repertório interpretado e lançado por Jackson do Pandeiro a partir da década de 50, apontam (TINÉ, 2008). Esse seria um primeiro procedimento a ser apontado nos quais o autor está bastante próximo às manifestações culturais locais, no caso, do nordeste brasileiro como o baião, o coco, o catimbó, a cantoria e as bandas de cabaçais, para citar alguns exemplos. Além disso, os autores citados (Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro) foram importantes na formação daqueles aqui apontados (Edu Lobo e Geraldo Vandré).

Há ainda os casos de cadências modais inseridas no seio do tonalismo. Quer dizer, a relação dominante-tônica é evitada exatamente no ponto cadencial. Tal procedimento ocorre, por exemplo, na canção *Vera Cruz* (Milton Nascimento e Marcio Borges), como apontado na

referida tese de doutorado (TINÉ, 2008). Como exemplo complementar ao citado, o Ex.2 apresenta a cadência modal em *Odara* (Caetano Veloso) que, de maneira muito semelhante à de Milton Nascimento, após tecer relações tonais (II - V do IV) apresenta a cadência VII7 - I^m7 no modo eólio.⁵

Já no caso do jazz dos anos 60 acredito que o modalismo se dá por uma via completamente diferente: o da saturação de extensões sobre um determinado acorde. Por exemplo, a música *So What* de Miles Davis, lançado no já citado

álbum *Kind of Blue* (1957). Nela há dois acordes: parte A – dezesseis compassos de Ré menor com 6^a e 9^a, parte B oito compassos de MI bemol menor com 6^a e 9^a e oito compassos de parte A com o acorde inicial. Como só há um acorde em toda seção A e ele está com as notas da tétrade Ré Fá Lá Dó mais as extensões Mi (9^a) Sol (11^a) e Si (6^a). O modo resultante é o modo dórico. Pode-se ainda enfatizar o fato de não haver qualquer cadência com a dominante de tal acorde que justifique uma visão tonal. Há aqui uma grande confusão no meio musical jazzístico (veja explicação após o Ex.3).

Ex.2 – Trecho de *Odara* de Caetano Veloso com cadência modal.

Ex.3 – Tema de *Blue in Green* de Bill Evans e Miles Davis com análise harmônica.

Observe que, apesar do alto número de extensões em cada acorde, extensões essas que tendem a "modalizar" – na medida em que uma 11^a aumentada numa escala maior se torna o modo relacionado ao acorde um modo *lídio*, uma 6^a maior numa escala menor se torna o modo *dórico*, etc. –, as relações entre os acordes são extremamente tonais, como demonstra a análise: o número de relações V(dominante) – I (tônica), do c.2 para o c.3, do c.6 para o c.7 e do c.8 para o c.9; as duas cadências secundárias: II subV do VII (c.3) e II subV do VI (c.4). O subV pode ser lido, e ouvido, como o equivalente do acorde de 6^a aumentada no jazz. (TINÉ, 2001, p.25-28). O único V grau sem função de dominante é o do 9º compasso, mas que é precedido por uma dominante individual. Aqui se tem um exemplo claro de um falso modalismo. O que acontece é que, devido ao hábito dos improvisadores de associar uma escala para cada acorde, se denominou erroneamente de modais muitas canções que teciam relações tonais cuja abordagem dos músicos para efeito de improvisação era modal, mas não a música em si.

O procedimento apontado em *So What* levou o jazz a realizar acordes modais. Se, num primeiro momento, os modos utilizados para a construção de tais acordes foram exatamente aqueles que, posteriormente dentro de uma delimitação teórico-prático, foram considerados modos sem notas evitadas: *dórico* e *lídio* (TINÉ, 2011, p.1), conforme o passar dos anos tal procedimento se expandiu para outros modos como, por exemplo, o modo *mixolídio* em *Maiden Voyage* de Herbie Hancock. Esse tema de jazz, gravado em álbum homônimo, também aponta para outro dado interessante: formado por quatro acordes – três da tipologia *sus* (*mixolídio*) e um menor (*dórico*) – eles priorizam o primeiro acorde (Dsus). Esses acordes podem ser distribuídos em empilhamento de intervalo de quarta na distribuição das vozes, procedimento característico do período conforme apontado no início do artigo. A priorização, para não usar a palavra polarização por conta das conotações "costerianas" do termo, aponta para um

centro modal expandido, na medida em que os acordes são provenientes de campos harmônicos distintos. Ou seja, trata-se de uma espécie de "monomodalidade", adaptando a terminologia de Arnold Schoenberg (monotonalidade) para esse contexto harmônico.⁶ Ou seja, a monomodalidade seria formada por uma sequência livre de acordes modais (saturados do ponto de vista das extensões), mas que apontam para um centro, centro esse que não é ostentado através de relações tonais, conforme aponta o Ex.4.

É claro que não se quer dizer aqui que o achado desses procedimentos seja exclusivo da música popular aqui estudada. Tirando-se o procedimento dos *vamps*, as polarizações harmônicas modais ocorreram principalmente ao final do romantismo. Coincidemente aliados a regionalismos locais e, por que não dizer, a nacionalismos locais, compositores como Grieg, Mussorgsky, Dvóřák e, posteriormente, já no impressionismo Debussy, Ravel, Falla realizaram, cada um à sua maneira, caminhos modais próprios. É certo que a verificação através da comparação dos mesmos procedimentos em diferentes épocas e contextos pode validar ainda mais a definição teórica que se pretende dar em relação ao aspecto técnico do modalismo transposto ao nível harmônico.

5 – Considerações Finais

Resumindo, os procedimentos apontados relacionados ao modalismo encontrados na música popular do Brasil na década de 1960 são:

1. O *vamp*: este pode se dar de duas formas, modalmente puro, quando os acordes envolvidos pertencem ao mesmo campo harmônico tendo um centro claramente e auditivamente definido; e o *vamp* modalmente híbrido, quando os acordes provêm de campos diversos, igualmente com centro definido. Por exemplo: o *vamp* // : Im7 / Vm7 // ligado ao modo eólio aparece em afro-sambas como *Consolação* (Baden

Ex.4 - Sequência harmônica monomodal em *Mayden Voyage* de Herbie Hancock.

Powell e Vinicius de Moraes), *Berimbau* (idem), *Coisa No 1* (Moacir Santos) e *Salvador* (Egberto Gismonti); já *vamps* como //: I7M / -II7M ://, //: I7M / Vm7 :// ou //: I7M / Im6 :// aparecem em músicas como *Zumbi* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), *Ponteio* (Edu Lobo e G. Guarneri) e *Morro Velho* (Milton Nascimento).

2. A Cadência Modal: quando um tema ou melodia não está harmonizada em um ou outro modo, pode, inclusive, possuir relações tonais, mas, no momento cadencial, a harmonia evita a relação D-T, como em *Vera Cruz* (Milton Nascimento e Marcio Borges), *Borandá* (Edu Lobo) e a demonstrada *Odara* (Caetano Veloso).
3. A Saturação Harmônica: embora esse seja um fenômeno basicamente de origem jazzística, ele não deixa de ter relevância, principalmente devido ao fato de que, na década estudada, tais procedimentos já estavam bastante difundidos no Brasil através da Bossa Nova. Entretanto, mesmo aqui, é importante ressaltar que a saturação harmônica não leva, necessariamente ao modalismo, como a análise de *Blue in Green* desse artigo procurou demonstrar. Quer dizer, para que tais acordes saturados permaneçam modais, é necessário que não haja progressões do tipo II – V, II – subV ou ainda Vo9 (acorde diminuto) – I priorizando "alvos" localizados e hierarquizados dentro de um campo harmônico. Ou eles permanecem extáticos, como no caso mencionado de *So What*, distribuídos livremente de forma a não ter relações tonais entre eles como no tema demonstrado *Mayden Voyage*. Tal sequência findaria por embasar uma "monomodalidade" já que, apesar dos acordes não estarem relacionados e não haver progressões tonais entre eles, há do ponto de vista da percepção, um centro.

Para finalizar é necessária uma pequena discussão sobre a natureza do modalismo. Se por um lado é comum se ouvir a expressão "sistema tonal" e, ainda que esse ponto possa

ser colocado em questionamento, é certo que tal expressão ("sistema") seria ainda mais falha se aplicada ao modalismo, por isso a opção pela expressão "procedimentos modais". Mas, antes de mais nada, o que é um sistema?

"Seguindo uma tradição milenar, ela [a música], num ponto de maturação histórica, agregou seu nome uma importante palavra grega, que desde a Grécia antiga era aplicada à música, às organizações musicais: *sistema*. As articulações hierárquicas de notas, acordes, funções e regiões foram entendidas como um sistema, o sistema tonal." (RIZEK,2003, p.12)

Seguindo o pensamento do autor citado, portanto, "Se há um 'sistema tonal', ele visa sua própria superação; e o motor de tal anseio é o tender de sua estrutura às suas próprias lacunas estruturais" (RIZEK, 2003, p.59). Ou seja, é somente dentro de uma concepção do tonalismo como sistema que ele pôde ser superado. Entretanto, tomando o próprio jazz como exemplo, algumas possibilidades tonais não estavam "superadas" quando o seu fim foi "decretado" no início do século XX. Por outro lado, não se pode negar o desgaste de certos procedimentos que terminaram se tornando clichês. Nesse sentido, uma das saídas, ao lado da atonalidade (free-jazz), encontradas tanto no território do jazz (modal jazz), da música popular do Brasil pós Bossa Nova (Canção de Protesto) e, por que não dizer, no próprio romantismo tardio (nacionalismo romântico), foi a busca de procedimentos que remontam ao modalismo, aqui, transposto ao nível harmônico e, portanto, um modalismo que se assenta no advento da afinação do igual temperamento, só amplamente adotada no final do século XIX. Quer dizer, para que tal transposição se desse, foi necessária, do ponto de vista melódico, uma adaptação de uma tradição étnica, normalmente destemperada ou baseada em outras afinações, para o temperamento igual. Curiosamente o jazz chega ao modalismo por vias diversas, ou seja, não pela apropriação de traços étnicos afro-americano, já que esses elementos impregnam o gênero desde sua origem, mas pela saturação de procedimentos tonais e por propostas estéticas como as do Cool Jazz e do West Coast.

Referências

- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60) *Revista História de São Paulo*, v.18,n.35, p.13-52,1996.
- _____. Chico Bororó Mignone. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.42, p.11-29,1997.
- BORGES, Marcio. *Os Sonhos não Envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial,1996.
- JAFFE, Andy. *Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music, 2^a ed.,1996.
- LOBO, Edu; VINHAS, Luiz Carlos; TINHORÃO, José Ramos. Música Popular Brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, n.3, p.311-312, 1965.
- MELO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed.34, 2003.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York : W.W.Norton & Company, 5^a ed.,1987.

- RIZEK, Ricardo. *A Teoria da Harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2003.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ. New York and London: St. Martin's Press and The Macmillan Press Limited, 1996.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2001.
- _____. *Procedimentos Modais da Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado. ECA-USP, São Paulo, 2008.
- _____. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó/Fapesp, 2011.

Partituras e Gravações

- CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Edu Lobo*. (PARTITURA) Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1994.
- CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Caetano Veloso*. (PARTITURA) Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1990.
- DAVIS, Miles. *Kind of Blue*. (LP/CD) Columbia, 1959.
- HANCOCK, Herbie. *Mayden Voyage*. (LP/CD) Blue Note, 1965.
- LOBO, Edu. *Edu Lobo por Edu Lobo*. (LP) Rio de Janeiro: Elenco, 1965.
- NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. (LP) Rio de Janeiro: Philips, 1967.
- POWELL, Baden; Moraes, Vinicius. *Afro-sambas*. (LP/CD) Rio de Janeiro: Elenco, 1966.
- SANTOS, Moacir. *Coisas*. (LP/CD) Rio de Janeiro: Forma, 1965.
- THE REAL BOOK. (PARTITURA) Hal Leonard Corporation, 6ª Edição.

Notas

- 1 "De um lado, a utilização repetitiva de temas inspirados nas chamadas *raízes africanas* da música brasileira implicava uma repetição frequente de ritmos ou temas, favorecendo a criação de uma Escola Afro-Brasileira, em oposição à fundação de uma Escola Nacional de Composição no Brasil" (CONTIER, 1997, p.25-26).
- 2 Recentes pesquisas apontam também para a influência do *hard bop* que, contemporâneo ao *cool*, buscou uma regressão estilística e uma simplificação do estilo *bebop* para o uso de elementos mais afros como o do *blues*.
- 3 Isto é, o período que se estende após o antológico *Kind of Blue* (1958; marco do *cool-jazz*) e anterior ao *In a Silent Way* (1969), ou seja, anterior ao período do *jazz-rock*. Esse período é caracterizado pelo 2º Grande Quinteto de Miles, cujos membros eram, entre outros, exatamente os citados Wayne Shorter (sax) e Herbie Hancock (piano), no lugar de Bill Evans e John Coltrane, ambos do 1º Grande Quinteto.
- 4 Ou do samba jazz, versão instrumental do período, como apontam recentes pesquisas sobre esse período. Ver GOMES, Marcelo Silva. (2010) *Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Dissertação de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. São Paulo.
- 5 Embora a canção apresentada escape ao período histórico estudado, ou seja, ela não pertence mais ao período pós-bossa-nova, mas ao momento posterior à "Tropicália", não deixa de ter também pontos em comum com o assim chamado "Clube da Esquina". Caetano Veloso, citado por BORGES, Marcio (1996, p.14)
- 6 Utilizei essa terminologia no meu livro (TINÉ, 2011). Tal ferramenta terminológica é, portanto analítica, se mostrou frutífera, por exemplo, na abordagem de obras como a da maestrina norte-americana Maria Schneider. Ver SILVEIRA, Juliana. *O Estilo Maria Schneider: Processos Compositoriais em "Hang Gliding"*. TCC. FASM: São Paulo, 2011.

Paulo Tiné é Doutor em Música pela ECA-USP (2008). Docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Autor do livro *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação* em 2011 pela editora Rondó, com apoio da FAPESP. Lançou também os Cds autorais *Vento Leste* (1997), *Quartetos* (2008) e *Ano 10* (2010), CD da Big Band da Santa, grupo do qual é regente.

Considerações sobre a análise de *Grundgestalt* aplicada à música popular

Carlos de Lemos Almada (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ)
calmada@globo.com

Resumo: Este artigo discute a adequação do emprego de ferramentas analíticas associadas à teoria da *Grundgestalt* de Schoenberg para o exame de relações estruturais em peças de música popular. Após a apresentação dos conceitos básicos, são examinadas algumas conclusões presentes em um artigo pioneiro de GREEN (2008) sobre o tratamento motivico de Duke Ellington. Em seguida, as canções *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim e *Something*, de George Harrison são analisadas com o uso de metodologia específica desenvolvida pela pesquisa à qual está associado este estudo. Os resultados obtidos sugerem que, embora limitada a condições especiais e com as devidas adaptações, é perfeitamente possível a aplicação de análise derivativa em peças de música popular.

Palavras-chave: *Grundgestalt* e variação progressiva; música popular; análise derivativa.

Issues on the *Grundgestalt* analysis applied to popular music

Abstract: This paper deals the suitability of the use of analytical tools associated with Schoenberg's theory of *Grundgestalt* for the examination of structural relationships in pieces of popular music. Following the presentation of basic concepts, some of the conclusions presented in a pioneering paper by GREEN (2008), on Duke Ellington's motivic treatment are examined. Afterward, the songs *Chovendo na Roseira*, by Tom Jobim, and *Something*, by George Harrison are analyzed with specific methodology developed in the research which this study is inserted. The results suggest that, although limited to special conditions and requiring appropriate adaptations, it is possible to apply the derivative analysis to pieces of popular music.

Keywords: *Grundgestalt* and developing variation; popular music; derivative analysis.

1 – Introdução

Este trabalho apresenta-se como a confluência de dois projetos de pesquisa em andamento: o primeiro deles dedicado a um estudo abrangente sobre os princípios de *Grundgestalt* e variação progressiva, sendo o segundo voltado para a aplicação de metodologias analíticas sistemáticas (especificamente ligadas ao exame estrutural) em peças de música popular. Ambas as pesquisas têm resultado em vários desdobramentos,¹ entre os quais se encontra o presente estudo, que essencialmente examina questões relacionadas ao processo criativo envolvido no desenvolvimento motivico-temático a partir de uma ideia musical básica dentro de obras de música popular. Tomando como ponto de partida um artigo pioneiro sobre o assunto (GREEN, 2008), que sustenta a existência de processos derivativos na composição de algumas peças de Duke Ellington, e discutindo brevemente o grau de controle com que tais processos podem ser manipulados por compositores (populares ou não), este estudo finaliza com duas análises de *Grundgestalt* das canções *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim e *Something*, de George Harrison.

2 – Conceituação básica

Os princípios *Grundgestalt* e variação progressiva (originalmente *developing variation*) representam talvez a principal das contribuições teóricas de Arnold Schoenberg no universo da composição musical. Ambos os conceitos são centrais para a compreensão dos processos construtivos empregados na produção de sua própria obra, bem como na de seus principais seguidores (notadamente, Alban Berg).

Abrangendo todas as fases criativas de Schoenberg (tonal, atonal e serial), a concepção organicista, baseada na extração de todo (ou quase todo) material construtivo de uma peça a partir de sua configuração motivica inicial (*Grundgestalt*), decorrente da antevisão da criação completa (a Ideia – *Die Idee*), é sem dúvida o denominador comum que correlaciona seu pensamento teórico e sua música.² A teoria da *Grundgestalt* foi deduzida pelo compositor a partir de minuciosas e criteriosas análises das obras daqueles que ele considerava como seus grandes mestres: Bach, Mozart, Haydn, Beethoven e, especialmente, Brahms.³

Como uma semente, uma dada Grundgestalt teria – ao menos no caso idealizado – o potencial de gerar todo o material necessário para a construção de uma peça, desenvolvendo-se como uma entidade orgânica. As inúmeras formas intermediárias (incluindo aquelas marcadamente contrastantes em relação ao elemento original) brotariam, por assim dizer, dessa semente, por intermédio de procedimentos de variação progressiva, isto é, variação sobre variação, considerando quaisquer domínios musicais possíveis (em especial, contornos intervalares e rítmicos, configurações métricas, contextos harmônicos, mas também timbres, padrões de articulação etc.).

3 – *Grundgestalt* e variação progressiva em música popular

Diante de tais circunstâncias, é perfeitamente compreensível que, por exigir para seus adequados desdobramentos grandes extensões e uma imprescindível complexidade estrutural, a presença do binômio *Grundgestalt*/variação progressiva não seria favorecida em contextos de música popular, ao menos de acordo com os modelos normalmente estudados. Com raras exceções, peças populares, independentemente dos gêneros envolvidos, possuem estruturas relativamente simples, dispostas em poucas camadas hierárquicas, além de curta duração, inviabilizando construções orgânicas a partir de desenvolvimento gradual. Contudo, há evidências que suportam a hipótese de que, embora bastante raros e limitados em abrangência, processos composicionais baseados em *Grungestalt* são também possíveis na música popular.

Em um artigo pioneiro nesse campo, Edward GREEN (2008) investiga a possibilidade de que algumas das peças de Duke Ellington – mais especificamente *The Mooche* (1928), *Ko-Ko* (1940) e *The Far East Suite* (1963-66) – tenham sido compostas a partir do desenvolvimento de ideias motívicas básicas (essencialmente associadas a contornos intervalares), das quais foram extraídas relações em vários níveis de significação estrutural. Outro ponto importante destacado por Green em seu texto é a hipótese de que Ellington tenha conseguido desenvolver sua notória maestria no trato motívico a partir de estudos informais com Will Marion Cook (1869-1944), compositor americano com atuação no teatro musical, porém com uma sólida formação na tradição europeia. Denominado por seus contemporâneos "o Bach negro", Cook é reconhecido por sua predileção por um tratamento motívico-temático bastante sofisticado e intensamente baseado em processos de desenvolvimento através da variação de ideias musicais básicas. Como o autor conclui em seu artigo, as elaborações de Ellington são claramente resultado de um processo cuidadoso e calculado, sejam elas originadas da composição "em papel", ou através de criações improvisadas (muitas vezes coletivamente) nos estúdio de gravação (GREEN, 2008, p.245). Um outro grande compositor americano de música popular,

George Gershwin, também é conhecido pela maestria com que realizava o trabalho motívico, desenvolvida muito provavelmente a partir de seus estudos com Joseph Schillinger, como revelam algumas análises detalhadas de peças selecionadas do compositor (GILBERT, 1984).

A existência dessa hipótese, ou seja, de que as "heranças" recebidas por Ellington e Gershwin de seus respectivos mestres, Cook e Schillinger, seriam responsáveis (ao menos em parte) por suas habilidades na arte da variação, aplicadas – é relevante acrescentar – de maneira consciente e calculada levanta algumas questões importantes: até que ponto um compositor controla efetivamente a criação derivativa? Como faz suas escolhas diante de um número de alternativas virtualmente infinito (ou, ao menos, imponderável)? É possível que existam peças nas quais redes complexas de derivação se estabeleçam sem o "conhecimento" consciente do compositor?

Ainda que sejam questões extremamente instigantes, não é do escopo deste artigo a busca por suas respostas, o que estenderia a investigação aos campos da psicologia e da cognição musicais (e certamente envolveria estudos empíricos específicos). Pretende-se aqui tão-somente discuti-las a partir de alguns exemplos. Certamente, os casos de Ellington e Gershwin são bem particulares e relativamente raros no universo da música popular. Não por acaso – e isto é sintomático – atribui-se a origem de suas concepções derivativas a conhecimentos (formais ou não, direta ou indiretamente, isso é irrelevante) oriundos da tradição musical erudita. De qualquer maneira, ainda que se evidencie que esses dois compositores tenham controlado os processos derivativos em suas peças, sempre seria possível discutir sobre os níveis profundidade e abrangência com que um controle dessa natureza pode ser exercido. Informalmente, sabe-se da existência de casos nos quais um compositor, por assim dizer, "perde" o domínio sobre uma obra, que procede (ao menos aparentemente) de maneira autônoma, apresentando relações profundas de coerência e de parentesco entre ideias musicais que, não raras vezes, são constatadas apenas a partir de análises específicas. Em um exemplo famoso, SCHOENBERG (1984, p.222-3) revela a grande surpresa que teve ao perceber, vários anos após sua composição, conexões até então insuspeitadas entre dois temas de funções e naturezas contrastantes dentro da seção inicial de sua *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9. Ou seja, uma espécie de trabalho subconsciente que Schoenberg atribuiu ao que denomina seu *senso de forma* (extremamente apurado, diga-se). Além desse caso provavelmente único (uma constatação feita pelo próprio compositor), as análises de *Grundgestalt* realizadas sobre obras do repertório erudito (de estilos, épocas e autores distintos) costumam revelar associações semelhantes, muitas vezes surpreendentes e quase que certamente não planejadas pelos respectivos compositores. Pois parece ser justamente este o caso sugerido pelas análises que se seguem.

4 – Duas análises de *Grundgestalt* em música popular

A primeira peça a ser abordada é a canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim. Entre as conclusões de um trabalho recente a respeito de sua estrutura (ALMADA, 2010), observou-se a proeminência do intervalo de quarta justa descendente como elemento construtivo, projetando-se em diversos estratos de organização. Na presente abordagem, a abstração do motivo inicial (que, metaforicamente, pode ser associado à queda dos pingos de chuva) desponta como uma perfeita (e relativamente simples) *Grundgestalt* para a canção, que é apresentada no Ex.1, ao lado de duas de suas derivações.⁴

Como se percebe, a dedução da *Grundgestalt* a partir do que é fornecido pela superfície musical (ou "plano concreto") acontece no que poderia ser denominado "plano abstrato", no qual duas formas derivadas

básicas são também produzidas, a partir de operações de inversão (forma b) e de mudança de registro do elemento inicial, a nota Lá (forma c).⁵

A análise derivativa de *Chovendo na Roseira* mostra de maneira bem clara que é possível considerar apenas essas três formas básicas como elementos-chave na estruturação de alturas (ver Ex.2).

A partir dessa perspectiva, é possível mesmo encontrar uma explicação razoável para o enigmático (em relação aos eventos superficiais) acorde de F#7(b9) que antecede o início da seção B. O que aparenta ser uma resolução evadida de um dominante secundário pode ser reinterpretado, a partir das relações derivadas da *Grundgestalt*, como um movimento convencional dominante-tônica provisória (em relação a Si maior), intercalado por um trecho episódico (a seção contrastante B). Uma nova redução,

The diagram shows the derivation of *Grundgestalt* from concrete musical surface to abstract and its variants. It starts with a concrete musical surface in A major (A⁶, A 7(sus4)) with a 2/4 time signature. This leads to an abstract *Grundgestalt* (a <5>) shown as a diagonal line segment. Two arrows point from this abstract form to its variants: 'inversão' leads to variant (b) <+5> (an inverted line segment), and 'mudança de registro' leads to variant (c) <-7> (a line segment starting at a higher pitch).

Ex.1 – *Chovendo na Roseira* – abstração do motivo inicial, gerando a *Grundgestalt* da peça (a) e duas variantes (b e c)

The musical score analysis shows motivic development across sections A, B, C, and A'. Section A (Lá: I) features motif 'a' (two eighth notes). Section B (VII) features motif 'b' (one eighth note followed by a sixteenth note). Section C (c (em sequência descendente)) features motif 'c' (three eighth notes in descending sequence). The section A' (V I) concludes with motif 'a' again. The score includes dynamic markings and harmonic analysis (VII, (V/V)?, V, I).

Ex.2 – *Chovendo na Roseira* – análise derivativa (primeiro nível intermediário)

suprimindo os eventos subordinados da seção B, torna tal interpretação mais evidente (Ex.3).

Esta análise também permite observar que as abstrações (a, b, c) apresentam-se em posições hierárquicas e funções distintas, associando-se à própria narrativa formal: o elemento *a* (*Grundgestalt*) prevalece nas seções de maior importância (A, C e A'), enquanto que o trecho contrastante (B), estruturalmente menos relevante, mostra-se apropriadamente como o território de atuação da forma derivada *c*, à maneira de um breve desenvolvimento tradicional. Ao mesmo tempo, o elemento *b* exerce uma função claramente harmônica, conectando as fundamentais dos acordes de destaque na peça: F#7(b9)-B7(sus4)-E7(b9)-A69.

Beirando o mais puro acaso, mas nem por isso menos surpreendente, é possível perceber que com a combinação das alturas-chave (Lá-Mi-Dó#-Fá# e Si), reveladas pela

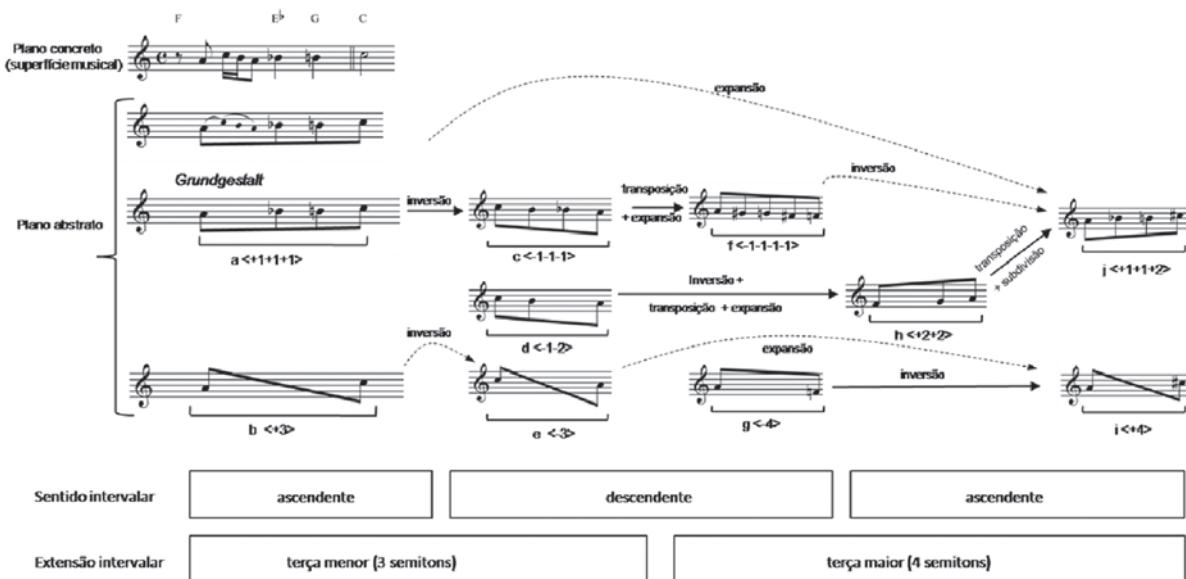
redução analítica do Ex.3, pode ser formado o acorde principal da tonalidade de referência (A69), na disposição elaborada por Jobim (Ex.4).⁶

A segunda análise focaliza a canção *Something*, de George Harrison. Neste caso, a *Grundgestalt* origina-se no bem conhecido *riff* de guitarra que precede a entrada do canto (Ex.5).⁶

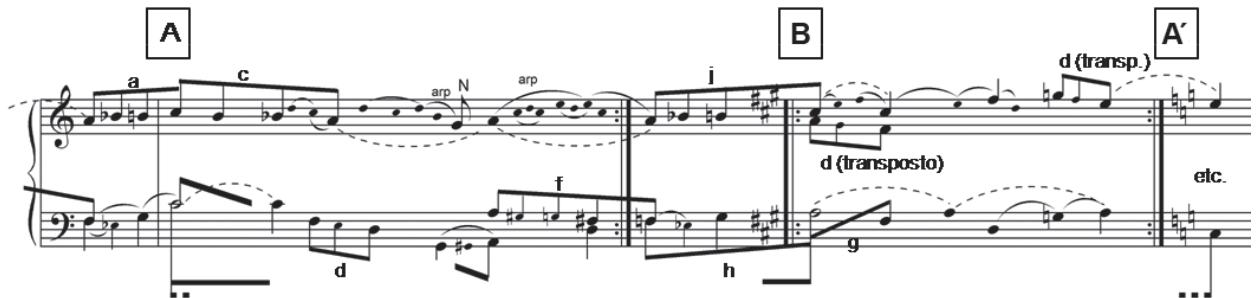
Como no caso anterior, a *Grundgestalt* (a) está baseada em um intervalo melódico (desta vez, de terça menor ascendente). No entanto, posiciona-se em um nível intermediário entre a superfície e a configuração intervalar que lhe dá suporte (b), manifestando-se como um fragmento cromático ascendente (ou seja, subdivide a terça menor em três passos de semiton). A inversão (ou retrogradação) de *a* resulta na forma abstrata *c*, que abrange, implicitamente, não apenas o intervalo correspondente de terça menor descendente, como uma

Ex.3 – Chovendo na Roseira – análise derivativa (segundo nível intermediário)

Ex.4 – Chovendo na Roseira – formação do acorde de I grau, a partir das alturas-chave (Lá-Mi-Dó#-Fá# e Si)



Ex.5 – *Something* – *Grundgestalt* e derivações básicas



Ex.6 – *Something* – análise derivativa (primeiro nível intermediário)

partição alternativa do mesmo intervalo (1+2 semitons), a forma *d*, que pode ser considerada uma espécie de versão diatônica da *Grundgestalt* (*e*, obviamente, da variante *c*).

Através de uma operação de expansão por um semitom da linha melódica da forma *c* é obtida a variante *f*, que, como nos casos anteriores, vincula-se ao respectivo total intervalar (terça maior descendente), representado pela forma *g*. A aplicação de inversão sobre *g* produz *i*, que suporta a versão diatônica *h* (alternativamente obtida através de *d*, por intermédio de uma conjunção de operações de expansão, transposição e inversão, como indica o gráfico do Ex.5). Por fim, a forma *h* serve de base para a variante (quase) cromática *j*, a partir de uma subdivisão assimétrica do total intervalar (1+1+1+2 semitons).

Como se observa no Ex.5, as formas derivadas podem ser agrupadas quanto à extensão intervalar (terça menor ou maior) e quanto ao sentido (ascendente ou descendente). Cabe ainda acrescentar que, a despeito do

número relativamente elevado de formas resultantes e da complexidade dos processos de variação progressiva acima descritos, observa-se que elas mantêm estreitas ligações de parentesco, não apenas em relação à *Grundgestalt*, mas também entre si próprias (as setas tracejadas indicam algumas associações redundantes, como espécies de "curtos-circuitos" entre as formas), revelando um quadro de grande coesão (ou de baixa diluição) derivativa.⁷

O Ex.6 apresenta uma redução analítica inicial (primeiro nível intermediário) de *Something*, com a indicação das manifestações da *Grundgestalt* e de suas nove variantes.

Esta análise em primeiro nível enseja algumas observações relevantes, considerando-se a interação das formas abstratas: (1) a frase inicial do canto (forma *c*) represesta a *Grundgestalt* em movimento retrogradado (*a*), porém em uma "velocidade" mais lenta; (2) ainda dentro da seção A, fica evidente a relação imitativa entre *c* e *f*, na troca do contexto harmônico (I para VI); (3) na passagem para a

seção B (na segunda vez do ritornelo) o *riff* é expandido em um semiton (j), possibilitando a surpreendente modulação para Lá maior. A instigante linha do baixo que suporta essa variante revela um novo significado contrapontístico em relação à sua aparição original, pois os seus pontos de apoio (Fá-Sol-Lá) configuram a versão diatônica expandida da *Grundgestalt* (h).⁸

No nível seguinte de redução (Ex.7) desaparecem as menções aos fragmentos melódicos (cromáticos ou diatônicos – as formas a, c, d, f, h, j), restando apenas as relações intervalares básicas (as diferentes espessuras das hastes informam seus graus distintos de importância estrutural). É interessante perceber neste nível que os encadeamentos harmônicos resumem-se, em cada âmbito tonal (Dó maior e Lá maior), a relações de terça entre fundamentais: I-VI, VI-IV (=VI de Lá)-I, I-VI, VI-I (=VI[#] de Dó)-I. Uma outra informação pertinente diz respeito ao sentido intervalar predominante em cada seção: ascendente (formas e e g) em A (desconsiderando o *riff* introdutório), e descendente (formas i e b) na seção B, incluindo, neste caso, a retomada do *riff*, com sua respectiva linha de baixo, em décimas paralelas (uma

nova exceção é o intervalo de terça menor descendente – forma e – que liga as fundamentais Lá e Fá#).

Finalmente, a terceira redução confirma a importância do elemento intervalar primordial na estrutura da peça.

Conclusões

Este estudo demonstra a viabilidade da aplicação de métodos de análise de *Grundgestalt*/variação progressiva em peças selecionadas do repertório de música popular. Tanto *Chovendo na Roseira* quanto *Something*, a despeito das evidentes e inconciliáveis diferenças entre suas realizações (em relação a gênero, estilo, época, nacionalidade e formação de seus compositores), revelam notáveis semelhanças quanto aos processos derivativos desenvolvidos a partir de suas *Grundgestalten*. Destaque-se que, em ambos os casos, a ideia primordial é representada essencialmente por um intervalo melódico característico, cujas potencialidades são exploradas através de variação progressiva, o que gera uma boa quantidade de formas derivadas (como aponta GREEN em seu artigo, relações semelhantes podem ser encontradas nas peças de Ellington por ele analisadas), ainda que estas apresentem

Ex.7 – *Something* – análise derivativa (segundo nível intermediário)

Ex.8 – *Something* – análise derivativa (terceiro nível intermediário)

conexões mútuas consideravelmente redundantes. Em oposição, como tem sido constatado nos demais estudos que compõem esta pesquisa, análises derivativas realizadas em peças do repertório musical erudito revelam geralmente *Grundgestalten* de constituições muito mais complexas, abrangendo simultaneamente, além da configuração intervalar (mais do que um intervalo isolado, como nas canções aqui analisadas), diversos outros aspectos passíveis de abstração, como contorno rítmico, contextos harmônico e métrico etc. Acrescente-se que nesses casos a atuação dos processos derivativos é muito mais abrangente e dispersiva, com a obtenção de um espectro de formas derivadas, em geral, bastante amplo e com baixos graus de redundância. A natureza intervalar do elemento primordial nos casos aqui considerados não parece ser fruto de coincidência, sugerindo uma associação direta com duas características inerentes que compartilham com as demais peças de música popular: duração e complexidade estrutural relativamente menores, se comparadas com obras do repertório erudito (independente de época, estilo e compositor). Em outros termos, a abstração de um intervalo para a formação de um elemento ao mesmo tempo gerador e estruturante pode ser uma estratégia ótima para uma construção

orgânica em música popular, uma hipótese cuja validade poderá ser verificada em análises futuras.

Sob outra perspectiva, a menção à palavra "estratégia" na sentença anterior traz de volta a questão do controle do compositor sobre o processo derivativo. A profundidade e a abrangência com que os elementos derivados das *Grundgestalten* se infiltram nas estruturas de ambas as canções analisadas sugere que dificilmente isso resultaria de planejamento minucioso, ainda que algum tipo de controle possa ter sido parcialmente exercido.⁹ Tal consideração de modo algum é demeritória. Como na situação descrita por Schoenberg, a constatação *a posteriori* de relações estreitas de coerência e de conexões parentais entre elementos da estrutura de uma peça, mesmo que não planejadas "conscientemente", sugere a existência de uma rara e profunda concepção criativa (ou senso de forma, nos termos schoenbergianos). Na verdade, embora possam ser valiosas para outros tipos de investigação (sob perspectivas musicológica ou cognitiva, p.ex.), informações sobre um maior ou menor (ou sobre a ausência total de) controle sobre os processos derivativos são inteiramente irrelevantes para a análise de *Grundgestalt*.

Referências

- ALMADA, Carlos de L. Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt. Opus*, Porto Alegre, vol.18, nº 1, p.127-152, jun., 2012a.
- _____. Um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt*. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2012. João Pessoa. *Anais ...* João Pessoa: UFRN, 2012b.
- _____. A estrutura derivativa e suas contribuições para a análise e para a composição musical. In: Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, IV, 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: EDUSP, p.205-214, 2012c.
- _____. Correlações entre estrutura musical e narrativa poética em Carinhoso. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, v.1, n.1, 2012d.
- _____. *A Ursatz jobiniana: Considerações sobre aplicações da análise schenkeriana em estudos de música popular*. In: 3er Congreso Latinoamericano de Formación Académica en la Música Popular. Villa María. *Anais ...* Villa María: UNVM, 2011a. 1 CD-ROM (10 p.).
- _____. Derivação temática a partir da *Grundgestalt da Sonata para Piano op.1*, de Alban Berg. In: II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. *Anais...* São Paulo: UNESP-USP-UNICAMP, 2011b. 1 CD-ROM (11 p.).
- _____. A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: *II Simpósio Internacional de Musicologia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011c (no prelo).
- _____. *Chovendo na roseira* de Tom Jobim: Uma abordagem schenkeriana. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.99-106.
- BOSS, Jack. Schoenberg's Op. 22 radio talk and developing variation in atonal music. *Music Theory Spectrum*, v.14, n.2, 1992, p.125-149.
- BURTS, Devon. *An application of the grundgestalt concept to the First and Second Sonatas for Clarinet and Piano, Op. 120, no. 1 & no. 2, by Johannes Brahms*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – University of South Florida.
- CARPENTER, Patricia. Grundgestalt as tonal function. *Music Theory Spectrum*, v.5, 1983, p.15-38.
- DUDEQUE, Norton. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2005.
- _____. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto A Dissonância, K. 465, de Mozart. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, v.8, 2003, p.41-56.

- EMBRY, Jessica. *The role of organicism in the original and revised versions of Brahms's Piano Trio In B Major, Op. 8, Mvt. I: A comparison by means of Grundgestalt analysis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Massachusetts Amherst.
- EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: Studies in music structure*. Cambridge: The MIT Press, 1980.
- FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- GILBERT, Steven E. Gershwin's art of counterpoint. *Musical Quarterly*, n.70/4, 1984, p.423-56.
- GREEN, Edward. "It don't mean a thing if it ain't got that Grundgestalt!"— Ellington from a motivic perspective. *Jazz Perspectives*, v.2, n.2, 2008, p.215-49.
- HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis*, v.16, n.3, 1997, p.349-65.
- MARTINEZ, Alejandro. La forma-oración en obras de la Segunda Escuela de Viena: un lectura desde la morfología de Goethe. *Revista del Instituto Superior de Música*, Santa Fe, n.12, 2009, p.96-113.
- MEYER, Leonard. *Style and music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- RAHN, John. *Basic atonal theory*. Nova Iorque: Longman, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.

Notas

- 1 Em relação à primeira, ver ALMADA (2011b; 2011c; 2012a; 2012b; 2012c). Para a segunda pesquisa, ver ALMADA (2010; 2011a; 2012d).
- 2 Para Organicismo e a influência das descobertas de Darwin sobre a música romântica, ver MEYER (1989, p. 189-96). Para o papel de Goethe na elaboração do conceito de *Grundgestalt* por Schoenberg, ver BURTS (2004, p. 7-9) e MARTINEZ (2009). Para estudos analíticos e teóricos sobre variação progressiva e *Grundgestalt*, ver, por exemplo: FRISCH (1984), CARPENTER (1983), EPSTEIN (1989), BOSS (1992), HAIMO (1997), DUDEQUE (2003; 2005), BURTS (2004) e EMBRY (2007).
- 3 Schoenberg apresentou na Rádio Frankfurt em 1933 uma palestra intitulada "Brahms, o progressivo", que seria transformada em um ensaio de mesmo título, publicado em 1950 na coletânea *Style and Idea* (SCHOENBERG, 1984, p.398-441).
- 4 Como se percebe, são empregados neste exame alguns recursos gráficos e terminológicos originados da análise schenkeriana, devidamente adaptados à presente finalidade. Tal tipo de estratégia tem-se mostrado de grande eficácia em outros trabalhos recentes dentro da pesquisa, já que permite avaliar precisamente os graus de "profundidade" das diferentes relações estabelecidas pela *Grundgestalt* dentro da estrutura de uma peça.
- 5 De acordo com a terminologia e a simbologia adotadas pelo modelo analítico que dá suporte a este estudo (e que, por sua vez, é adaptada de RAHN, 1980), o sinal "<...>" indica a presença de uma sequência de eventos (neste caso, apenas um) e os números inseridos representam classes intervalares (em quantidades de semitonos), sendo suas direções indicadas pelos sinais "+" (ascendente) e "-" (descendente).
- 6 Frase que é tocada pelo próprio Harrison na gravação original da canção, que faz parte do álbum *Abbey Road* (Apple, 1969).
- 7 Em análises, por assim dizer, mais tradicionais de *Grundgestalt*, abrangendo repertório musical erudito, observa-se normalmente uma situação contrária, com a produção de formas variantes consideravelmente distintas da fonte original, o que, como já mencionado, atribui-se às maiores extensões territoriais e complexidades estruturais envolvidas. Em outras palavras, é normativo na aplicação de variação progressiva a diluição derivativa e a tendência para afastamento do núcleo motivico referencial.
- 8 O elemento-chave na modulação é o acorde de Sol maior, engenhosamente escolhido por sua notável ambiguidade funcional: atua tanto como V grau em Dó maior quanto como bVII em Lá maior, sendo este último encadeamento (i.e., bVII-I) um dos mais característicos do idioma harmônico do rock.
- 9 Tal consideração, evidentemente, deve ser também apoiada por conhecimentos externos às estruturas das canções, como o histórico particular de vida dos compositores, suas formações musicais, seus respectivos *modus operandi*, bem como outros fatores contextuais. A partir daí, é possível especular que, no caso específico de Jobim (um compositor com uma formação musical tradicional e reconhecidamente influenciado por Chopin, Debussy e Villa-Lobos, bem como pela corrente mais sofisticada do jazz dos anos 1950-60), é bastante provável que a manipulação do intervalo de quarta descendente tenha sido em parte controlada, ao menos na perspectiva mais superficial (o desenrolar do motivo principal pelas seções da peça) e, um pouco menos, nas camadas intermediárias imediatamente "abaixo" da superfície (na organização interna da seção contrastante, por exemplo). Contribui ainda para tal conjectura o fato de as relações em *Chovendo na Roseira* serem consideravelmente mais simples, claras, esquemáticas e em menor número (e, portanto, de mais fácil "controle") do que aquelas presentes em *Something*. Por outro lado, Harrison, como um músico de excepcional talento, porém de formação quase exclusivamente intuitiva, dificilmente poderia ter criado sua canção a partir dos desdobramentos da ideia primordial (o solo introdutório da guitarra), na sequência de acontecimentos sugerida pela análise. Isto seria extremamente atípico, considerando sua maneira habitual de compor (ou a de seus parceiros mais prolíficos, Lennon e McCartney, que certamente tomou como modelo). Além disso, percebe-se que algumas das implicações da *Grundgestalt* são nitidamente resultantes do arranjo (como as "respostas" da linha do baixo), sugerindo uma parcela de contribuição coletiva na composição.

Carlos Almada é Professor Adjunto da Escola de Música da UFRJ, atuando como docente nos níveis de graduação e pós-graduação. É doutor e mestre em Música pela UNIRIO, ambos os cursos com pesquisas voltadas para análises estruturais da *Primeira Sinfonia de Câmara op.9*, de Arnold Schoenberg. É compositor, com diversas obras apresentadas em edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, bem como registradas em CDs pela gravadora Ethos Brasil. Atua também na música popular como arranjador, com inúmeros trabalhos gravados recentemente. É pesquisador com vários artigos publicados em periódicos acadêmicos, tendo apresentado comunicações nos quatro últimos congressos da ANPPOM, a partir de suas pesquisas. É autor dos livros *Arranjo* (Editora da Unicamp, 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006) e *Harmonia funcional* (Editora da Unicamp, 2009), bem como coautor de uma série de 12 livros sobre música popular brasileira, publicados entre 1998 e 2010 pela editora americana MelBay.

Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC, Florianópolis, SC)
c2sprf@udesc.br

Resumo: Com as transformações que marcam a história artística e teórica da tonalidade harmônica, os planos tonais que percorrem os chamados ciclos de terças menores ($C:\rightarrow A:\rightarrow F\#:\rightarrow Eb:\rightarrow C:$) e ciclos de terças maiores ($C:\rightarrow E:\rightarrow Ab:\rightarrow C:$) tornaram-se uma solução de expansão e renovação que afetou a composição musical em diversos gêneros e estilos. Estudando o emprego destes planos simétricos em canções produzidas no Brasil na segunda metade do século XX, este texto procura observar como tais escolhas podem ser impactantes na valoração de obras e artistas em determinado campo da música popular.

Palavras-Chave: Ciclos de terceira; plano tonal; teoria e crítica da música popular.

Cycles of thirds in certain songs of popular music in Brazil

Abstract: Due to the changes that characterize the history of art and theory of harmonic tonality, tonal plans that cover the so-called cycles of minor thirds ($C:\rightarrow A:\rightarrow F\#:\rightarrow Eb:\rightarrow C:$) and cycles of major thirds ($C:\rightarrow E:\rightarrow Ab:\rightarrow C:$) have become an expansion and renovation solution that affected different genres and styles of music. By studying the use of these symmetrical plans in Brazilian songs from the second half of the twentieth century, this paper attempts to shed light on how such choices can have an impact on the valuation of works and artists in the field of popular music.

Keywords: Cycles of thirds; tonal plan; theory and criticism of popular music.

1 – Introdução

Uma das temáticas envolvidas no estudo da música popular diz respeito ao reconhecimento daquilo que é posto junto, ou composto, em uma canção. As competências em reconhecer referências, e também a inevitável possibilidade de não percebê-las ou de desconhecê-las, conformam circunstâncias que apuram ou deturparam nossa apreciação valorativa quando lidamos com questões de autenticidade, originalidade ou reprodução, de criação de algo novo a partir de obras pré-existentes, de adaptação, empréstimo, citação ou rearranjo de outras fontes, de produção através da mistura ou fusão de elementos diversos etc. Assim, tal reconhecer é uma consabida condição analítica, um pré-requisito complexo que, direta ou indiretamente, está embutido em todo um vocabulário crítico, consideravelmente usual, onde se encontram noções-chave como: "apropriação", "bricolagem", "colagem", "guerrilha semiótica", "hibridismo", "rapinagem", "recontextualização", "relações interpoéticas", "releitura", "ressignificação", "sincretismo", "trabalho intertextual" (cf. SHUKER, 1999).

Neste amplo campo avaliativo, o presente texto destaca o conhecido argumento de que, dentro de certos limites, levar em conta o traçado dos planos tonais pode contribuir para tal reconhecimento de referências realçando aspectos e interações, nem sempre evidentes, que deixam transparecer como diferentes músicas tomam parte de uma espécie de conversa de longa data onde vários harmonistas participam escutando, re-escutando, dizendo e re-dizendo. O estudo dos planos tonais pode indicar que certas canções configuram-se como um tipo de criação que zela por um reter, um conservar, um repetir que se combina com um modificar aos poucos e com os outros. Não se trata então de um romper, de um inventar do nada, de um ato criativo autônomo que almeja fazer o que nunca se fez. Voltando a percorrer trajetos costumeiros, tais canções parecem dizer que importa conviver, assumir o contágio e o pertencer, importa transformar, o tomar para si, o comparar e o ser comparado. Em suma, a consideração dos planos tonais auxilia ouvir interlocuções musicais favorecendo

a compreensão de que determinadas composições são soluções de reinvenção que, além dos sons propriamente ditos, em diferentes medidas e de diferentes maneiras, levam em conta algo das muitas memórias que estão pré-maturadas na vasta cultura da tonalidade harmônica.

Para reexpor sinteticamente a noção de "plano tonal", parafraseando SCHOENBERG (2001, p.410), digamos que, sob aspecto limitado, podemos compreender a harmonia de "toda composição como uma cadência mais ou menos extensa e rica, cujas mínimas partes integrantes não seriam cada um dos acordes, mas sim os acordes de conclusões parciais", os acordes de chegada, "colocados no ponto-chave de cada segmento de forma". Se estiverem "ordenados" segundo determinados critérios e valores, estes lugares de chegada dispostos um após outro delineiam uma espécie de "grande cadência": o chamado plano tonal.

A metáfora do plano tonal procura então representar, em uma imagem teórica, o alinhavo que demarca o prosseguimento das mudanças dos lugares de chegada (acordes, áreas tonais e tonalidades) ao longo de uma obra musical. Aproximando-se daquilo que CAPLIN (1998, p.195) chamou de "*overall tonal organization*", tal plano é um expediente técnico analítico que atende uma demanda artística, afetiva e comunicacional, pois "o fato [...] é que nossa sensibilidade auditiva reage diante das mudanças de regiões acústicas" (BARCE, 1978, p.19). Barce chamou esta arte da combinação das sonoridades em grande escala de "sistema de contraste entre regiões acústicas". A ideia é que, uma vez estabelecida uma tonalidade, o harmonizador passa a trabalhar com uma espécie de "corpo elástico, capaz de distender-se e de contrair-se em todas as direções". Do manejo criativo desse corpo elástico resultam diferentes relações sonoras que ajudam a compor diversificados efeitos expressivos.

Na música clássica e romântica, o plano tonal de uma composição consistia em sistematizar a variedade e a tensão construtivas graças a troca planificada de níveis acústicos e de modificações da escala. Nas composições breves, isso se conseguia com leigos deslocamentos tonais ou com um forte contraste tonal para logo voltar a tonalidade inicial. Nas composições extensas, o plano tonal podia chegar a ser muito complexo e significava um verdadeiro esforço criador (BARCE, 1978, p.19-20).

O termo correlato "lugar de chegada" procura representar a concepção geral de que as escolhas e combinações dos acordes e áreas tonais se fazem por meio de dois comportamentos, vontades de construção ou funções complementares e essencialmente distintas. Alguns acordes ou áreas tonais cumprem o papel de meta, o ponto de mira que se procura atingir, o objetivo, a finalidade, o princípio e o fim. E outros são meios, aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta, os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim. Diversas analogias,

mais ou menos usuais, expressam essa dualidade que, ao mesmo tempo, é simples e complexa, abstrata e concreta: alguns acordes cumprem o papel de centro enquanto outros exercem atração ou são atraídos para tal centro. Alguns são de repouso e outros de movimento. Alguns são principais e outros secundários, sonoridades coadjuvantes que concorrem para um objetivo comum. Alguns são essenciais e outros são acessórios ou ornamentais. Alguns são da estrutura profunda e outros da estrutura de superfície. Então, a noção "lugar de chegada" (cf. FREITAS, 2010, p.393), *grosso modo*, equivale ao que é conhecido no campo da *jazz theory* como "*target chord*" (cf. RAWLINS e BAHHA, 2005, p.61). E, na teoria musical, como "meta tonal", "ponto de fechamento" ou "centro tonal" como diz MEYER (2000). Como "*cadential goals*" (CAPLIN, 1998, p.196) ou "acorde de descanso (*Ruheklang*)" nos termos de LA MOTTE (1993, p.275). E também como "acorde significante", aquele que "revela o sentido (significado)" e a "coerência tonal", aquele que, distinguindo-se do grupo dos "acordes gramaticais", "sublinha a especial intenção arquitetônica [...] dentro de uma frase" ou "seção de uma obra, ou de uma obra inteira" (SALZER, 1990, p.32). Neste sentido, o operador "lugar de chegada" correlaciona-se com noções schenkerianas conhecidas, tais como "prolongação harmônica" e "tonicização" (cf. FREITAS, 2010, p.380-385 e 403-405). E está claramente correlacionado ao âmbito conceitual daquilo que SCHOENBERG (2004, p.37) definiu através da metáfora espacial das "regiões" tonais (cf. DUDEQUE, 2005, p.101-110).

2 – Ciclos de terça: o elogio aos planos tonais estirados

Dentre as tantas disposições dos lugares de chegada que podemos ouvir nos diversos repertórios da tonalidade harmônica moderna (*grosso modo*, séculos XVII e XVIII) e contemporânea (séculos XIX ao XXI), particularizam-se aqui, em certas canções representativas da chamada "música popular brasileira", ou "MPB", dois planos tonais que se tornaram possíveis e conhecidos a partir da inclusão, tanto artística quanto teórica, das célebres "vizinhanças de terça que envolvem transformações cromáticas" (KOPP, 2002). Ou mais especificamente, trataremos de canções em tonalidades maiores que, extrapolando os limites da "hierarquia tradicional dos tons vizinhos" (cf. FREITAS, 2010, p.389-390), valorizam as inovadoras relações de terça (maior ou menor, abaixo ou acima) entre áreas tonais de modalidade maior que circunvizinhavam cromaticamente um I grau combinando os acordes (graus, regiões e/ou tonalidades) de bVI, VI, bIII e III. Então, tomando a tonalidade de Dó Maior como referência, observaremos escolhas que contrastam as regiões acústicas de Láb Maior (Ab:), Lá Maior (A:), Mib Maior (Eb:) e Mi Maior (E:).

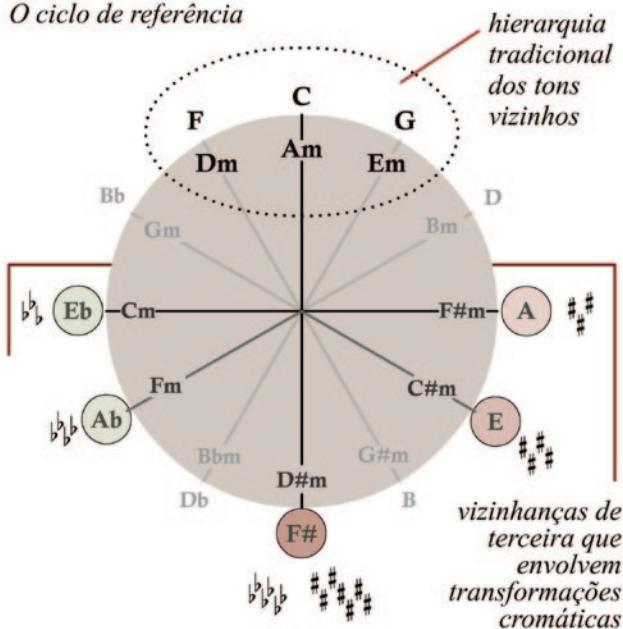
A este grupo de áreas tonais prediletas acrescenta-se ainda a controversa área tonal que, provisoriamente, pode-se chamar de "submediante da submediante", ou seja, o lugar de chegada assentado no distante #IV:, ou

bV: conforme o caso. Na tonalidade de Dó Maior, o acorde ou área tonal de Fá# Maior ($F\#:$) ou Solb Maior ($Gb:$). Área tonal que, estrategicamente, produz (reproduz) vizinhanças de terceira dos vizinhos de terceira de um I grau. Por fim, reorganiza-se este material em um desenho de círculo (Ex.1), uma representação que procura ancoragem na consagrada imagem teórica do ciclo de quintas. A partir deste dileto subconjunto (Ex.1a), dois pré-trajetos específicos se tornaram favoritos na reafirmação daqueles "três cânones gerais da Beleza: unidade, complexidade e intensidade" (NATTIEZ, 2005, p.13). Dois percursos simétricos, já que subdividem a oitava em três ou quatro partes equidistantes, conhecidos como: ciclo de terças menores (Ex.1b) e ciclo de terças maiores (Ex.1c).

Tais ciclos possuem uma considerável trajetória especulativa, já prenunciada por um Jean-Philippe Rameau (1682-1764) nos meados do século XVIII (cf. CHRISTENSEN, 1993, p.199; KOPP, 2002, p.33-37), e

bastante desenvolvida por teóricos do século XIX, tais como Simon Sechter, Moritz Hauptmann, Rimsky-Korsakov e Hugo Riemann que são referenciados a seguir. As harmonias destes ciclos também carregam consigo alguns epítetos que sintetizam algo de sua valorosa presença na cena musical moderna e contemporânea. Em 1920, o musicólogo suíço Ernest KURTH (2005, p.178) caracterizou o romantismo como "*das Zeitalter der Terzen*" (a idade das terças). Em 1931, o compositor e teórico alemão Sigfrid KARG-ELERT (2007, p.203) propôs o termo "*Mediantenstil*" (estilo-mediante) para descrever "o estílo altamente cromático" de obras dos finais do século XIX. Em 1958, o musicólogo austro estadunidense Hans TISCHLER (1958) caracterizou as "mediantes cromáticas" como "a face musical do romantismo". E, para um musicólogo atual, como BRIBITZER-STULL (2006a, p.167), tais vizinhanças "são intrínsecas à música da Europa Central [...], o complexo Ab-C-E [o ciclo de terças maiores] é um protótipo da era romântica – uma marca

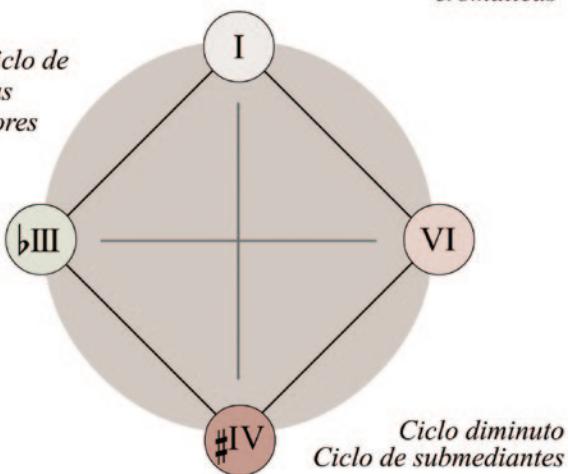
O ciclo de referência



hierarquia
tradicional
dos tons
vizinhos

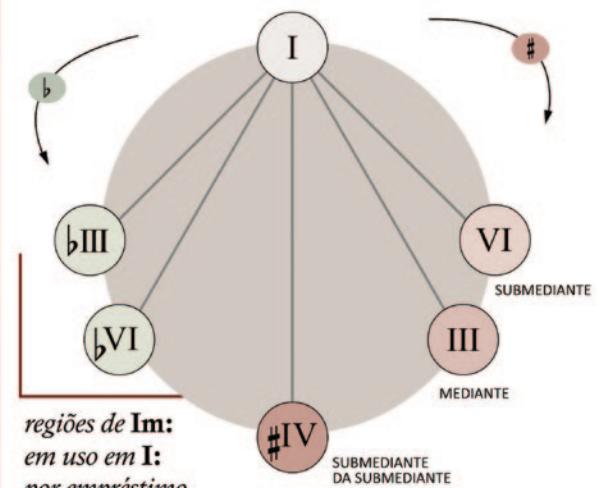
vizinhanças de
terceira que
envolvem
transformações
cromáticas

b) Ciclo de terças menores



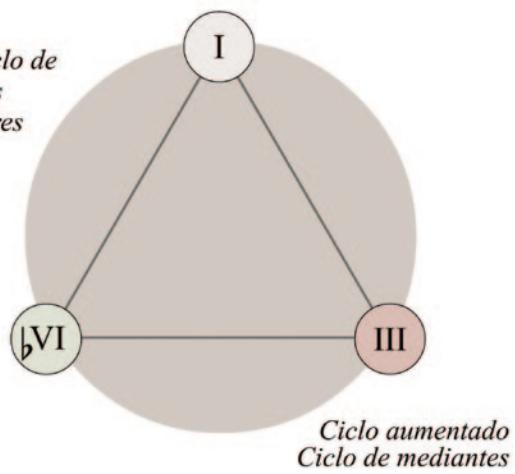
Ciclo diminuto
Ciclo de submediantes

a) Vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas



regiões de Im:
em uso em I:
por empréstimo
modal

c) Ciclo de terças maiores



Ciclo aumentado
Ciclo de mediantes

Ex.1 - Ciclos de terça entre áreas tonais (acordes, regiões ou tonalidades) maiores

de referência tanto para as orientações estruturais quanto para as tendências expressivas da música do século XIX".

Com tais trabalhos, mais antigos e mais recentes, passamos a contar com um vasto corpo de estudos que se fazem acompanhar de amplos levantamentos de obras – da lavra de compositores como Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Wagner, Rossini, Glinka, Korsakov, Dvořák, Bruckner, Wolf, Debussy, Prokofiev etc. – que empregam tais ciclos (cf. ALDWELL e SCHACHTER, 1989, p.545-546, 571-572; BASS, 1996, p.272; BRIBITZER-STULL, 2006a, p.174-175, 180-186; CINNAMON, 1986, p.6-12; COHN, 2000, p.99-100; GAULDIN, 2009, p.534-542, 631-645; GOLLIN, 2000, p.38-42, 242-244, 290-293; JAVIER, 2009, p.300-324; KINDERMAN e KREBS, 1996, p.17-33; KOPP, 2002, p.230-234; KREBS, 1980, p.28-29; LERDAHL, 2001, p.89-104; MORGAN, 1976, p.60-61; OTTMAN, 2000, p.341-342; PROCTOR, 1978, p.170-179, 198-200; ROSEN, 2000, p.358-360; SALZER e SHACHTER, 1999, p.182-188, 190-191; SCHENKER, 1956, p.53; SCHOENBERG, 2004, p.162-163; TARUSKIN, 1985; 1996, p.265-267, 280-283; TODD, 1988, p.111-112). E no campo da *jazz theory*, estes ciclos simétricos também são estudados por diversos autores (cf. BOLING e COKER, 1993, p.16-17; DELAMONT, 1965, p.269-275; HERRERA, 1995, p.117-121; MANGUEIRA, 2006, p.72-73; NETTLES e GRAF, 1997, p.162-165; STRUNK, 1999, p.259-260; 2008, p.329). Contudo, contando com as demais referências citadas ao longo deste texto, e levando em conta os esforços anteriores (cf. FREITAS, 2010), essa rica temática da teoria e arte musical ocidental (i.e., o patrimônio dos ciclos de terceira e suas histórias, detalhamentos técnicos, desdobramentos etc.), não será pormenorizadamente revista aqui.

3 – Ciclos de terças menores: o caso do *Hino ao Sol*

Dentre as canções da música popular produzida no Brasil que, em diferentes medidas, refazem o trajeto do ciclo de terças menores, destaca-se o *Hino ao Sol*. Um samba canção lento, uma espécie de arioso datado de 1954 que foi número da operística *Rio de Janeiro - A montanha, o sol e o mar: Suite popular em tempo de samba*. A concepção geral desta vultosa obra, conhecida hoje como *Sinfonia do Rio de Janeiro*, foi iniciativa do arquiteto, escritor e músico paraense William Blanco Abrunhosa Trindade, o Billy Blanco (1924-2011), em coautoria com o não ainda célebre Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994). Em Mib Maior em sua primeira gravação (Continental, LP-1.000-A), a faixa *Hino ao Sol* contou com a voz abaritonada do pianista e compositor carioca Farnésio Dutra e Silva, o Dick Farney (1921-1987), e também com arranjo e orquestração do já então bastante prestigiado maestro, pianista e compositor gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988). Em artigo de 1960, o *Hino ao Sol* foi avaliado como uma canção antecipadora da bossanova (BRITO, 1986, p.20) e, conservando algo deste valor, vem sendo recriado (cf. NASCIMENTO, 2008, p.134-135), re-estudado por sua

"modernidade musical" (POLETO, 2004 p.15-16, 106-108), e analiticamente interpretado como etapa de um "caminho para a construção de uma nova linguagem musical" (KUEHN, 2004, p.132-142). Considerando tais trabalhos, é possível ainda destacar que, na produção desta canção persiste uma sorte de efeito residual, mesmo que sutil e chistoso, daquele prodigioso fenômeno contemporâneo e internacional que, em ensaio de 1924, o poeta musicólogo Mário de ANDRADE (1963, p.52) caracterizou como "wagnerofilia".

A fecundidade perdurante desse "amor à Wagner", dessa devoção pelas soluções musicais associadas ao nome do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), pode ser uma recuperação de certo interesse no conjunto das apreciações ao *Hino ao Sol*. Pois, a sua maneira – seja pela escolha da singular harmonia que em apenas oito compassos percorre quase todo um ciclo de terças menores (Ex.2), seja pelas altissonantes soluções de timbre e orquestração (que não serão comentadas na presente oportunidade), ou seja pelo emprego de expressões literais como "eu quero morrer [...] na plenitude da vida" –, o *Hino ao Sol* reinventa traços daquele trágico "morrer de amor" que se ouve na ária final de *Tristan und Isolde*, o drama musical escrito por Wagner entre aproximadamente 1856-60.

Tal ária (*Mild und leise*, 3º ato, a partir do c.1621) é conhecida como *Liebestod* (literalmente amor-morte, a morte de amor, o amor através da morte, o morrer de amor), ou *Verklärung* (transfiguração) como Wagner preferia chamá-la (cf. BAILEY, 1985, p.41-43). Como se sabe, consubstanciando a interrelação entre vários pontos do drama, a *Liebestod* ressoa quando, após prodigiosa saga, Tristão já não mais respira "e Isolda, ao chegar e vê-lo morto, estende-se sobre ele, rosto com rosto, boca com boca, e nesse abraço expira e morre" (WISNIK, 1987, p.207). "Essa morte por amor [...] propiciadora de sua união final, [...] simboliza a assimilação pela natureza de tudo o que é espiritual, e portanto imortal, nas vidas iluminadas pelo amor" (KOBÉ, 1991, p.160). A cena é de uma dor infinita e, numa espécie de moral da história, a sublimação da paixão deve nos persuadir de sua força edificante e expiatória. A intensidade em cena exige um composto total – em uma obra de arte total ou integral – sublime e incomum, um tratamento de tirar fôlego em todos os âmbitos.¹ Exige uma harmonia igualmente transfigurada e adultera, posto que o idílio de amor de Tristão e Isolda já foi visto como o "grande mito europeu do adultério" (Rougemont, citado por WISNIK, 1987, p.207).

Nos compassos iniciais da *Liebestod* podemos ouvir, contando com alguns estudos prévios (ABROMONT e MONTALEMBERT, 2010, p.200-201; MEYER, 2000, p.459-464; RATNER, 1992, p.182-185; SCHOENBERG, 2004, p.154 e 156), um percurso por terças menores similar ao que vamos reouvir nos compassos iniciais do *Hino ao Sol*. Só que aqui, associado ao cenário tropical num gesto matreiro e bem humorado, é preciso notar que o ciclo gira em sentido horário. Ou seja, em sentido inverso ao

The musical score for 'Hino ao Sol' includes two staves of bass line with lyrics. The top staff features chords Eb7M, Dm7, G7, C7M, Bm7(b5), E7, A7M, A#°, Bm7, B#°, C#m7, F#m7, Fm7, and E7. The lyrics include: Eu que - ro morrer num di - a de sol Na ple - ni - tu - de da vi - da tão be - lae que - ri da Que a-ca - baa - ma - nhã A - ma - nhã _____. The bottom staff continues with chords A#°, Bm7, B#°, C#m7, F#m7, Fm7, and E7. The lyrics continue: vi - da tão be - lae que - ri da Que a-ca - baa - ma - nhã A - ma - nhã _____. Below the score is a circular diagram showing the incomplete cycle of minor thirds: Eb (top), C (right), A (bottom), and F# (left). Arrows indicate the clockwise cycle direction.

Ex.2 – O incompleto ciclo de terças menores no *Hino ao Sol* de Billy Blanco e Tom Jobim, 1954

pesaroso círculo posto a rodar na cena final de *Tristan und Isolde*. Somando-se aos costumes pré-modernos, modernos e contemporâneos que, entre outros diversos hábitos musicais, nos ensinam a adequar as coisas alegres e otimistas ao modo maior e, de contrário, os textos, assuntos, ocasiões e afeições tristes e acabrunhadas ao modo menor (cf. MEYER, 2001, p.230-235), o sentido de rotação do ciclo é mais uma das influentes associações entre sons, humores e imagens cultivadas ao longo da história da tonalidade harmônica. O sentido anti-horário do "Kleinterzzirkel" Ab: \rightarrow Cb: \rightarrow D: \rightarrow F: escolhido por Wagner depende da aparição de mais bemóis, e caminhar nesta direção estimula associações com a chamada ambientação "flatness" (cf. CHAFE, 2000, p.148) vinculada ao sombrio, ao noturnal, ao introspectivo, ao entristecido e ao patético. Já a escolha que ouvimos no *Hino ao Sol*, progredido pelo lado "sharpness", conta com a aparição de sustenidos numa trilha de tonicizações periodicamente espaçadas, Eb: \rightarrow C: \rightarrow A:, sugerindo vinculações com o jubiloso, a lumenozidade, a claridade, a evidência e a positividade.

Ademais, como se sabe, o ciclo de terças menores aparece em outras cenas de *Tristan und Isolde* (cf. KOPP, 2002, p.221-224; LERDAHL, 2001, p.115-119; PISTON, 1993, p.456-457; SCRUTON, 1999, p.273-274). E aparece em outros dramas musicais de Wagner. Posto tal legado artístico, é oportuno considerar que, entremes, algo do valor associado ao tão singular mapa de acordes se deve também aos esforços especulativos de vários estudiosos,

incluindo ai os controversos textos do próprio Wagner. Veja-se o caso: na parte final de seu ensaio *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (sobre a aplicação da música no drama) publicado em 1879, Wagner destaca justamente uma de suas elaborações sobre este ciclo (cf. TARASTI, 2002, p.35-37). Trata-se de um ciclo de terças menores de *Lohengrin*. No primeiro ato deste drama musical, escrito entre 1846-47, também em apenas oito compassos, o expandido trajeto Ab: \rightarrow Cb: \rightarrow D: \rightarrow F: \rightarrow Ab: ambienta uma passagem da ária *Einsam in trüben Tagen* (sozinha nos dias sombrios), ou *Elsa's Traum* (o sonho de Elsa). As interpretações analíticas desta passagem específica se tornaram consideravelmente estimadas e, contando com os destaques apresentados por teóricos do porte de SCHOENBERG (2004, p.127), nos acompanham até os dias de hoje (cf. DUDEQUE, 1997, p.131-132; DUNSBY e WHITTALL, 2011, p.105-106; FREITAS, 2010, p.253-258; KARG-ELERT, 2007, p.276-277). Com isso, e parafraseando comentários que GREY (in MILLINGTON, 1995, p.263) faz ao léxico dramático musical wagneriano, pode-se observar que, também aqui (Ex.2), nesta espécie de retrato cantado daquela que, à época, era a capital federal da nossa "terra de samba e pandeiro", reencontramos escolhas acórdicas simétricas sonorizando o impulso retórico das unidades poético verbais. Reencontramos a estratégia de unificação, de correlação assonante, entre o lirismo descritivo, a cambiante expressão narrativa e as persuasivas mutações harmônicas por entre regiões tonais distantes (cf. FREITAS, 2010, p.739-743).

Neste segmento do *Hino ao Sol* (Ex.2), que musicalmente é basicamente o mesmo para a primeira e segunda estrofes, a não aparição do lugar de chegada bIII (Gb:) reclama um passo abreviado que também possui determinadas memórias românticas, tanto artísticas quanto especulativas. A saber: a trilha Eb:→C:→A:→Gb:→Eb: está condensada como Eb:→C:→A:→Eb:. E tal abreviação evidencia a estirada e controversa relação de tritono, A:→Eb:, nos contra pólos de um meio ciclo de terças menores. Esta relação antípoda, aqui entre #IV→I, foi, e em alguma medida continua sendo, particularmente controversa na história da tonalidade harmônica (cf. BROWN, DEMPSTER e HEADLAM, 1997; DAMSCHRODER, 2008, p.224-230). Uma de suas memórias mais emblemáticas data dos anos de 1830, quando os tais enlaces por tritono repercutiram em certas passagens da *Symphonie Fantastique* do compositor romântico francês Hector Berlioz (1803-1869). As escolhas musicais do "enfant sauvage" Berlioz contribuíram para que a *Fantastique* fosse "aclamada pela juventude romântica" (SOLEIL e LELONG, 1992, p.150), enquanto que o seu "duvidoso valor harmônico" estimulou inováveis polêmicas, particularmente amplificadas pela crítica publicada em 1835 pelo compositor alemão Robert Schumann (1810-1856).

Este caso da *Symphonie Fantastique* é bem conhecido e não será novamente estudado aqui (cf. BENT, 2004, p.161-194; FREITAS, 2010, p.753-754; ROSEN, 2000, p.715-750; SCHENKER, 1990, p.172-173). Mas, ainda assim, a menção importa para realçar algo do capital simbólico acumulado pela opção de se tratar como vizinhos estes lugares de chegada extremamente distantes. Vale dizer: nas entrelinhas da escolha #IV→I se inscrevem traços de uma cultivada rebeldia romântica, traços de ímpeto e inconformismo, de intensidade e complexidade, de liberação do julgo externo e do fardo imposto pela tradição. Vestígios de uma vigorosa e revigorante indisciplina juvenil. E, principalmente, de uma reafirmação do sublime ideal romântico da "representação da natureza em toda a sua assombrosa diversidade" (MEYER, 2000, p.282).

No caso aqui em apreço, do nosso romântico, popular e laudatório *Hino ao Sol*, e logo após alguns versos de introdução e demarcação local e autobiográfica ("Rio de janeiro / que eu sempre hei de amar"), o impulso "sharpness" Eb:→C:→A: arrematado pelo emblemático, infracionário e supranatural movimento A:→Eb:, conforma um roteiro tonal concentrado, breve e potente. Eficiente na harmonização das belezas grandiosas e enlevadas que, desvelando o eu do poeta, são versificadas em imagens estereotipadas como: "eu sempre hei de amar", "num raio claro de sol", "na plenitude da vida", "a cada manhã", "quem sabe eu voltarei", "natureza sem par", "a montanha, o céu e o mar".

Tais fragmentos do texto reforçam que as recriações aqui ultrapassam o âmbito do plano tonal. Desde o título, a canção se apresenta como obra intertextual. Como se sabe, a poderosa metáfora do sol se faz

presente em culturas diversas e, na tradição greco-latino-cristã, na qual a arcaica mística solar às vezes se acha entremesclada aos assuntos da teoria musical (cf. FREITAS, 2010, p.557-558), alguns textos em louvor ao sol gozam de alto prestígio. Textos clássicos como o *Hino Homérico a Hélio* (personificação do sol), o *Hino a Hélio* de Juliano, o Apóstata (331-363), e o *Hino ao Sol* de Proclo Lício (412-485). E temos também os hinos a Apolo, o "deus da música" que foi igualmente associado ao sol. Dentre os atributos comentados por RIBEIRO JR (2010, p.372-381), o sol é o "incansável", aquele que, sem jamais deter seu ciclo, de dia se desloca do nascente ao poente e de noite vaga pelo dorso do mundo até reencontrar o oriente. Então, os fugidos lugares do ciclo Eb:→C:→A:→Eb:, se mostram como escolhas sugestivas para retratar em acordes o inexorável fato de que não podemos olhar o sol durante muito tempo. Restam-nos as olhadelas e com isso apreender que o sol não se estanca em um só lugar.

Transpassando marcos da hinografia culta e também o universo wagneriano, pode-se ainda notar que, esta opção pelo ciclo de terças menores em composições que fazem apologia aos lugares e naturezas é encontrada, em medidas e soluções diferentes, em outros repertórios das músicas populares que, direta ou indiretamente, dialogam com este modernizador *Hino ao Sol* carioca. Vejam-se os seguintes dois casos.

Uma ocorrência internacional próxima e representativa, datada de 1941, é a exitosa canção *I'll Remember April* com música de Gene de Paul e versos de Patricia Johnston e Don Raye. Uma produção musical estadunidense, oriunda do rentoso estágio da indústria de entretenimento genericamente conhecido como *Tin Pan Alley* (cf. FORTE, 1995; FREITAS, 2010, p.600-624; SCHUKER, 1999, p.280). Em versões diversas, com ou sem letra, *I'll Remember April* foi gravada por artistas de renome mundial, tais como Woody Herman, Nat King Cole, Ann Miller, Doris Day, Judy Garland, Stan Kenton, Frank Sinatra etc. Foi ouvida em sucessos cinematográficos da década de 1940, tais como *Ride 'em Cowboy*, *Strictly in the Groove* e *Eve Knew Her Apples*. E, pelas mãos de personagens como Bud Powell, Charles Mingus, Charlie Parker, Clifford Brown, George Shearing, Lionel Hampton e Sonny Rollins, converteu-se em um estimado *Standard* do repertório de jazz. Assim, tecnicamente reproduzidas, as imagens saudosas e primaveris de *I'll Remember April*, expressas em versos como "não temo o outono e sua tristeza [...] vou me lembrar de abril e sorrir", foram massivamente distribuídas e consumidas. E tais imagens estão ambientadas por escolhas harmônicas que, contrastando os passos "flatness" I→bIII e VI→I com os contrapassos "sharpness" I→VI e bIII→I, conformam um plano tonal que, a seu modo, também perpassa um incompleto ciclo de terças menores, G:→Bb:→G:→E:→G: (Ex.3).

No tópico "centros tonais que se deslocam por terças menores", LEVINE (1995, p.366-367) comenta a

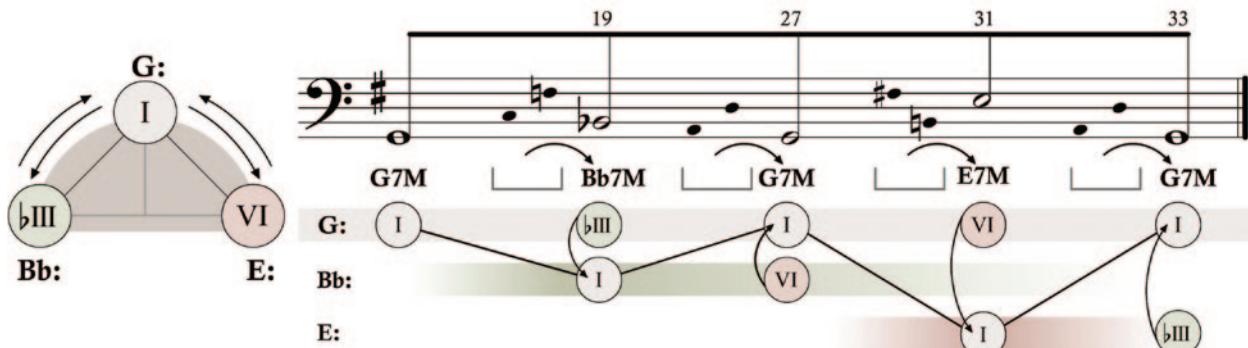
combinação $B:\rightarrow D:\rightarrow Ab:\rightarrow F:\rightarrow B:$ que se destaca nos dez compassos do plano tonal de outro benquisto cartão postal musical. O cenário agora é uma face do parque metropolitano, uma espécie de oásis verde, cultivado em meio ao distrito de Manhattan na cidade de Nova Iorque. Trata-se de *Central Park West* (Ex.4), balada de autoria do saxofonista e compositor de jazz norte-americano John Coltrane (1926-1967), gravada em 1960 no álbum *Coltrane's Sound* (lançado em 1964 pela *Atlantic Records*). No campo da jazz theory, *Central Park West* é lembrada como uma espécie de estudo concentrado, uma exploração sistemática das chamadas capacidades "multitonais dos ciclos de terceira" (cf. HERRERA, 1995, p.117-121; NETTLES e GRAF, 1997, p.162-165).³

Ainda que breves tais menções – aos resíduos da "wagnerofilia", aos influxos da concepção *Tin Pan Alley* e ao prestígio dos experimentos de Coltrane – são provisoriamente suficientes para ir adiante. Mas não sem antes ressalvar que, particularidades destas temáticas até aqui mencionadas relacionam-se com as canções comentadas a seguir. E que, aspectos abordados a seguir são em parte contributivos na apreciação deste *Hino ao Sol*.

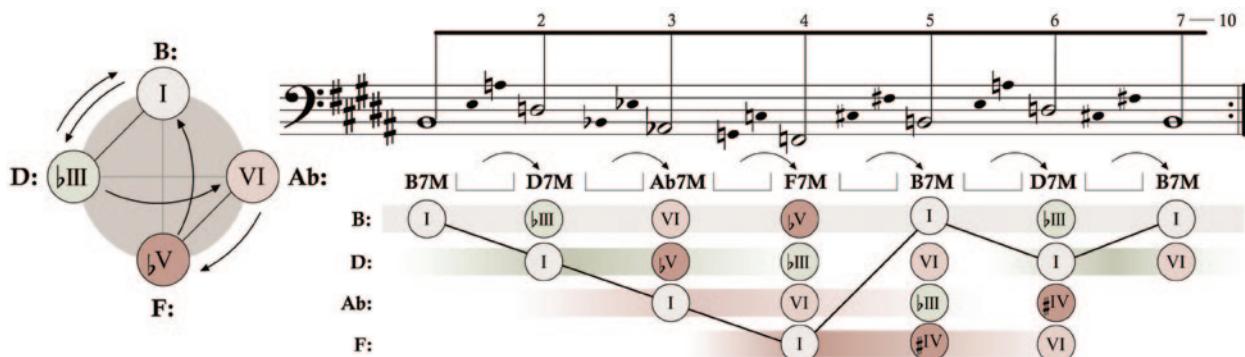
4 – O caso do ciclo de terças menores em *Setembro*

Fotografando outros cenários, momentos e personagens da indústria da MPB, é possível notar que os centros tonais que se deslocam por terceiras simétricas estão na base de outras bossas, mais novas, que também contribuíram, local e internacionalmente, para a consolidação de uma imagem de música "popular" e "brasileira". Vinte e tantos anos depois da aparição do *Hino ao Sol*, os parceiros Gilson Peranzetta, Vitor Martins e Ivan Lins revisitam o notório percurso de terças menores em *Setembro*, composição gravada em Dó Maior e sem palavras no LP *Ivan Lins, Novo Tempo* (EMI) de 1980.

Importa logo esclarecer que não se trata de propor uma suposta sucessão causal, linear unívoca e coerente, coligando de maneira determinística os planos tonais supra e inframencionados aos acordes de *Setembro*. A trama da cultura tonal, como se sabe, é densa e tão entrelaçada que só pode ser fragmentadamente amostrada. As escolhas musicais de artistas como Gilson Peranzetta e Ivan Lins e, grosso modo, dos harmonistas desta geração, direta ou indiretamente interagem continuamente com repertórios vastos que, por seu turno, também estão ativos e sofrendo



Ex.3 – O ciclo de terças menores em *I'll Remember April* de Gene de Paul, Patricia Johnston e Don Raye, 1941



Ex.4 – O ciclo de terças menores em destaque no plano tonal de *Central Park West* de John Coltrane, 1960

incessantes contaminações e comutações. Para ilustrar parcialmente a amplitude desta observação, podemos reouvir alguns casos jazzísticos que marcaram época reinventando ciclos de terças menores em composições como: *Forest Flower* de Charles Lloyd e *Fly Little Bird Fly* de Donald Byrd lançadas em 1966; *Litha* de Chick Corea lançada em 1967 e *Hotel Vamp* de Steve Swallow lançada em 1974.

Estudar planos tonais antecedentes, seja em obras oriundas deste repertório jazzístico dos anos de 1960-70 ou em sambas pré bossanova, seja em canções *Tin pan Alley* ou no vasto repertório erudito clássico e romântico, pode contribuir na apreciação das absorções e transformações criativas que ouvimos em *Setembro*. Mas convém também procurar pontos de contato com o campo especulativo. Os primeiros oito compassos da primeira parte de *Setembro* (Ex.5) percorrem o ciclo de terças menores C:→A:→F#:→Eb: num encadeamento de contrastes harmônicos que parece seguir um roteiro prescrito bem antes, em 1853. Tal roteiro (Ex.6), uma espécie de rota de terças de picardia, já que se trata de um procedimento de reduplicação do molde "I→vi/VI", foi descrito pelo supracitado professor, compositor e teórico austríaco Simon Sechter (1788-1867).

Em se querendo percorrer mais rápido [ou atalhar] o círculo [de quintas] têm-se os seguintes recursos [ou meios]: Partindo de Dó Maior tome o caminho para Lá Menor, mas uma vez que você vem de uma Dominante, pare em Lá Maior. De lá pegue a estrada para F#

Menor, mas pare em F# Maior; depois de confundir (enarmonizar) F# Maior com Gb Maior, tome o caminho para Eb Menor, mas conclua em Eb Maior; pegue o caminho para C Menor, mas conclua em C Maior, assim o círculo se fecha (SECHTER, 1853, p.205).

Insistindo um pouco mais na observação de que, estes planos tonais que ouvíamos em certas canções dos últimos anos do século XX estão muito próximos e, ao mesmo tempo, muito distantes das teses dos harmonologistas austro-germânicos da geração romântica, podemos apreciar as escolhas de *Setembro* à luz de outros argumentos e instruções publicadas também em 1853, agora pelo supramencionado teórico, professor e compositor alemão Moritz Hauptmann (1792-1868), em um tratado já conceituado como "uma das mais importantes e valiosas obras sobre a harmonia que possuímos" (SHIRLAW, 1969, p.352). Abordando estas "relações cromáticas de terceira" em seu *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik* (cf. KOPP, 2002, p.51-60), Hauptmann não deixou de notar que, como se sabe, um dos desafios que se enfrenta na lida com essas harmonias simétricas é a condição de que, com tantos acidentes ocorrentes, não é fácil encaixar uma melodia "natural" aqui.

A engenhosa solução de *Setembro* parece tirar improvável proveito de uma sugestão de HAUPTMANN (1888, p.149-150) que, em linhas gerais, prediz: tais "cadeias de terças" (menores ou maiores) devem estar "fundamentadas",

Ex.5 - O ciclo de terças menores em *Setembro* de Gilson Peranzetta, Vitor Martins e Ivan Lins, 1980



Ex.6 - O ciclo de terças menores na demonstração publicada por Sechter em 1853

ou progressivamente arranjadas "a partir das notas das tríades tônicas". Para tanto, uma das "notas naturais" (i.e., a fundamental, a terça ou a quinta) da tríade tônica do tom de saída deve ser reinterpretada como nota constitutiva da tríade tônica do novo tom (cf. FREITAS, 2010, p.239-240). No caso do ciclo de terças menores, complementa Hauptmann, bom é "interpretar a terça como quinta".

E, com efeito, em *Setembro*, na provisória chegada em A7M (c.4), o VI grau, submediante de Dó Maior, a melodia canta a quinta, a nota Mi que foi terça de C7M, o I grau anterior. Na chegada em F#7M (c.6), o distante #IV, a submediante de Lá Maior, a melodia canta a nota Dó#, a ex-terça de A7M. Por fim, na chegada em Eb7M (c.8), a região de bIII de Dó Maior, a melodia alcança a terça, a nota Sol que foi e voltará a ser a quinta do tom principal (C:) para aonde a canção retorna e recomeça

Em diferentes versões, *Setembro* é conhecida pelos títulos, ou subtítulos, *Brazilian Wedding Song* e *Amada*. E sua letra, que ambientou o romance de Antônio e Fernanda na telenovela *Meu bem, meu mal* escrita por Cassiano Gabus Mendes e exibida pela Rede Globo entre 1990-91, entoa versos como: "Vai amada, mesmo a vida sendo perigosa [...] nunca queira desistir de um grande amor", "Há de ser ainda amada, [...] apesar de tudo que é feito, prá minar a paz de um grande amor". Então, mais uma vez, a escolha objetiva do ciclo de terças menores se ouve coligada aos subjetivos assuntos do amor, do casal, da infinitude da aliança. Em um hipotético exercício de "tonalidade associativa", pode ser sugestivo considerar que, talvez, o ciclo de *Setembro* gire em sentido "sharpness", I→VI, justamente porque aqui, como ocorre com o Hino ao Sol, o amor é cantado como positividade, superação e felicidade. Enquanto que, como se sabe, nos dramas musicais de Wagner o movimento "flatness" I→bIII intensifica a narrativa das vicissitudes e consternações dos casais Lohengrin e Elsa e Tristão e Isolda.⁴

Tais aspectos destacados até aqui oportunizam uma referência aos conhecidos comentários que SCHOENBERG (2004, p.126-133) nos deixou a respeito de "nove exemplos das óperas de Wagner". Schoenberg considera que, em princípio, tais exemplos "ilustram procedimentos não modulatórios". Ou seja, são casos de "monotonaldade" em situações complexas, já que neles "muitas mudanças

essenciais" ocorrem em espaço de tempo muito abreviado. Schoenberg observa que, em determinados casos, a vertiginosa intensidade dessas situações está contratequilibrada pelo emprego de "sequências" e "quase-sequências". Ou seja: as harmonias complexas estão contrabalançadas por repetições simples e periódicas de um modelo bem contrastado, i.e., um construto musical ou segmento padrão combinando contorno melódico, rítmico e harmônico, articulação, dinâmica, tessitura, registro, orquestração, rimas de texto etc., relativamente curto, memorável e com algum "apelo popular". Tais construtos que se deslocam através de harmonias simétricas sem maiores elaborações, são uma espécie de variante sonora do mesmo que nos atraem condicionando a audição em situações de tonalidade "muito expandida". Tais "sequências" e "quase-sequências" atuam, por assim dizer, como tábuas de salvação, e seus resultados artísticos serão mais ou menos duvidosos a depender da dosagem das repetições, do compromisso artístico do harmonizador e da formação crítica do ouvinte.⁵

5 – O caso do ciclo de terças menores em *Sapato Velho*

Outro caso memorável que pode ilustrar o emprego do ciclo de terças menores em *hits* desta época da MPB é o da canção *Sapato Velho* de autoria de Mú Carvalho, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós. Em 1979, *Sapato Velho* foi gravada por Paulinho Tapajós em seu LP *A história se repete* e, em 1981, tornou-se um sucesso na versão do grupo *Roupa Nova*. Destacando apenas alguns aspectos desta enredada canção (Ex.7), pode-se notar que, o primeiro verso, "Você lembra, lembra, daquele tempo...", ambienta-se em uma prolongação harmônica do I grau do tom principal: Lá Maior. Mais adiante (c.21), o verso "Água da fonte cansei de beber" repousa em F#m, o VIm grau, relativa menor do tom principal e, a partir daí, algumas áreas tonais mais remotas vão se fazer ouvir.

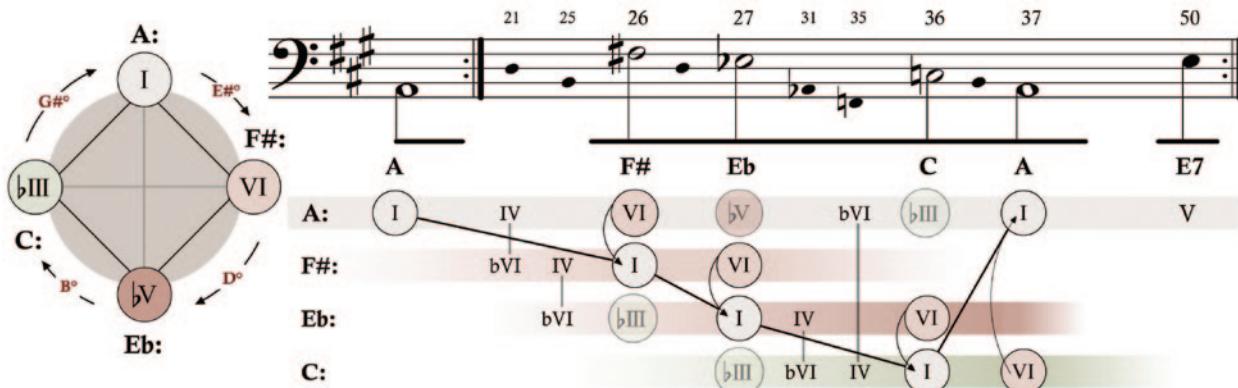
Como que revisitando a rota de Sechter (Ex.6), o início do verso "prá não envelhecer" (c.25-26) faz surgir a região de F#: submediante de Lá Maior, para rapidamente enfocar (c.27-30) a área tonal de Eb:, a submediante de F#: situada à distância de tritono do tom principal. O verso "como quisesse roubar da manhã" (c.31-34), mantém o diatonismo de Eb:, mas esconde o I grau desta longínqua

vizinhança (bV). O verso "um lindo por de sol" (c.35) se inicia na região de C; a submediante de Eb: e bIII grau da tonalidade de Lá Menor que, por empréstimo modal, se faz ouvir no tom de Lá Maior que, enfim, ressurge justamente quando se canta, novamente, o emblemático nome do astro "sol". Na linha melódica destaca-se o vínculo unificador recomendado por Hauptmann: a nota Dó#, terça do acorde A, é reinterpretada como quinta do acorde F# (c.26). A nota Lá# que foi terça de F# é reinterpretada como Sib, a quinta do acorde Eb (c.27). A nota Sol que foi terça de Eb é reinterpretada como a quinta do acorde C (c.36). E a nota Mi, terça de C, ressurge como a quinta do acorde A (c.37).

Em suma, nos afastamos do diatonismo principal, poeticamente associado ao emblema "água da fonte", e para ele voltamos dando uma completa volta "sharpness" em um ciclo de submediantes A: \rightarrow F#: \rightarrow Eb: \rightarrow C: \rightarrow A:. Então, "a história se repete", o ciclo monotonial se

repete. Mas, neste saudoso e lírico Sapato Velho, está engenhosamente distribuído em segmentos desiguais. Esta assimetria fraseológica suaviza a rigidez geométrica do círculo e, ao mesmo tempo, ajuda a escamotear outras simetrias harmônicas. Como aqui, os lugares de chegada I, VI, bV e bIII não são estereotipadamente precedidos pelas respectivas cadências "ii \rightarrow V \rightarrow I", as soluções de trânsito entre as quatro regiões do ciclo chamam atenção. Em pontos chaves da forma, diferentes acordes assumem função de um IV grau momentâneo que, estratégicamente, desempenha o papel de acorde pivô capaz de entremear as longínquas tonicizações. A saber: o acorde D (c.21) é IV grau de Lá Maior e bVI da vindoura área tonal de Fá# Maior. O acorde B (c.25) é IV grau de Fá# Maior e bVI da vindoura área tonal de Mib Maior. O acorde Ab (c.31) é IV grau de Mib Maior e bVI da vindoura área tonal de Dó Maior. O acorde F (c.35) é IV grau de Dó Maior e bVI da vindoura volta ao tom principal, Lá Maior. Outro recurso

The musical score consists of six staves of music for voice and piano. The lyrics are written below the notes. Chords are labeled above the staff. Measure 1 starts with 'Vo - cê' over an A chord. Measures 21-25 show a progression through D, E/D, C#m7, and F#m7. Measures 25-31 show a progression through B, F#/A# G#m, F#, D°, Eb, Bb7sus4, Eb, Eb7sus4, Ab7M, Bb/Ab, Gm7, C7sus4, and C. Measures 35-37 show a progression through F, C/E, D°, C, B°, and A. The piano part includes bass notes and harmonic markings like ♯ and ♭.



Ex.7 - O ciclo de terças menores em *Sapato Velho* de Mú Carvalho, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós, 1981

de preparação que se observa é aquele da "modulação enarmônica baseada no acorde diminuto" (ALDWELL e SCHACHER, 1989, p.560-561). Ou seja: como os principais centros tonais da canção estão distanciados por terças menores, o mesmo acorde diminuto surge e ressurge para confirmá-los. Por reinterpretação enarmônica, G[#]₀ ou uma de suas inversões, assume quatro diferentes papéis de preparação: E[#]₀→F#; D^o→Eb; B^o→C, G[#]₀→A.

6 – Ciclos de terças maiores: o caso de *Dom de Iludir*

Neste cenário da indústria de entretenimento, as expansivas e românticas harmonias do "complexo Ab-C-E" contribuem para o efetivo sucesso da canção *Dom de iludir* de autoria do cantor e compositor baiano Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso (1942-). Dentre as primeiras difusões de *Dom de iludir*, destaca-se a versão em Si Maior gravada por Gal Costa em seu LP *Minha Voz* de 1982. E foi na voz desta cantora que a canção tomou parte da trilha sonora de *Louco Amor*, telenovela de Gilberto Braga transmitida pela Rede Globo em 1983. Em 1986, *Dom de iludir* aparece gravada em Dó Maior pelo próprio Caetano Veloso, violão e voz, em seu álbum *Totalmente demais ao vivo*.

Conforme alguns dos aspectos abordados por GUEST (2006, p.110), no primeiro verso (c.1-4 no Ex.8), "Não me venha falar na malícia de toda mulher", a harmonia transita de I para bVI fazendo com que a palavra "mulher" (c.3) seja sublinhada pela "troca de cor" (LA MOTTE, 1993, p.157) da nota Sol (i.e., a quinta do acorde C7M é reinterpretada como sétima maior de Ab7M). O segundo verso (c.5-8), "Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é", conserva a metrificação poética do primeiro, mas a métrica harmônica não rima com a anterior e, sem repousar em qualquer lugar de chegada, confronta o afirmativo "é" do poema com uma preparação para E7M que, neste percurso, ainda é um vir a ser.

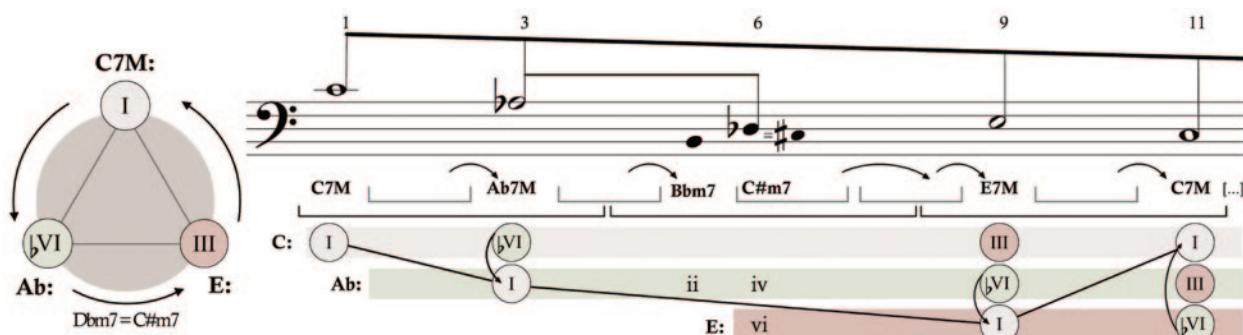
Como ocorre no *Hino ao Sol* e em *Setembro*, o principal meio de tonicização aqui é também a fórmula cadencial "ii→V→I". Mas neste segundo verso, lembrando uma solução empregada por Schubert (cf. FREITAS, 2010, p.243-247), a subdominante menor se destaca como um proveitoso acorde pivô. Note-se: Ab7M alcança seu IVm (Dbm) justo na sílaba forte da palavra "delícia" (c.6). E, por equivalência enarmônica, este Dbm passa a atuar como C#m, o VIm da região de Mi Maior que aos poucos se instaura. Em Mi Maior, o terceiro verso (c.9-12) recupera o "modelo" I→bVI do primeiro verso, partindo agora da mediante (E7M, o indireto, porém próximo, III grau do tom principal), que ambienta a metafórica reivindicação do poeta: "Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim". E agora (c.11), é a troca de cor da nota Si (a quinta de E7M reinterpretada como sétima maior de C7M) que assinala o a si mesmo enunciado pelo pronome pessoal "mim". E, nestes onze compassos esquematizados no Ex.8, o ciclo C:→Ab:→E:→C: se fecha.

Tal destaque ao "complexo Ab-C-E" em *Dom de iludir* é uma oportunidade para a observação de mais alguns pontos de contato entre estas escolhas recentes e determinadas memórias, artísticas e especulativas, que acompanham os ciclos de terceira há mais tempo. Com as normalizações de Sechter e Hauptmann, lembradas aqui como marcos da linhagem teórica austro-germânica em meados do século XIX (cf. BERNSTEIN, 2006; WASON, 1988), importa referenciar algo das contribuições que, na viragem para o século XX, Rimsky-Korsakov e Hugo Riemann deram ao tema dos ciclos de terceira, pois é possível notar congruências entre tais contribuições e determinadas ocorrências em músicas populares do século XX.

Um registro dos entendimentos do compositor, teórico e professor russo Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844-1908) encontra-se no "§294 Falsas Progressões ao longo do círculo de terças maiores" e "§298 Falsas Progressões ao longo do círculo de terças menores" de seu *Uchebnik garmonii*, o *Tratado de harmonia* produzido entre 1884-85 que foi revisto e ampliado em 1886 como *Prakticheskij uchebnik garmonii*, o *Tratado prático de harmonia* (cf. SCHUSTER-CRAIG, 1999; TARUSKIN, 1985, p.136-139; 1996, p.302-306). Como se sabe, o *Tratado prático* de Rimsky-Korsakov foi, e ainda é, conhecido nas escolas de música do Brasil e da América Latina e, na versão em língua espanhola, as demonstrações dos ciclos de terceira se encontram no §90 (cf. RIMSKY-KORSAKOV, 1946, p.128). Na cena internacional da música de concerto, tais harmonias estão associadas aos avançados construtos harmônicos do nacionalismo russo (cf. TARUSKIN, 1996, p.261-261; SCHUSTER-CRAIG, 1999). E, conforme TARUSKIN (1996, p.302), o influente Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971) possivelmente conheceu tais harmonias simétricas através desta vertente, uma vez que, em seus anos de aprendiz, Stravinsky estudou o *Tratado prático* sob a supervisão de Vasili Pavlovich Kalafati (1869-1942) e de Fyodor Stepanovich Akimenko (1876-1945), dois alunos do próprio Rimsky-Korsakov em São Petersburgo. Nos EUA, onde os ciclos de terceira são um tema de considerável destaque no repertório popular, essa vertente russa disseminou-se também através do trabalho de músicos e professores oriundos do leste europeu. Dentre estes músicos emigrantes, quando se trata da questão dos ciclos de terceira na música de jazz, destaca-se o nome de Nicolas Leonidovich Slonimsky (1894-1995), compositor, regente e professor nascido em São Petersburgo que imigrou para os EUA em 1923 levando consigo uma formação musical desenvolvida numa época e lugar aonde Rimsky-Korsakov era uma figura central. Em 1947, Slonimsky publicou o *Thesaurus of scales and melodic patterns*, uma pesquisa inserida no contexto da nova música erudita que se tornou uma espécie de livro obrigatório no meio jazzístico em meados de 1950 (cf. PORTER, 1999, p.149).

Atualmente, diversos autores (cf. BAIR, 2003; DEMSEY, 1996; JAFFE, 1996, p.163) demonstraram cabalmente que, certos padrões de Slonimsky foram citados, ou

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with C7M, followed by Bbm7, Eb7, Ab7M, Cm7, and F7. The middle staff starts with Bbm7, followed by C#m7, F#7, F#m7, B7, E7M, Dm7, G7, C7M, A7sus4, and A7. The bottom staff starts with D7, followed by G7sus4, G7, C7M, and Bb7. The lyrics are: "Não me ve - nha fa - lar na ma - lí - cia de to - da - mu - lher Ca - da", "um sa - bea dor ea de - lí - cia de ser o que é Não me", "o - lhe co - mo sea po - lí - ciaan-das-sea - trás de mim Ca - lea", and "bo - cae não ca - le na bo - ca no - tí - cia ru - im". Measure numbers 3, 5, 9, 13, and 11 are indicated above the staves.



Ex.8 - O ciclo de terças maiores em destaque na canção *Dom de Iludir* de Caetano Veloso, 1986

recriados, naquele que é considerado o *locus classicus* dos ciclos de terças maiores no campo jazzístico e popular: o tema de *Giant Steps*, composição de John Coltrane lançada em 1959. O contorno melódico dos c.8-13 de *Giant Steps* (tema que possui 16 compassos) corresponde ao padrão "nº 286" do *Thesaurus*, e a conexão harmônica entre a "ditone progressions" de Slonimsky (*ditones* são intervalos de dois tons, i.e., terça maior) e a "progressão *Giant Steps*" é flagrante no "Pattern nº 646" (cf. SLONIMSKY, 1975, p.vi e 40). Com o prestígio de *Giant Steps*, o ciclo de terça maior tornou-se conhecido na *jazz theory* por termos como: *Coltrane matrix*, *Coltrane cycle*, *progressão giant* etc. E como importa notar aqui, o plano tonal de *Dom de iludir* (Ex.8) revisita, a sua própria maneira, os mesmos lugares de chegada do complexo Eb:→B:→G: que notabilizou *Giant Steps* (Ex.9).⁶

Assinalado algo dessa vertente russa e algumas pistas de suas imperscrutáveis repercussões, deve-se também notar

que, entretanto, provavelmente o mais popular dentre os registros que atestam a aceitação lexicológica do ciclo de terças maiores é a famosa progressão C→Ab→C→E→C (Ex.10) que passou a figurar no verbete "Tonalidade" do *Musik-Lexikon* que o musicólogo alemão Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919) fez publicar a partir de 1882: "Tais sons" (acordes ou áreas tonais), argumenta RIEMANN (1908, p.796), "embora ninguém possa negar que o ouvido os receba como pertencentes ao mesmo tom, não eram considerados possíveis para o antigo sistema da harmonia".

Com Riemann, teórico que é lembrado, e por vezes esquecido, como o proponente da vertente, *grosso modo*, conhecida como "harmonia funcional", voltamos ao território da culta teoria austro-germânica. Mas, no caso, é preciso sublinhar que esta figura (Ex.10) não faz parte de um *Harmonielehre* de árdua leitura técnica e dedicado ao músico especialista. Hoje bastante

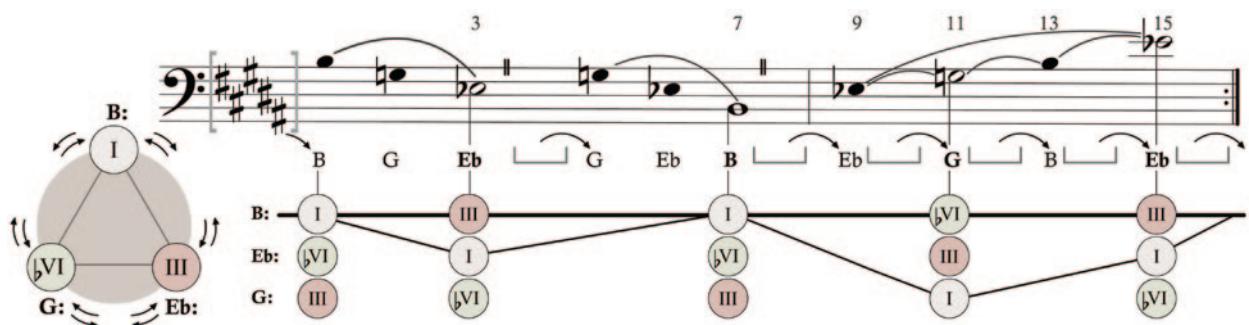
debatida profissionalmente (cf. BERNSTEIN, 1993, p.391; BRIBITZER-STULL, 2006a, p.178-179; CINNAMON, 1986, p.4; COHN, 1996, p.10; DAHLHAUS, 1990, p.10; KOPP, 2002, p.80; PROCTOR, 1978, p.158; REHDING, 2008, p.48-49, 196; SOMER, 1995, p.215-216; WASON, 1995, p.105), esta sintética figura foi estampada em um dicionário publicado em várias línguas e voltado para a formação geral do aficionado comum. Tal divulgação ainda dependeu da mediação de músicos letrados, mas esteve consideravelmente mais próxima daqueles que atuaram na desenvolvimento da canção popular urbana e massiva no correr do século XX.

A figura de Riemann pode ser vista como emblema de uma classificação de uso geral que apreende o chamado "complexo Ab-C-E" como uma totalidade razoavelmente coerente e unificada. Nessa totalidade, os componentes interagem em diversificadas relações de subordinação e interdependência e tais interações dependem de uma intelecção percebida como complexa. Essa imagem geral de coesão sofisticada contribui para o prestígio peculiar desses ciclos. Um prestígio relacional, não autônomo, sujeito a uma dinâmica de estimavações comparadas: complexidade é valor que depende de algum contraste com um não complexo, o inusual depende de experiência com o usual, o intenso ultrapassa as medidas ordinárias, o surpreendente observa o previsível etc. Assim, mesmo quando se lê que os enlaces de terças maiores são "uma técnica cromática muito utilizada pelos compositores do século XIX" (SALZER e SHACHTER, 1999, p.182), devemos estar atentos: o alto prestígio dessas harmonias

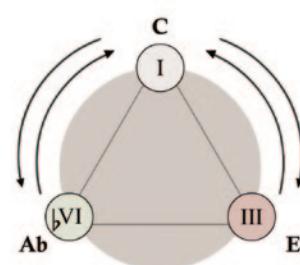
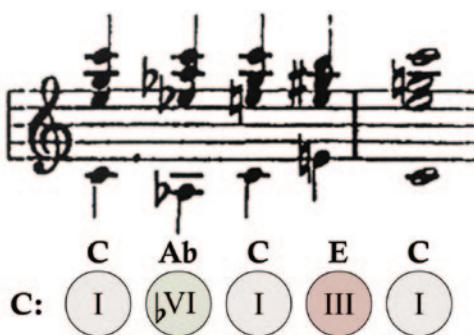
não corresponde necessariamente a um alto índice de incidência. Tais ciclos foram (e são) usados como sinais de raridade. No âmbito da norma tonal, são distinções de inovação, ousadia e extraordinariedade. São traços da arte de gênio. Não vieram para se colocar em pé de igualdade ou para tomar o lugar das "correspondências de quinta":

Estas classificações de uso geral nos inclinam a crer que no caso das relações de terceira se trataria também de um material de construção harmônica, por assim dizer, anônimo e disponível em geral. Porém, [...] as relações de terceira continuam sendo também no romantismo enlaces muito mais infreqüentes do que os enlaces de dominantes; quer dizer, são algo especial! [Em seu uso] predominam os traços individuais dos distintos compositores e de diferentes situações compostivas. Digamos que uma série Dominante-Tônica é algo que "se emprega". Enquanto que, uma série de acordes em correspondência de terceira é algo que "se inventa" (LA MOTTE, 1993, p.155-156).

Em música popular, quando se trata do ciclo de terças maiores, talvez o caso mais citado seja mesmo o *Giant Steps*. Mas, tais enlaces se fizeram ouvir em outros repertórios. Como a próxima canção é oriunda da cena do teatro musical no Brasil, é oportuno rememorar certas canções dos musicais norte-americanos que, com a difusão massiva, podem ter dialogado com a trajetória da canção popular produzida em nosso país. Dentre os *hits*, diferentes recriações do ciclo de terças maiores se fazem ouvir nos planos tonais de: *Bess, You is My Woman* de George e Ira Gershwin de 1935, *Have you met Miss Jones?* de Richard Rodgers e Lorenz Hart de 1937, *All The Things You Are* de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II de 1939, *The Midnight Sun* de Lionel Hampton e Sonny



Ex.9 - O ciclo de terças maiores em destaque no plano tonal de *Giant Steps* de John Coltrane, 1959



Ex.10 - O ciclo de terças maiores como emblema da concepção contemporânea de tonalidade, conforme Riemann

Burke de 1947, *Baubles, Bangles & Beads* creditada a Robert Wright e George Forrest de 1953, e *If Ever I Would Leave You* de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe de 1960 (cf. FREITAS, 2010, p.726-728).

7 – O caso do ciclo de terças maiores em *Choro Bandido*

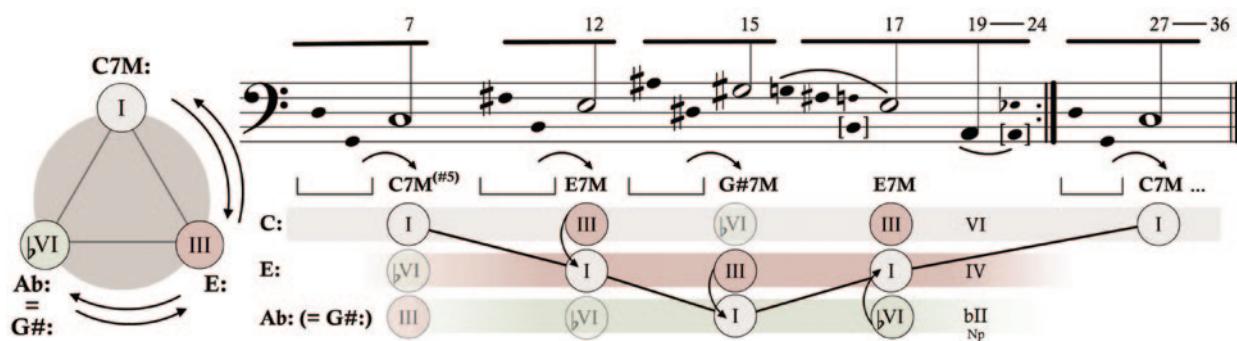
A canção *Choro Bandido* é um dos frutos da parceria entre os cantores e compositores Eduardo de Góes Lobo (1943-) e Francisco Buarque de Hollanda (1944-). Seu surgimento, como se sabe, se deu em meio ao contexto da criação e produção do musical *O Corsário do Rei*, escrito e dirigido entre aproximadamente 1982-85 pelo dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal (1931-2009), no ensejo do seu retorno aos palcos brasileiros após 14 anos no exílio. A primeira gravação comercial de *Choro Bandido*, com a participação de Tom Jobim, encontra-se no álbum que reúne as canções deste musical, todas creditadas a Edu Lobo e Chico Buarque, o LP *O Corsário do Rei* lançado pela gravadora Som Livre em 1985.

Por conta de tantos fatores imbricados, não é tarefa simples rastrear aquilo que foi posto junto no trabalho de composição desta canção. Fatores diversos, que não serão comentados aqui, que passam pela conjuntura sociopolítica cultural carioca, pelo momento do mercado musical e pelas reconhecidas capacidades criativas destes protagonistas atuando nesse cenário. Passam também pelo denso argumento teatral, pelas imagens da mitologia greco-latina que visitam os versos da canção, pelo detalhamento dos sinuosos intervalos da sua melodia e arranjo, e também pela consideração do que já foi dito a respeito deste *Choro Bandido* que seguiu exitoso caminho após a encenação teatral. Contudo, contando com certo esforço de redução, pode ser contributivo notar que, também aqui, as correspondências de quintas atuam como um marco da ordem normal, um enlace comum que, como termo de comparação, ressalta a invulgar correspondência de terças maiores que subjaz no plano tonal da canção.

Após a introdução, conforme a versão em pauta publicada por Edu Lobo (1994, p.115-119) que serve de referência para o esquema traçado no Ex.11, os versos iniciais do

Choro Bandido ("Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / Serão bonitas, não importa / São bonitas as canções / Mesmo miseráveis os poetas / Os seus versos serão bons") ambientam-se em uma prolongação do I grau de Dó-Maior, o tom principal. Os enlaces nestas duas quadraturas (c.1-4 e c.5-8) são basicamente passos de quinta. Digamos: repetições ornamentadas da fórmula cadencial "ii→V". Dentre as tensões e distensões com as quais a melodia convive, surge a quinta aumentada (c.7) que, estrategicamente posicionada, tensiona o I grau bem ao momento em que se alcança o primeiro ponto culminante: a nota Si em C7M^(#5) quando, na afirmativa "Os seus versos serão bons", se canta justamente o adjetivo "bons". Tal acorde de quinta aumentada demarca um ponto de chegada, mas é também um bom ponto de partida.

Ao longo do século XX, o acorde de quinta aumentada se destacou em canções que, em momentos diferentes e por razões diversas, ficaram associadas a exaltação da brasilidade. Canções emblemáticas como *Carinhoso* de Pixinguinha, *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, *Pedro Brasil* de Djavan, *Coração de Estudante* de Wagner Tiso e Milton Nascimento, É de Gonzaguinha etc. E tal estima nacional pelo acorde de quinta aumentada dá pistas da admiração que nutrimos por outra idealização nacionalista. A tríade aumentada gozou de alto prestígio na chamada *Neudeutsche Schule*, e nessa *Nova escola alemã*, o nome do compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886) se destaca como um dos grandes cultores do acorde de quinta aumentada (cf. LA MOTTE, 1993, p.239-250; MENEZES, 2002, p.84-92; 2006, p.75-89; TARUSKIN, 1996, p.263-272). Com isso, também na harmonologia austro-germânica, a tríade aumentada é tratada como um tema de alto apreço (cf. SCHOENBERG, 2001, p.347-352, 538-542). A este respeito seria possível voltar mais uma vez a 1853, ano em que o compositor e teórico alemão Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880) publicou a monografia *Der übermäßige Dreiklang* (A tríade aumentada) tecendo 32 páginas de considerações sobre as propriedades deste acorde (cf. COHN, 2000; TODD, 1988; SASLAW, 1992, p.369-373). Weitzmann demonstra que a reinterpretiação enarmônica de uma tríade aumentada permite empregá-la como um tipo especial de acorde pivô capaz de intermediar vizinhanças



Ex.11 - O ciclo de terças maiores em destaque no *Choro Bandido* de Edu Lobo e Chico Buarque, 1985

sem afinidades diatônicas evidentes. Dentre outras possibilidades, destaca-se a engenhosa intermediação das distantes vizinhanças do ciclo de terças maiores, posto que, enarmonicamente, as tríades Ab^(#5), C^(#5) e E^(#5) são anagramas umas das outras, rearranjos das mesmas três notas. E, é a partir deste C7M^(#5), uma espécie de cartão de visita para as vindouras áreas tonais de III (Mi Maior) e bVI (Láb Maior), que o *Choro Bandido* segue para encates harmônicos mais expandidos.

A quadratura seguinte (c.9-12) perpassa um inequívoco "ii→V→I" em Mi Maior, a região de Mediane que, com quatro acidentes ocorrentes, contrasta os versos "Mesmo porque as notas eram surdas / Quando um deus sonso e ladrão". O próximo "ii→V→I" já está na área tonal de Láb Maior (enarmonizada como Sol# Maior) e traz os versos "Fez das tripas a primeira lira / Que animou todos os sons" (c.13-16). Os próximos oito compassos (c.17-24) retomam a região de Mi Maior: "E daí nasceram as baladas / E os arroubos de bandidos como eu / Cantando assim: / Você nasceu para mim / Você nasceu para mim". Até que o ritornelo (c.24) anuncie o "ii→V→I" no tom principal, que reinicia o ciclo com os versos da segunda estrofe.

Então, mesmo com uma descrição parcial e insuficiente, já é possível notar que se trata de uma recriação do "complexo Ab-C-E". Aqui numa versão parcimoniosa e camouflada se comparada ao famoso e aparentado plano tonal de *Giant Steps*. Uma versão que distribui as três principais áreas tonais em uma simetria alongada: 8 compassos em C; 4 compassos em E; 4 compassos em Ab; 8 compassos em E; e, por fim, 8 compassos em C: arrematados por uma coda plagal de 4 compassos. Com isso, a artesanalidade complexa do *Choro Bandido* também se mostra atenta ao argumento de que, "em música, uma das descobertas do romantismo foi a de como ocultar a convenção sem renunciar a ela. Os padrões estabelecidos podiam ser usados, porém disfarçados de alguma maneira" (MEYER, 2000 p.321). Atenta a um valor artístico que é reclamado pelos diversos cultores dos planos tonais difíceis. Valor que, em 1827, foi filosoficamente sintetizado pelo influente Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nos seguintes termos:

"quanto mais incomensurável e menos racionalmente compreensível resulte a produção poética, tanto melhor" (Goethe, citado por KUNZE, 1990, p.597). E que, em 1959, transparece no texto de contracapa do álbum *Giant Steps* ao momento em que Coltrane escreve: "eu sento e toco progressões e sequências de acordes e, no fim, tiro uma música, ou mais de uma, de cada probleminha musical".

8 – O caso do ciclo de terças maiores no refrão de *Amazon River*

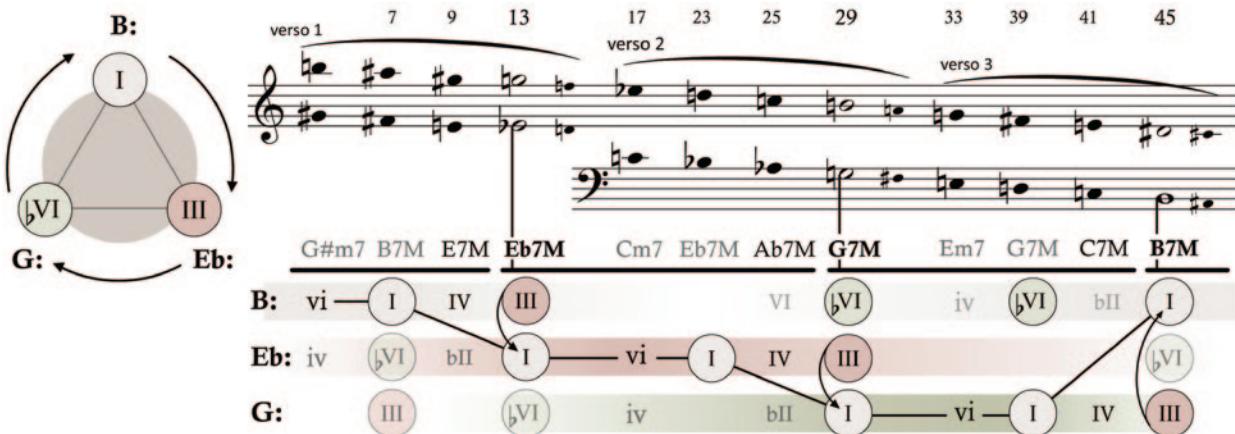
Nos dois últimos casos (Ex.8 e 11), os probleminhas do ciclo de terças maiores estão poeticamente associados aos assuntos da natureza que está dentro de nós. Digamos: a canção de Caetano Veloso apresenta uma espécie de reflexão moral ("A verdade é o seu dom de iludir / Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir") que, de outra maneira, também perpassa o *Choro Bandido* na alusão ao "deus sonso e ladrão", Hermes, o deus do engano. Agora, no caso da canção *Amazon River*, como ocorre com o *Hino ao Sol*, os trajetos simétricos voltam a ambientar o tema da exaltação da natureza que está fora de nós.

O refrão da canção *Amazon River*, com música do cantor e compositor Dorival Tostes Caymmi (1943-) e letra de Paulo César Pinheiro (1949-), é um trecho musical de aproximadamente 48 compassos que possui uma gênese gradual. Podemos ouvi-lo como segmento final de *Obsession*, composição de Gilson Peranzetta, Tracy Mann e Dori Caymmi, lançada no álbum *Dori Caymmi* de 1988. Outra versão do trecho reaparece, ainda sem letra, como refrão da canção *Amazon River* que abre o álbum *Brasilian Serenata* lançado por Dori Caymmi em 1991. E a versão com a letra de Paulo César Pinheiro e a voz de Dori Caymmi pode ser apreciada no álbum *Mundo de dentro* lançado por Dori Caymmi no Brasil em 2009.

Os comentários que acompanham os Ex.12 e 13 baseiam-se na versão em pauta disponível no site oficial do compositor (CAYMMI e PINHEIRO, 1991). Nesta versão, comentada com mais detalhes em FREITAS (2010, p.302-307), o prestigioso ciclo de terças maiores transita pelos mesmos tons que ouvimos na emblemática *Giant Steps*.

The musical score for "All The Things You Are" shows the harmonic progression across two staves. The top staff starts in F major (Fm7) and moves through Bbm7, Eb7, Ab7M, Db7M, G7, and C7M. The bottom staff starts in A major (Fm7) and moves through Db7M/F, Fb° [Eb7], Ab7M/Eb, Db7M, Dm7(b5) G7, C7M, and Bm7(b5) E7. Key changes are indicated by Roman numerals: I, IIIm7, IV7M, V7, C: bVI7M (NP), IV7M, bII7M (NP), and III. The score also includes a section labeled 'C: bVI7M' with a circled 'I' above it, and 'I' with a circled 'III' below it, suggesting a modulation or a specific harmonic treatment.

Ex.12 - O verso do refrão de *Amazon River* (transposto para Láb Maior) visto como paráfrase da primeira estância de *All The Things You Are*



Ex.13 - O ciclo de terças maiores no último refrão de *Amazon River* de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro

Mas no refrão de *Amazon River*, a aparição dos respectivos primeiros graus de cada região ($B7M \rightarrow Eb7M \rightarrow G7M$) está escondida por meio de recursos engenhosos. Cada verso (cada segmento de 16 compassos) começa com o $VIm7$ de sua respectiva área tonal. Com isso, a triangulação de *Amazon River* é por vezes citada como um caso ainda mais raro: $G\#m \rightarrow Cm \rightarrow Em$. Ou seja, um suposto ciclo de terças maiores entre acordes menores (cf. SCHOENBERG, 2001, p.348). Outro fator de disfarce é o fato de que, o primeiro repouso tônico de cada verso (c.7-8, 23-24 e 39-40) se dá em posição métrica não acentuada. Isto desvia a atenção do I grau e favorece as mudanças de região, como podemos ouvir nos primeiros 8 compassos da supracitada canção *All The Things You Are* que, como mostra o Ex.12, podem ser vistos como a referência parafraseada no verso de 16 compassos que se repete três vezes neste refrão de *Amazon River*.

Somando-se aos recursos de disfarce, nestes momentos de repouso imperfeito, em cada verso, o correspondente I grau aparece em segunda inversão. Uma sonoridade menos explícita e, por vezes, coloquialmente apontada como uma preferência da "harmonia brasileira". Neste caso (Ex.13), a segunda inversão ($B7M/F\#$ no c.7, EbM/Bb no c.23 e $G7M/D$ no c.39) é irrecusável em virtude da linha descendente do baixo que, com as notas estruturais da melodia, mantêm um movimento de décimas paralelas ao longo dos 48 compassos do refrão. No momento em que se concluem cada uma das três periodicidades da melodia (c.13, 29 e 45), o segundo repouso tônico marca o início de uma nova e distante área tonal, a região de mediante. Ou seja: por meio de uma espécie de desencaixe, ou elisão, a melodia pára e descansa, enquanto a harmonia já inicia uma nova jornada de 16 compassos. Outro fator que ajuda a esconder a identidade dos "primeiros graus" que sustentam o ciclo $B7M \rightarrow Eb7M \rightarrow G7M$ é a combinação entre enarmonias e os múltiplos significados de determinados acordes. Um destes múltiplos significados permite o reaproveitamento sensivelmente estirado do VIm grau: no primeiro verso (c.1-16), $G\#m$ é VIm do tom de saída, Si Maior, e IVm da vindoura área tonal de Mib

Maior. No segundo verso (c.17-32), Cm é VIm de Mib Maior e IVm de Sol Maior. E no terceiro verso (c.33-48), Em é VIm de Sol Maior e IVm de Si Maior.

Neste retrato das águas de um rio, outra ambiguidade eficiente decorre de um reaproveitamento da versátil capacidade pivô do "acorde de sexta napolitana", lembrando que: "Se a tonalidade deve flutuar, terá, em algum ponto, de estar firme. Porém, não tão firme que não possa movimentar-se com soltura. Para isto são adequadas duas tonalidades que possuam alguns acordes em comum; por exemplo, a sexta napolitana" (SCHOENBERG, 2001, p.528). Assim, com a reincidente reinterpretação do acorde perfeito maior como um acorde de sexta napolitana, a solução de firmeza e soltura que enlaça as regiões do refrão de *Amazon River* nos conduz por uma espécie de círculo vicioso: no c.9, o acorde $E7M$ (IV de Si Maior) é reinterpretado como bII (Np) de Mib Maior. No c.25, o acorde AbM (IV de Mib Maior) é reinterpretado como bII (Np) de Sol Maior. E no c.41, o acorde $C7M$ (IV de Sol Maior) é reinterpretado como o bII (Np) de Si Maior, a região que retoma o primeiro verso. Contando com tais disfarces, os três versos "modulantes" ($B: \rightarrow Eb: \rightarrow G: \rightarrow B:$) do refrão de *Amazon River* reelaboram de maneira bastante sofisticada aquela "lógica" que, em 1853, HAUPTMANN (1888, p.152-153) descreveu de maneira bastante simples: em sentido ascendente, os ciclos de terças maiores decorrem da reinterpretação da terça maior de um I grau de saída ($Ré\#$ de Si Maior), como a fundamental de um novo tom de chegada (Mib Maior).

Por fim, note-se a reafirmação da emblemática associação entre as belezas naturais e as relações de mediante ($I \rightarrow III$). O principal enlace harmônico ($B: \rightarrow Eb: \rightarrow G:$) do refrão de *Amazon River* reitera, começando meio tom acima, aquele célebre trajeto $Bb \rightarrow D$: que Beethoven percorreu na *Sinfonia Pastoral*. E tal trajeto (c.151-163 do 1º movimento da *Sinfonia* n.6, op. 68, em Fá-maior), é parte de uma solução composicional que atendeu a uma sugestão programática geral que é consideravelmente comparável ao caso aqui em apreço.

Em seu rascunho [da Sinfonia Pastoral] de 1804, Beethoven pode ter antecipado a ideia de correlacionar a origem do riacho com a origem [...] do movimento inteiro. Aqui ele escreveu um tema [...] que representa o movimento do riacho [ou rio] com a anotação "Je größer der Bach, je tiefer der Ton" (LOCKWOOD, 2004, p.266).

A famosa anotação de Beethoven pode ser aproximadamente traduzida como: "quanto maior (mais profundo, mais largo) o riacho, mais profundo o tom (caráter, traços comportamentais e afetivos)". E tal anotação parece adequada ao tom evocado aqui pelos cantoristas Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro: "Nas águas do Rio Amazonas / O meu coração se banhou". No refrão, os versos decantam fotogramas da nossa pátria numa espécie de revival daquele gênero de samba exaltação, tipo exportação, que marcou época durante o Estado Novo (cf. FURTADO FILHO, 2010; SOARES, 2002). E então, girando sempre em sentido "sharpness" I→III→bVI, os lugares do ciclo de terças maiores vão se mesclando aos versos: "Brasil! / No bananal, Brasil / No pantanal, Brasil / No rio-mar / Lá no sertão, Brasil / No litoral, Brasil / Meu coração, Brasil / Pôde escutar / Um sabiá, Brasil / Um pé de pau-brasil / que me ensinou, Brasil / o meu cantar". Para uma referência contrastiva, vale também recuperar que, em sentido "flatness" I→bVI→III, ou seja, em afeto adverso, esses mesmos lugares se enlaçam naquele célebre episódio conhecido como "acordes do sono", ou "harmonias do sono", o trecho que ouvimos a partir do c.638 no ato 3, cena 3, do drama musical *Die Walküre (A Valquíria)* concluído por Wagner em 1870 (cf. FREITAS, 2010, p.732-733; HARRISON, 1994, p.318-319; KARG-ELERT, 2007, p.280; SALZER e SHACHTER, 1999, p.185-188).

9 – Considerações finais

Os fatores que contribuem para a fortuna rara e prestigiosa dos ciclos de terceira (menor ou maior) no âmbito da canção popular contemporânea são diversos e estão imbricados uns nos outros. Por um lado, são notórias as reminiscências dos valores românticos, valores que estão sendo minimamente lembrados aqui a partir do estudo de MEYER (2000). Neste âmbito romântico e popular, tais ciclos são, ou são percebidos como, soluções musicais objetivas, mensuráveis, que traduzem idealizações subjetivas de originalidade, inovação, inspiração e genialidade. São sinais de inconformismo, de depreciação das convenções e de valorização da expressão imediata. São traços de escolha, individualização, nacionalização, de estado de anseio e de devir contínuo. Tais ciclos estão associados aos valores de uma arte musical plena de mistério e inexplicabilidade, de profundidade e tortuosidade, de incompreensibilidade e ambiguidade, de espontaneidade, sentimento, raridade, diferença, grandiosidade e mudança. Uma harmonia complexa feita por e para iniciados, representativa da expansão tonal, das misturas cromáticas, dos disfarces inusitados e das tiradas surpreendentes.

A ideia de originalidade, que se impôs como o princípio estético dominante desde os finais do século XVIII, combinava a demanda de que, na música "auténtica", o compositor deveria expressar as emoções de seu ser interior com o postulado da novidade. Junto

com as ideias melódicas, o que o século XIX mais valorizava como "inspirações" eram os acordes que fossem surpreendentes e ao mesmo tempo inteligíveis. Tais acordes eram tidos como expressivos – usando-se a palavra "expressão" com um sentido forte para referir-se à representação da experiência interior fora do comum através do emprego de meios inusiais – e se esperava que ocupassem seu posto na evolução histórica da música, uma evolução que se via como uma cadeia de invenções e descobertas (Dahlhaus, citado por MEYER, 2000, p.421).

Por outro lado, tais simetrias carregam consigo certos vestígios das doutrinas clássicas que também nos alcançam no senso comum. Este tipo de planejamento arquitetônico ressalta o valor intrínseco da "conciinnitas" (a boa disposição, a elegância geométrica, a ordem matemática etc.), conservando memórias da antiga premissa de que os inversos aditivos possuem beleza e razão autônomas. Assim, o apreço pelos enlaces harmônicos equidistantes, reitera valores de fundo que perpassam a história artística e musical ocidental:

A doutrina do Belo como simetria foi apresentada pela primeira vez por Aristóteles. [...]. O Belo é constituído, segundo Aristóteles, pela ordem e pela simetria e por uma grandeza capaz de ser abraçada no seu conjunto por um só golpe de vista. [...] Simetria é comensurabilidade, proporção ou harmonia. Simétrica diz-se de uma relação que intercorre entre dois termos nos dois sentidos: p.ex. é simétrica a relação "irmão" (ABBAGNANO, 1982, p.101 e 868).

As palavras harmonia e simetria estavam [desde o período clássico grego] estreitamente relacionadas com a aplicação da teoria [de que a beleza se encontra naqueles objetos cujas partes mantêm uma perfeita relação geométrica proporcional entre si] aos âmbitos do ouvido e da visão. [Nos *Dez livros sobre Arquitetura*, c. 40 a.C.] Vitrúvio desenvolve a ideia de que um edifício é belo quando todas as suas partes têm as proporções apropriadas de altura e largura, e de largura e longitude, e cumpram em geral, todas as exigências de simetria (TATARKEWICZ, 2002, p.157).

Anos depois, em diversas passagens do influente verbete "O Gosto" publicado na *Encyclopédie* em 1757, o filósofo francês Charles de Montesquieu (1689-1755) salienta correspondências entre os prazeres da ordem, da variedade e da surpresa e os "prazeres da simetria":

Sem a variedade a alma se abate: as coisas que se parecem lhe surgem como se fossem uma só. [...] Uma uniformidade prolongada torna tudo insuportável [...] é preciso portanto introduzir contrastes nas atitudes. [...] Os contrastes nos surpreendem porque as coisas em oposição se revelam mutuamente [...] A alma gosta da variedade; no entanto, na maioria das coisas ela gosta de encontrar uma espécie de simetria. [...] Uma das principais causas dos prazeres da alma, quando ela vê as coisas, é a facilidade de percebê-las; e a razão pela qual a simetria agrada à alma é que a simetria poupa-lhe esforços, alivia sua tarefa. [...] Daí decorre uma regra geral: ali onde a simetria é útil à alma e pode ajudá-la em suas funções, a simetria torna-se agradável; mas onde for inútil, torna-se enfadonha porque elimina a variedade. [A simetria] agrada à alma pela facilidade permitida ao olho de abarcar todo o objeto de uma só vez. Como um objeto que deve ser visto num só golpe de vista precisa ser simples, ele deve ser único e suas partes devem remeter-se ao todo; este é outro motivo pelo qual gostamos da simetria: ela compõe um todo. É da natureza que um todo seja algo completo; e a alma, que vê esse todo, não quer nele encontrar partes imperfeitas. Essa é mais uma razão para apreciar a simetria: o que se exige é uma espécie de ponderação ou equilíbrio: um edifício com uma única ala, ou com uma ala mais curta que a outra, é tão incompleto quanto um corpo com um só braço ou com um braço curto demais (MONTESQUIEU, 2005, p.27-34).

Mescla-se a essa duradoura fé nos méritos da simetria um entendimento de que, geradas por proporção justa e dotadas de regularidade e auto-equilíbrio, as entidades simétricas são grandezas supostamente plenas, puras, ideia e realidade independentes de pressupostos, histórias e contextos. As entidades simétricas são "acontextuais" (MEYER, 2000, p.259), são entidades-modelo da tese "da absoluta auto-suficiência do som; auto-suficiência-semântica, auto-suficiência expressiva, auto-suficiência linguística e organizativa" (FUBINI, 1999, p.202). Os ciclos de terceira são então resíduos de um imbróglio que funde e confunde muitas referências, datas e lugares, causas e crenças, feitos e personagens. Trata-se de uma espécie de "harmonia arquetípica", como diz MENEZES (2006, p.34) referindo-se aos construtos harmônicos "culturalmente já guardados na memória auditiva (repertorial) da música ocidental". Trata-se de um composto musical, mas não puramente sonoro, já que conforma "complexos", como diz BRIBITZER-STULL (2006a), valorativos, distintivos e simbólicos.

Com estas considerações gerais, rápidas e parciais, pode-se dizer que, em suma, nas idealizações de uma cultura nacional a música popular ocupa um lugar. Nessa música existe um segmento que se distingue com o rótulo de "música popular brasileira", a "MPB". E dentro deste segmento, ou "campo", se dão disputas simbólicas (cf. CAVALCANTI, 2007). Nestas disputas, em meio a uma alabirintada interação de fatores e efeitos combinados, as estiradas harmonias dos ciclos de terças contribuem na caracterização de uma música plena de "unidade, intensidade e complexidade". Uma música que, neste âmbito popular, massivo e tonal, e dentro de determinados limites históricos, se fez perceber local e internacionalmente como sofisticada, inteligente e cultivada. Uma música afinada com os ideais e façanhas realizadas pelos grandes gênios da arte européia e da música popular do Novo Mundo. Por tudo isso, uma boa música, uma música melhor, mais refinada e mais difícil. Digna, pois, desse seu pertencimento ao rol de produções que se deseja exaltar como "cultura brasileira".

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABROMONT, Claude e MONTALEMBERT, Eugène de. *Teoría de la música: una guía*. México: FCE, 2010.
- AKE, David Andrew. *Jazz cultures*. University of California Press, 2002
- ALDWELL, Edward e SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce musica*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1963.
- BAILEY, Robert (Org.). *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: Norton & Comp, 1985.
- BAIR, Jeff. *Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of scales and melodic patterns*. University of North Texas, 2003. (Tese de Doutorado).
- BARCE, Ramon. Prólogo. In: REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978.
- BASS, Richard. From Gretchen to Tristan: the changing role of harmonic sequences in the nineteenth century. *19th-Century Music*, v. 19, n.3, p.263-285, 1996.
- BELLEST, Christian e MALSON, Lucien. *Jazz*. Campinas: Papirus, 1989.
- BENT, Ian D. (Ed.). *Music analysis in the nineteenth century*. Cambridge, University Press, 2004.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BERNSTEIN, David W. Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p.778-811.
- BERNSTEIN, David W. Symmetry and symmetrical inversion. In: HATCH, Christopher e BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p.377-407.
- BOLING, Mark e COKER, Jerry. *The jazz theory workbook*. Rottenburg: Advance Music, 1993.

- BRIBITZER-STULL, Matthew. The Ab-C-E complex: the origin and function of chromatic major third collections in nineteenth-century music. *Music Theory Spectrum*, v.28, p.167-190, 2006a.
- BRIBITZER-STULL, Matthew. The end of *Die Feen* and Wagner's beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. *Music Analysis*, n.25, v.3, p.315-340, 2006b.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968. p.17-40.
- BROWN, Matthew, DEMPSTER, Douglas e HEADLAM, Dave. The #IV (bV) hypothesis: testing the limits of Schenker's theory of tonality. *Music Theory Spectrum*, v.19, n.2, p.155-183, 1997.
- CAPLIN, William Earl. *Classical form*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CAPUZZO, Guy. Pat Martino's the nature of the guitar: an intersection of jazz theory and neo-riemannian theory. *Music Theory Online*. v.12, n.1, 2006.
- CAVALCANTI, Alberto Roseiro. *Música popular: janela espelho entre o Brasil e o mundo*. Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, UNB, 2007. (Tese de Doutorado).
- CAYMMI, Dori e PINHEIRO, Paulo César. *Rio Amazonas [Amazon River]*, partitura manuscrita, 1991. Disponível em <<http://www.doricaymmi.com/lettras.php>>. Acesso em: 03 abr. 2012.
- CHAFFE, Eric Thomas. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CINNAMON, Howard. Tonic arpeggiation and successive equal third relations as elements of tonal evolution in the music of Franz Liszt. *Music Theory Spectrum*, v.8, p.1-24, 1986.
- COHN, Richard. Maximally smooth cycles, hexatonic systems, and the analysis of late-romantic triadic progressions. *Music Analysis*, v.15, n.1, p.9-40, 1996.
- COHN, Richard. Weitzmann's regions, my cycles, and douthett's dancing cubes. *Music Theory Spectrum*, v.22, n.1, p.89-103, 2000.
- COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin' the changes: dealing with unknown tunes by ear*. Rottenburg: Advance Music, 1997.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony*. Cambridge University Press, 2008.
- DARCY, Warren. In search of C major: tonal structure and formal design in act III of *Die Meistersinger*. In: BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET, Alex e WAGNER Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium: essays in music and culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p.111-128.
- DELAMONT, Gordon. *Modern harmonic technique*. Volume 2. Delevan, NY: Kendor Music, 1965.
- DEMSEY, David. *John Coltrane plays Giant Steps*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.
- DUDEQUE, Norton E. *Harmonia tonal e o conceito de monotonaldade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874 - 1951)*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1997. (Dissertação de Mestrado).
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- DUNSBY, Jonathan e WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- FORTE, Allen. *The American popular ballad of the golden era 1924-50*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).
- FUBINI, Enrico. Zarlino, Veneza e a música instrumental. *Ad Hominem – Revista de Filosofia, Política e Ciência da História*, São Paulo, v.1, tomo 2, p.201-211, 1999.
- FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda: 2010. p.269-318.
- GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Ed. Akal, 2009.
- GAULDIN, Robert. Tracing Mathilde's Ab major. In: BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET, Alex e WAGNER Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium: essays in music and culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p.27-42.
- GOLLIN, Edward Henry. Representations of space and conceptions of distance in transformational music theories. PhD, Harvard University, 2000.
- GUEST, Ian. *Harmonia, método práctico*. v.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. London: Swan Sonnenschein, 1888.
- HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonía moderna*, volume II. Barcelona: Antoni Bosch, 1995.
- JAFFE, Andrew. *Jazz harmony*. Advance Music, 1996.
- JAVIER, Ramirez Miguel. *Analytic approaches to the music of Anton Bruckner: Chromatic third-relations in selected late compositions*. Ph.D., The University of Chicago, 2009.

- KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the polarity of sound and tonality. The logic of harmony*. Victoria: Harold Fabrikant, 2007.
- KINDERMANN, William e KREBS, Harald. *The second practice of nineteenth-century tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- KOBBÉ, Gustave. *O livro completo da Ópera*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1991.
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- KREBS, Harald. *Third relation and dominant in late 18th- and early 19th-century music*. Ph.D. dissertation, Yale University, 1980.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. *Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa Nova: caminho para a construção de uma nova linguagem musical*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2004 (Dissertação de Mestrado).
- KUNZE, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza Ed., 1990.
- KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Hildesheim: G. Olms, 2005.
- LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- LA VERNE, Andy. *Twelve Steps to Giant Steps. Keyboard*, p.56-75, November 1996.
- LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. New York: Oxford University Press, 2001.
- LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.
- LOBO, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Códex, 2004.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado em Música).
- MARTIN, Henry. *Charlie Parker and thematic improvisation*. Institute of Jazz Studies Rutgers – The State University of New Jersey, 1996.
- MARVIN, William. Subverting the conventions of number opera from within: hierarchical and associational uses of tonality in act I of *Der fliegende Holländer*. In: BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET, Alex e WAGNER, Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p.71-90.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. São Paulo: Ateliê Ed., 2002.
- MENEZES, Flo. *Música maximalista: ensaio sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Pirámide, 2000.
- MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- MODIRZADEH, Hafez. Aural archetypes and cyclic perspectives in the work of John Coltrane and ancient chinese music theory. *Black Music Research Journal*, v.21, n.1, p.75-106, 2001.
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- MORGAN, Robert . Dissonant prolongation: theoretical and compositional precedents. *Journal of Music Theory*, v.20, n.1, p.49-91, 1976.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008. (Tese de Doutorado).
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, p.5-18, 2005.
- NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.
- OTTMAN, Robert. *Advanced harmony: theory and practice*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.
- PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.
- POLETO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958*. Universidade Federal do Paraná, 2004. (Dissertação de Mestrado).
- PORTER, Lewis. *John Coltrane: His life and music*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- PROCTOR, Gregory Michael. *Technical bases of nineteenth-century chromatic tonality: A study in chromaticism*. Ph.D., Theory, Princeton University, 1978.
- RATNER, Leonard G. *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books, 1992.
- RAWLINS, Robert e BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2005.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- RIBEIRO JR., Wilson Alves (Ed.). *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionary of music*. London: Augener, 1908.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Tratado prático de armonia*. Buenos Aires: Ricord, 1946.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

- RUSSEL, George. *The lydian chromatic concept of tonal organization. The art and science of tonal gravity*. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001.
- SALZER, Felix e SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición: el estudio de la conducción de las voces*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- SASLAW, Janna K. *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit*. Columbia University, 1992.
- SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHENKER, Heinrich. *Der freie Satz III (anhang: figurentafeln)*. Wien: Universal Edition, 1956.
- SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2005.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SCHUSTER-CRAIG, John. The major-third system in late-nineteenth and early-twentieth-century russian harmonic practice. In: ANNUAL MEETING, SOCIETY FOR MUSIC THEORY, 22., 1999, Atlanta. *Anais... Atlanta*, 1999.
- SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.
- SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Erste abtheilung: Die richtige folge der grundharmonien, oler vom fundamentalbass und dessen umkehrungen und stellvertretern*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1853.
- SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony: an inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day*. New York: Da Capo Press, 1969.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York: Amsco Publications, 1975.
- SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SOLEIL, Jean-Jacques e LELONG, Guy. *As obras-primas da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SOMER, Avo. Chromatic third-relations and tonal structure in the songs of Debussy. *Music Theory Spectrum*, v. 17, n.2, p.215-241, 1995.
- STRUNK, Steven. Chick Corea's 1984 performance of "Night and Day". *Journal of Music Theory*, v. 43, n.2, p.257-281, autumn, 1999.
- STRUNK, Steven. Harmony (i). In: KERNFELD Barry (Ed). *The New Grove Dictionary of Jazz. Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2008.
- TARASTI, Eero. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002
- TARUSKIN, Richard. Chernomor to Kashchei: harmonic sorcery; or, Stravinsky's "angle". *Journal of the American Musicological Society*, v.38, n.1, p.72-142, 1985.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the russian traditions*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.
- TODD, Larry. The "unwelcome guest" regaled: Franz Liszt and the augmented triad. *19th-Century Music*, v. 12, n.2, Special Liszt Issue, p.93-115, 1988.
- WASON, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.
- WEISKOPF, Walt e RICKER, Ramon. *Coltrane: a player's guide to his harmony*. New Albany: Aebersold, 1991.
- WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, Sérgio... (et al). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.195-227.

Notas

- 1 Sobre a hipótese de que, um estudo do célebre conceito wagneriano de obra de arte total ou integral (*Gesamtkunstwerk*) pode ser contributivo na avaliação crítica das "funções dos acordes" nas análises da música popular, ver FREITAS (2010, p.750).
- 2 Pela singularidade do engenho, vale mencionar mais uma canção que, também contando com os efeitos do ciclo de terças menores, estabelece outra espécie de contraponto com o prazeroso "quero morrer..." do *Hino ao Sol* e o doloroso "morrer de amor" de Wagner. Trata-se de *Viver do Amor* de Chico Buarque, uma das canções da exitosa *Ópera do Malandro* escrita entre 1977 e 1978. Embora neste caso não seja possível estabelecer correlações diretas entre texto e música, nos 16 compassos do segmento instrumental que ouvimos na introdução e na coda da versão em disco (*Ópera do Malandro*, Polygram/Philips, 1979), que conta com o arranjo de Francis Hime, reencontramos o ciclo F7M → D7M → B7M → Ab → F ambientando quatro repetições da mesma frase melódica que, logo no primeiro verso, "prá se viver o amor", vamos reouvir na voz da atriz e cantora Marlene.
- 3 Em linhas gerais, pode-se notar que esta noção de "multitonic system" da jazz theory guarda correlações com a noção que, no campo acadêmico, é conhecida como "tonal pairing". Um "emparelhamento" ou "equiparação tonal" que, por sua vez, amplia as capacidades do dispositivo analítico que Bailey chamou de "double-tonic complex" (cf. BRIBITZER-STULL, 2006b, p.323-325; DUDEQUE, 2005, p.124; KINDERMAN e KREBS, 1996, p.17-18).

- 4 Conforme BRIBITZER-STULL (2006b, p.322), "tonalidade associativa" (*"associative tonality"*) é um conceito dramático-tonal elaborado por BAILEY (1985) no ensejo de suas análises da música de Wagner. Trata-se de "um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Réb Maior), uma sonoridade (p.ex., a tétrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico". Alguns estudos que abordam questões de "tonalidade associativa" são: DARCY (2007), FREITAS (2011, p.412-415), GAULDIN (2007), LERDAHL (2001, p.133), MARVIN (2007) e MILLINGTON (1995, p.323-324 e 478).
- 5 Como se sabe, Schoenberg abordou tais assuntos (da variedade desproporcionada, do desvalor da repetição simples, das trucagens harmônicas apelativas, do valor estético, filosófico e humanista da compreensibilidade, da distinção entre "sequência" e "variação da sequência" etc.) em várias oportunidades (cf. SCHOENBERG, 2005, p.63-169; 2004, p.148-160). No caso do estudo das "músicas nacionais", vale também levar em conta o fato igualmente conhecido de que, de modo geral, estas "sequências" (wagnerianas ou outras) associadas a estes planos tonais embasados em ciclos de terças (na música de Schubert, Liszt, Chopin, Wagner, Brahms, Rimsky-Korsakov, Glinka, etc.), tomaram parte de diferentes programas nacionalistas. Idealizações sofisticadas que, de forma geral, são referidas como "nacionalismo romântico" (cf. TARUSKIN, 1996, p.261-262).
- 6 Sobre a temática *Giant Steps* ver: AKE (2002, p.129-134), BAIR (2003, p.3-5), BELLEST e MALSON (1989, p.112-114), BERLINER (1994, p.80, 232-233), CAPUZZO (2006, p.11-14), COKER, KNAPP e VINCENT (1997, p.25-28), DEMSEY (1996), HERRERA (1995, p.117-121), JAFFE (1996, p.167-169), LA VERNE (1996), LEVINE (1995, p.351-379), MANGUEIRA (2006, p.69-72), MARTIN (1996, p.10-13), MODIRZADEH (2001), NETTLES e GRAF (1997, p.163-165), PORTER (1999, p.145-158), RUSSEL (2001, p.95-99), STRUNK (2008), WEISKOPF e RICKER (1991).
- 7 À margem, é oportuno observar uma espécie de tênue associação que, aos poucos, vai se construindo entre canções complexas, célebres parcerias da MPB, ciclos de terceira e o nome de Tom Jobim. Sobre o Choro Bandido, em diferentes oportunidades Edu Lobo já declarou que a canção tem a "cara do Tom" e, como se sabe, a canção foi dedicada a Jobim. Dez anos depois, em 1995, Chico e Caetano se reencontram em *Como um Samba de Adeus*, uma canção de despedida dedicada a Jobim (falecido em dezembro de 1994) que, com arranjo de Jaques Morelenbaum, foi gravada por Gal Costa em seu álbum *Mina d'Água do Meu Canto* (RCA/BMG, 1995). Nos versos centrais desta canção, em Sol-maior, reencontramos o complexo B7M → Eb7M → G7M ambientando os versos "Como nunca mais, eu penso / Como um samba de adeus / Com que jeito acenar o meu lenço branco...".

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (1962-) é professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis) e membro dos grupos de pesquisa "Processos músico-instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). É Doutor em música pela Universidade Estadual de Campinas (cf. FREITAS, 2010) e atua nas áreas de teoria, análise musical, contraponto, arranjo e harmonia tonal. Atualmente desenvolve a pesquisa "Para tudo na vida tem um acorde: da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular" (PROPPG, UDESC).

Convenções e invenções em torno da tópica 5 - #5 - 6 no processo musical nacionalista no Brasil

George Manoel Farias (Rede Pública Estadual de Ensino de S.C, São José, SC)
geofas28@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo averiguar o processo de consolidação da tópica 5 - #5 - 6 na música brasileira, bem como seu uso como elemento de significação nacionalista em canções de compositores como Pixinguinha, Ary Barroso e Gonzaguinha, buscando estabelecer um diálogo com a teoria semiótica de Roy Wagner, que trata do continuo processo de transformação ao qual os elementos simbólicos de qualquer grupo cultural estão sujeitos.

Palavras-chave: Roy Wagner; Teoria das Tópicas; Nacionalismo na Música Popular; Ary Barroso; Pixinguinha; Gonzaguinha.

Conventions and Inventions around of the topic 5 - #5 - 6 in the nationalist musical process in Brazil

Abstract: This article aims at investigating the consolidation of topic 5 - #5 - 6 in Brazilian Music, as well as its use as a national element in songs of composers as Pixinguinha, Ary Barroso and Gonzaguinha, seeking to establish a dialogue with the semiotic theory of Roy Wagner, that investigates the continuous process of transformation which the symbolic elements of any cultural group are subject.

Keywords: Roy Wagner; Theory of topics; Nationalism in Brazilian Popular Music; Ary Barroso; Pixinguinha; Gonzaguinha

1 – Introdução

São muitos os autores que trabalham a questão do nacionalismo como um fenômeno social surgido a partir de processos humanos de "invenção", no sentido de "construção" ou "imaginação" (ANDERSON, 2005; GELLNER, 1981; HOBBSAWM, 1990; GUIBERNAU, 1997). Em meio a tais processos, pode ser destacado o papel exercido pela música no que TURINO (2003, p.175) denomina "Nacionalismo Cultural", através do qual os variados recursos de linguagens artísticas atuam de modo a contribuir com a criação e modelagem de variados símbolos que trabalham de forma semiótica para o fortalecimento do sentimento nacional.

Na música brasileira, o uso do termo nacionalismo surge pelas obras de alguns compositores da música de concerto atuantes no cenário musical do final do século XIX e início do século XX, como Brasílio Itiberê da Cunha, Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno. Após esses primeiros esforços, são notáveis dois movimentos estéticos de caráter nacionalista durante a primeira metade do século XX. O primeiro deles foi a corrente musical do Modernismo Nacionalista, caracterizada nas obras de vários compositores atuantes na música de concerto, tais como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e Camargo Guarnieri, que buscavam representar

musicalmente a identidade nacional brasileira. Algumas ideias do folclorista Mário de Andrade orientavam esses e outros compositores da mesma corrente, e previam um processo no qual a pesquisa de material musical folclórico de várias regiões do país funcionasse como um ponto de partida para que os compositores estabelecessem um processo de estudo e vivência em torno desse material, a ponto de capacitar sua inspiração para a elaboração de obras com características nacionais (TRAVASSOS, 2000; REILY, 1994). O segundo movimento ocorreu com o surgimento de uma das ramificações do gênero do samba, denominada "samba-exaltação", dentro da qual exerceu pioneiro papel o compositor Ary Barroso, através de sua composição *Aquarela do Brasil*, peça que após seu sucesso e grande repercussão passou a funcionar como uma referência de "brasilidade musical" no âmbito da música popular.

Além do ingrediente do samba (FARIAS, 2010, p.68-91), recentemente promovido a gênero musical representante da musicalidade nacional, tanto no Brasil como no exterior (VIANNA, 2004), a peça *Aquarela do Brasil* trazia uma série de outros elementos marcantes, desde o plano poético (de sua letra) até os planos melódico, rítmico e harmônico (de sua música) presentes nela. Um

destes elementos diz respeito a uma transição intervalar harmônica entre quinta justa, quinta aumentada e sexta maior (5 - #5 - 6) presente no acompanhamento da peça em uma de suas seções estruturais. Esse fragmento pode ser concebido como uma espécie de tópica da música brasileira (PIEDADE, 2006) haja vista tratar-se de um elemento recorrente na produção musical popular nacional, adquirindo em cada caso uma forte associação semiótica com a ideia musical de Brasil.¹

Pretendo neste artigo desenvolver um pequeno estudo em torno do estabelecimento da transição 5 - #5 - 6 como uma tópica da música brasileira em algumas peças musicais em que ela está presente, buscando estabelecer uma relação com o fenômeno semiótico descrito por Roy Wagner em "A Invenção da Cultura" e ao longo de sua obra escrita, sendo caracterizado por uma dialética que atua nos processos de simbolização em variadas culturas. Um dos elementos que caracteriza essa dialética diz respeito à simbolização convencional e os processos de constante "diferenciação" em torno dessas convenções através dos quais os símbolos passam por constantes transformações dentro de uma cultura (WAGNER, 2010, p.84-85).

Antes de seguir, é bom lembrar que Roy Wagner traz uma concepção não tão negativa do termo "invenção" (GOLDMAN, 2011, p.198), que faz de certa forma uma certa contraposição com alguns teóricos da questão do fenômeno do nacionalismo aqui já citados no primeiro parágrafo. Ao invés de pensar "invenção" como algo próximo do plano imaginativo ou mais fictício, o encara como um processo natural e contínuo em qualquer sociedade possuidora de suas tradições culturais, estas sendo constantemente

"criadas" ou "descobertas" pelos atores que nela interagem e produzem ou descobrem signos.

Na posição de um desses atores, vou tentar nas próximas páginas desenvolver o estudo proposto sobre um dos elementos simbólicos que ajudaram a "inventar" uma tradição musical nacional e, de certa forma e na concepção de Wagner, procurar exercer um pouco dessa ação "inventiva".

2 – A tópica 5 - #5 - 6 na música brasileira.

É difícil precisar o momento em que a tópica 5 - #5 - 6 foi usada pela primeira vez na música brasileira com algum tipo de significado nacionalista. Não pode ser descartada a possibilidade de tratar-se de um elemento presente em alguma antiga cantiga folclórica ou em alguma prática musical de algum grupo cultural nativo, dentro da grande diversidade de manifestações existentes no Brasil. No ano de 2008, quando tentei levantar tal questão em um trabalho acadêmico que investigava as possíveis fontes de inspiração de Ary Barroso para usar esta tópica em *Aquarela do Brasil*, fui alertado por um de meus professores que a mesma estaria presente na peça *Carinhoso*, de Pixinguinha. Um pouco mais tarde, o mesmo professor sugeriu-me realizar uma atenta audição da ópera *O Guarani* (*Il Guarany*) do compositor Antonio Carlos Gomes (1836-1896), afirmando ter percebido nessa peça a presença do mesmo elemento sonoro.² Na época, acabei não me aprofundando nessa questão, deixando tais ideias "adormecidas". Mas, no momento da realização deste presente estudo, optei por resgatar aquela orientação. Assim, constatei através da audição da mesma peça duas breves exposições da transição 5 - #5 - 6 nos trechos destacados abaixo no Ex. 1 (c.150-152 e c.154-155):

Ex. 1 - Trecho de Redução para Piano da Sinfonia da Ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes (c.148-155). Circulados, em destaque, a exposição da transição 5 - #5 - 6 (notas Si, Si Sustenido e Dó Sustenido).

A primeira impressão que tive ao ouvir a gravação de uma execução orquestral do mesmo trecho da peça foi de tratar-se de algo sonoramente familiar com o pouco que conheço de música considerada italiana. É interessante observar que Carlos Gomes foi considerado por muitos historiadores da música como o primeiro compositor nacionalista brasileiro, tendo tido grande destaque na segunda metade do século XIX. É bom lembrar que Carlos Gomes, apesar de receber em sua época tal rótulo, teve como característica sonora marcante de suas óperas a presença de um certo italianismo, sendo os aspectos nacionais de sua obra evidenciados mais pelas temáticas contextuais exploradas em suas peças do que pelos aspectos do plano sonoro.³ Isso foi apontado posteriormente ao falecimento de Carlos Gomes, na década de 1920, pelas críticas exercidas ao compositor por personalidades do modernismo, denunciando a ausência em sua obra de elementos musicais típicos do folclore nacional (TRAVASSOS, 2000, p.22).

Já na peça musical *Carinhoso*, a mesma transição 5 - #5 - 6 é destacada em seu acompanhamento de maneira bem mais enfática do que na ópera *O Guarani*, como pode ser visualizado no Ex.2. Não seria fácil saber com precisão se Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973), o Pixinguinha, quando compôs *Carinhoso*, teria sido inspirado ou não por esse tão curto fragmento da ópera de Carlos Gomes, da mesma forma que é incerto que o mesmo fragmento tenha tido, antes da composição de Pixinguinha, um uso convencional no âmbito da musicalidade brasileira.

Porém, a partir do momento em que o 5 - #5 - 6 foi usado na composição de Pixinguinha, é possível dizer que ele adquiriu um outro tipo de conotação simbólica. Para compreender um pouco do contexto em torno da peça *Carinhoso*, é importante mencionar que se trata de um choro composto em 1917, o qual Pixinguinha optou por deixar de executar por um longo período, deixando-o guardado. O motivo seria sua estrutura de duas partes, atípica ao gênero do choro, convencionado, até então, na forma Rondó. Vencida essa barreira da tradição do gênero,⁴ *Carinhoso* foi gravado em 1928 pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, de forma instrumental e regravado no ano seguinte pela Orquestra Victor Brasileira.⁵

Mesmo sem ter sido uma peça musical declaradamente nacionalista, assim como o gênero do choro em geral, *Carinhoso* foi uma obra de destaque no contexto da musicalidade brasileira que, com sua gravação definitiva com a letra em 1937, antecedeu de forma direta o "samba-exaltação", categoria do samba pela qual a música popular pela primeira vez consolidou um movimento de representação musical direta de uma identidade nacional. Outro ponto a considerar é que o choro, desde seu surgimento, estabeleceu-se como uma música de características fortemente ligadas a uma tradição musical de Brasil, integrando um conjunto de "gêneros musicais nacionalmente estabelecidos" (FARIAS, 2010, p.91).

No processo de estabelecimento da tópica 5 - #5 - 6 na música brasileira, adquirindo essa conotação nacionalista, pode ser averiguada uma contínua relação entre convenção e diferenciação, "os dois mecanismos semióticos básicos da semiótica particular adotada por Wagner" (GOLDMAN, 2011, p.207). WAGNER (2010, p.76-77) destaca que para o estabelecimento das convenções simbólicas de uma cultura são necessárias associações entre símbolos e os contextos nos quais estes são usados. Tal ideia pode ser relacionada com o próprio conceito musical de tópica, já que ela só é estabelecida a partir do momento em que há uma ligação entre um determinado elemento retórico da linguagem musical e um determinado contexto cultural. Como destaca PIEDADE (2006, p.12):

"Tópicas seriam, portanto, as figuras da retórica musical. A ideia de figura e de retórica musical pressupõe, portanto, uma compreensão da música enquanto discurso. As unidades musicais deste discurso são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethos*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita)".

O que quero dizer é que a partir do momento em que o 5 - #5 - 6 passou a ser usado por variados compositores em um contexto semelhante, associado a discursos musicais, poéticos e temáticos de nacionalidade, este deixa de ser apenas uma mera sequência de notas, uma "coisa em si mesma" e passa a adquirir um outro tipo de significado, relacionado ao contexto no qual ele é compartilhado (WAGNER, 2010, p.77). A conversão do 5 - #5 - 6 em tópica da música brasileira consolida-se provavelmente a partir de seu uso por Ary Barroso

Ex. 2 – Trecho inicial da peça *Carinhoso* de Pixinguinha, transscrito da versão gravada em 1929 pela Orquestra Victor Brasileira. Circulados, em destaque, a exposição das transições 5 - #5 - 6 aplicadas sobre o I grau maior (Fá Maior) e III grau menor (Lá Menor). (Transcrição Própria)

(1903-1964) em *Aquarela do Brasil*. Até então, por sua breve presença em *O Guarani* e mais marcante em *Carinhoso*, a transição 5 - #5 - 6 poderia ser concebida como um elemento simbólico disponível para ser usado, uma convenção ao alcance de outros compositores que poderiam, a partir daquele momento, exercer uma atitude diferenciadora sobre ela: é o que fez Ary Barroso.

Se "simbolizar é sempre utilizar de forma 'diferenciada' símbolos que fazem parte de uma 'convenção'" (GOLDMAN, 2010, p.207), Ary Barroso reutiliza de forma especial o mesmo elemento. Em um processo que pode ser comparado a uma metaforização, Ary Barroso, além de "sambalizar" o 5 - #5 - 6, o conjuga com um padrão rítmico bastante similar ao executado por um tamborim na batucada de samba (FARIAS, 2010, p.120-121), tal como está destacado abaixo no Ex.3:

Associado a toda carga simbólica musical e poética contida na peça *Aquarela do Brasil*, o processo de iconização de um típico instrumento musical da percussão afro-brasileira faz com que a tópica 5 - #5 - 6 funcione nesse momento "como se" fosse um tamborim: "Quando um símbolo é usado de modo não convencional, como na formação de uma metáfora ou de um tropo de uma nova ordem, um novo elemento é introduzido simultaneamente à nova simbolização" (WAGNER, 2010, p.85). Esse novo elemento, a iconização do tamborim, ajudava naquele momento a fortalecer o 5 - #5 - 6 como um forte símbolo da identidade nacional, consolidando-se como uma tópica na musicalidade brasileira. Outro elemento diferenciante introduzido no uso desta figura de linguagem musical em *Aquarela do Brasil* está no fato de seu sentido melódico ser exclusivamente ascendente (grave - agudo), sem o retorno para o grave existente anteriormente na peça *Carinhoso*. O efeito sensorial dessa

modificação é o de produzir no ouvinte certo otimismo, que pode ser relacionado com aquele momento de Brasil que também caracterizava o samba-exaltação, marcado por um clima patriótico otimista e ufanista.

A partir de *Aquarela do Brasil*, sempre que Ary Barroso e outros compositores voltaram a usar o 5 - #5 - 6, pode-se dizer que faziam uso de uma espécie de convenção sonora bastante apropriada para referir-se à ideia de Brasil. Podem ser citadas peças do próprio compositor Ary Barroso, em que a mesma tópica esteve presente: *Brasil Moreno*, gravada em 1941 e *Isto Aqui o que é*, de 1942, ambas imersas na categoria "samba-exaltação", são exemplos dessa re-utilização do 5 - #5 - 6 como convenção simbólica de brasiliade musical. Jacob do Bandolim, na marcante introdução do samba-choro instrumental *Bole-bole*, gravado em 1951 pelo próprio compositor, apresenta a mesma tópica 5 - #5 - 6 de maneira bastante enfática e enérgica, mas com a mesma divisão rítmica usada em *Carinhoso* e, da mesma maneira, com sentido melódico ascendente e descendente.

Porém, segundo a teoria semiótica defendida por Roy Wagner, o processo de criação de novos elementos em torno de uma convenção estabelecida é sempre contínuo no ambiente de uma cultura. Até a década de 1980 a sociedade brasileira passou por muitas transformações que se refletiam na expressão artístico-musical. Pode-se dizer que a noção de identidade musical, em termos de gêneros musicais para tratar de assuntos poéticos relacionados à nação brasileira não estava mais limitada ao samba, embora o mesmo ainda continuasse predominante, como talvez até hoje esteja. A ascensão de outros gêneros musicais associados a outras regiões do país além do Rio de Janeiro,⁶ como a música caipira e a música nordestina, ajudavam a enriquecer com outras vozes a noção musical de Brasil. No campo político-

Ex. 3 – Trecho de redução para Piano de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, transscrito de MASCARENHAS (1982, p.2-3). Circulados, em destaque, a exposição das transições 5 - #5 - 6 aplicadas sobre o I grau maior (Fá Maior) e II grau menor (Sol Menor).

social, o período que sucedeu a ditadura militar no Brasil é marcado por grandes problemas econômicos, desigualdades sociais e desilusões com relação à classe política, sentimentos que transpareciam nas manifestações de compositores como Cazuza e Renato Russo, em peças musicais como *Brasil* e *Que País é este*, respectivamente, caracterizando uma mudança paradigmática na maneira pela qual os artistas da música brasileira passavam a se referir poeticamente à nação.⁷

Luiz Gonzaga Júnior (1945-1991), o Gonzaguinha, seguiu esse novo paradigma ao trabalhar poeticamente de maneira crítica muitas das questões relacionadas com aquele momento da nação brasileira através de sua composição intitulada *É*. No plano sonoro, a tópica 5 - #5 - 6 era novamente utilizada em uma canção popular que fazia referência poética à "gente brasileira", sendo exposta na introdução violonística, porém, modificada pela ação "diferenciante" do artista que a re-utiliza, já que "as associações simbólicas que as pessoas compartilham [...] são tão dependentes da contínua reinvenção quanto as idiossincrasias, detalhes e cacoetes que elas percebem em si mesmas ou no mundo que as cerca" (WAGNER, 2010, p.94). Gonzaguinha não se limitou em usar a mesma tópica como uma simples citação. Pelo contrário, atuou nela e a expôs no trecho introdutório com uma interessante

variação rítmica: embora *É* tenha em seu acompanhamento a predominância do ritmo do samba, os seus primeiros compassos trazem a rítmica de um baião, o mesmo gênero musical consagrado por seu pai, Luiz Gonzaga, a partir do final da década de 1940. Tal gênero musical consistiu também em um veículo pelo qual a triste realidade de um Brasil marcado pela pobreza e pela seca, situação marcante na região nordeste, era exposta ao restante do país em canções como *Asa Branca* e *Vozes da Seca*.

Os dois símbolos musicais conjugados em *É* são exemplos de símbolos que haviam assimilado os contextos nos quais eram convencionalmente usados, dentro do que Wagner chama de "obviação" (WAGNER, 1978, p.31). A tópica, aqui em questão, já havia assumido um contexto relacionado com a identidade nacional desde seu uso nas peças *Carinhoso* e *Aquarela do Brasil*. Já o gênero do baião, que é conjugado ao 5 - #5 - 6, havia também assumido um contexto relacionado com o nordeste do país, o que incluía toda a dura realidade social da região caracterizada pela seca.⁸

Como é possível verificar no Ex.4, após uma breve introdução instrumental de oito compassos no ritmo do Baião, Gonzaguinha, ao começar a cantar, modifica sutilmente a "batida" de violão substituindo o ritmo do baião pelo do

Ex. 4 - Trecho inicial da peça *É*, de Gonzaguinha. Em destaque a transição 5 - #5 - 6 aplicada ao I Grau Maior (C) e II Grau menor (Dm), bem como a mudança rítmica do acompanhamento (violão) entre os oito compassos introdutórios e a parte vocal. (Transcrição própria)

samba. Em sua mensagem poética, Gonzaguinha expõe tudo o que "a gente", o povo brasileiro, reivindica: "valer o nosso amor", "valer nosso suor", "valer o nosso humor", "do bom e do melhor", etc. Em *Aquarela do Brasil*, a tópica 5 - #5 - 6 era usada conjuntamente com o samba para ajudar a expressar apenas as "qualidades" que o país possuía, e o seu sentido melódico exclusivamente ascendente, poderia estar ajudando a ocultar aqueles elementos negativos da nação: como se fosse um "pra frente Brasil". O uso que Gonzaguinha faz da tópica, usando os dois sentidos melódicos (ascendente e descendente), não nega o contexto anterior que o símbolo adquiriu na *Aquarela do Brasil*, mas pode ajudar a reconhecer os "problemas da nação", apontando no texto poético a necessidade de ações políticas para diminuir as injustiças sociais no país.

3 – Considerações Finais

Os fenômenos semióticos descritos por Roy Wagner em sua obra demonstram um processo pelo qual os símbolos produzidos por uma cultura passam por um fluxo contínuo e simultâneo de ações que estabelecem e alteram constantemente o conteúdo desses mesmos símbolos. A relação de tais fenômenos com a trajetória de estabelecimento do 5 - #5 - 6 como uma tópica da música brasileira pode ser oportuna e esclarecedora,

tanto para uma melhor compreensão do processo de uso deste elemento em repertórios de variados períodos da música brasileira, como para evidenciar a própria noção de tópica como uma "figura de linguagem musical" relacionada com um determinado contexto cultural.

O estabelecimento inicial da mesma tópica na música brasileira, vindo a tornar-se um recorrente símbolo identitário da nação, parece mascarar uma certa naturalidade no que diz respeito à ligação entre a mesma tópica e a musicalidade brasileira: como a "ilusão necessária" da existência do inato, tal como ocorre na formação da carga simbólica de qualquer comunidade: "nossos símbolos não se relacionam com nenhuma 'realidade' externa; no máximo referem-se a outras simbolizações, que percebemos como realidade" (WAGNER, 2010, p.83).

Mas, o uso da tópica 5 - #5 - 6 como referência de identidade nacional não permaneceu estático. Adquirindo propriedade convencional, teve na sua re-utilização a constante atuação diferenciadora de compositores como Ary Barroso e Gonzaguinha, que atuando nela por meio de metáforas ou a conjugando com outros símbolos, alteraram, a cada passo, a convenção e os próprios contextos com os quais a tópica estava relacionada.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha : vida e obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.
- FARIAS, George Manoel. *Um tabuleiro bem brasileiro: Ary Barroso e o processo de construção de uma expressão musical nacional*. Florianópolis: UDESC, 2010. Disponível [on line] em <http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000F/00000FB1.pdf>
- GELLNER, Ernest. *Nacionalismo e Democracia*. Brasília: Ed. da UnB, 1981.
- GOLDMAN, Márcio. *O Fim da Antropologia*. Resenha crítica de "A Invenção da Cultura" de Roy Wagner. In: Novos Estudos Cebrap, n. 89, 2011, p.195-211.
- GOMES, Carlos. *II Guarany*. plate B.A. 7136, São Paulo: Ricordi, n.d.(ca.1920). Disponível [on line] em [http://imslp.org/wiki/II_Guarany_\(Gomes,_Carlos\)](http://imslp.org/wiki/II_Guarany_(Gomes,_Carlos))
- NASCIMENTO JÚNIOR, Luiz Gonzaga do. É. Álbum: Corações Marginais (faixa 4). WEA: 1988. Disco (LP) de 33 rpm.
- GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: O Estado Nacional e o Nacionalismo no Séc. XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo Desde 1780: Programa, Mito e Realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MASCARENHAS, Mário. *O melhor da música popular brasileira : com cifras para piano, órgão, violão e acordeon*. São Paulo : Irmãos Vitale, 1982.
- PIEDEADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música Popular, Expressão e Sentido: comentários sobre a Teoria das Tópicas na Música Brasileira*. Artigo. Anais do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2006. p.11-14. Disponível [on line] em http://www.pesquisamusicauppb.com.br/Masters/anais_abet2006.pdf. Acessado em 2008.
- PIXINGUINHA. *Carinhos*. Intérprete: Orquestra Victor Brasileira. Álbum nº 33209. Victor: 1929. Disco de 78 rpm. Disponível [on line] em <http://acervos.ims.uol.com.br/>
- REILY, Suzel Ana. *Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil*. In: STOKES, Martin. (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994. p.71-96.

- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras. Vol. 1: 1901 – 1957*. 6^a ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: O nacionalismo na Música Popular*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TURINO, Thomas. *Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations*. Artigo. *Latin American Music Review*, vol. 24, nr. 2, fall/winter 2003, p.169-208.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 5^a edição Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2004.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WAGNER, Roy. *Lethal Speech: Daribi Myth as Symbolic Obviation. Symbol, Myth and Ritual Series*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- WAGNER, Roy. *Symbols that Stand for Themselves*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

Notas

- 1 A aplicação da "teoria das tópicas" na música brasileira tem sido objeto de estudo de alguns trabalhos do musicólogo-etnomusicólogo e antropólogo Acácio Tadeu de Camargo Piedade. Tópicas, neste caso, seriam definidas como figuras de retórica musical que integram o "discurso musical" usado por um determinado grupo cultural, possuindo essas também uma relação de significado com aspectos contextuais e sonoros que constituem a musicalidade do mesmo grupo.
- 2 Referência ao Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros, docente do PPGMUS da UDESC.
- 3 Refiro-me às "sonoridades nacionais" dentro de uma concepção modernista de nacionalismo musical, baseada na presença de elementos musicais coletados em manifestações folclóricas e de grupos étnicos pertencentes à cultura nacional.
- 4 Nesse processo, antecedeu *Carinhoso* outro choro: *Lamentos*, gravado um pouco antes, mas que recebeu algumas críticas, justamente devido a sua estrutura de duas partes. Tal característica, entre outras, levava os críticos a afirmarem existir tanto em *Lamentos* como em *Carinhoso* características do jazz norte-americano que "ameaçavam" a autenticidade da música brasileira (CABRAL, 2007, p.138-139).
- 5 A peça recebeu o texto poético pelo qual é tão conhecida até os dias atuais apenas em 1937, por Braguinha, também conhecido como João de Barro.
- 6 Gênero predominante na expressão musical da identidade nacional durante as décadas de 1930 e 1940.
- 7 Paradigmas denominados por Soares (2002, p.130) como "Fora da Ordem" e "Nova Ordem", "cujo eixo temático dá relevância à questão da ordem nacional e não ao inventário de valores nacionais homogeneizáveis na sua representação enquanto Aquarelas ou Geleias".
- 8 Wagner faz uso de um exemplo musical que pode ser relacionado com a assimilação de contextos pelas sonoridades, quando menciona que "a tonalidade de Si menor jamais foi a mesma após a *Missa* de Bach e a tonalidade de Dó sustenido menor, após o *Quarteto* de Beethoven" (WAGNER, 1986, p.11, tradução nossa).

George Manoel Farias é Mestre em Música (Musicologia – Etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010), quando, sob orientação do Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade, desenvolveu a dissertação intitulada *Um Tabuleiro Bem Brasileiro: Ary Barroso e o Processo de Construção de uma Expressão Musical Nacional*. Atua profissionalmente como professor efetivo de Artes da Rede Pública Estadual de Ensino do Estado de Santa Catarina, desde 2002, lecionando educação musical nos níveis de ensino fundamental e médio. Tem experiência profissional como músico, integrando atualmente, como trompetista, a banda Sociedade Musical União Josefense. Já integrou também, como violonista, a Orquestra de Violões da UDESC (1997-1998) e, como guitarrista, a Big Band da UDESC (2002) e a banda Roadhouse (1997 – 2004).

A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira

Silvano Fernandes Baia (UFU, Uberlândia, MG)

silvanobaia@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo acerca da construção dos discursos sobre música popular urbana no Brasil, desde o momento formativo dos primeiros textos historiográficos sobre o objeto, até a proposição da "linha evolutiva" e a institucionalização da MPB. Neste período, que vai da década de 1930 até o final dos anos 1960, constituiu-se uma linhagem da música popular no Brasil que tem como eixo central o samba carioca, em torno do qual formou-se um sistema sociocultural e um pensamento histórico-sociológico. A ideia desta linhagem, como articuladora da tradição da música popular brasileira, foi a concepção dominante sobre esta música até por volta dos anos 1980. Mesmo perdendo força e sendo submetida à crítica por pesquisas recentes, até hoje é um dos parâmetros para o debate sobre a produção e recepção da música no Brasil.

Palavras-chave: historiografia da música popular; história da música brasileira; samba e MPB.

The *samba-bossa-MPB lineage: on the construction of a discourse of Brazilian popular music tradition*

Abstract: This paper aims at presenting a study on the construction of discourses surrounding urban popular music in Brazil, from the formative moment with its first historiographical texts to the proposition of the "*linha evolutiva*" and the institutionalization of *MPB* (a segment of the Brazilian popular music). During this period, ranging from the 1930 to the 1960 decades, a lineage was established in the Brazilian popular music that had the samba from Rio de Janeiro as its central axis, around which a sociocultural system and a historical-sociological thought was constructed. The proposal of this lineage as the aforementioned axis of the Brazilian popular music tradition was a dominant idea about this kind of music until the 1980's. Although losing power and being submitted to criticism by recent studies, it remains as an important parameter for debate about music in Brazil.

Keywords: historiography of popular music; history of Brazilian music; samba and Brazilian MPB.

1 – Introdução

No momento em que surgiram os primeiros estudos acadêmicos sobre a música popular no Brasil, no início dos anos 1970, havia uma concepção tacitamente estabelecida, mas com ampla aceitação na sociedade, do que seria *música popular brasileira*. Ela era apreendida como uma linhagem desenvolvida em torno da música popular do Rio de Janeiro, que teve ampla circulação nacional através do rádio a partir da década de 1930, num momento em que se operava um complexo processo de construção de uma identidade nacional. Existiam também narrativas históricas nesta visão de senso comum de *música popular brasileira*, que incluíam conceções de nacionalidade e de

autenticidade enquanto cultura popular, bem como um conjunto de autores e obras canônicas. Estas narrativas, que vinham se construindo a partir dos primeiros textos sobre música popular escritos nos anos 1930, tinham, portanto, algumas décadas de existência quando foram realizadas as primeiras pesquisas acadêmicas a tomar a música popular como objeto. Mesmo considerando-se os intensos debates estético-políticos ocorridos na década de 1960 e a modernização da linguagem musical a partir da Bossa Nova, ainda eram marginais aqueles que, como Raul Seixas, diziam não ter nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira.¹

Os ensaios acadêmicos dos anos 1970 e 1980 – incluindo tanto os artigos e livros voltados para uma circulação ampla, como os estudos pioneiros na pós-graduação através do rádio – ofereceram problemas, questões, abordagens e novos olhares para o fenômeno da música popular urbana que se constituíram em referências para a historiografia acadêmica que surgia. Na tese de doutorado *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* (BAIA, 2010), analisei detalhadamente o processo formativo de um pensamento historiográfico sobre música popular no Brasil, questão que já havia motivado estudos anteriores de outros pesquisadores do campo, entre os quais destaco os artigos de Arnaldo CONTIER (1991), José Geraldo Vinci de MORAES (2000, 2006 e 2007) e Marcos NAPOLITANO (2006 e 2007).

Os primeiros pesquisadores que tomaram a música popular como objeto de investigação científica, oriundos principalmente das áreas de Letras, Comunicação e Sociologia, depararam-se com a escassez e dificuldade de acesso às fontes primárias: os acervos públicos eram poucos e desorganizados e parte importante da documentação estava disponível apenas em arquivos particulares. Assim, as pesquisas sobre música popular que estudaram os eventos das primeiras décadas do século XX, num primeiro momento, recorreram a fontes secundárias, narrativas de memorialistas e à historiografia de pesquisadores não acadêmicos. Como as narrativas e a própria seleção das fontes destes autores foram, em grande parte, orientadas por suas concepções estéticas e ideológicas, sua utilização como fonte e referencial privilegiado para outros estudos tendia a reproduzir e consolidar uma determinada leitura dos fatos, uma certa visão da história, por vezes sem a devida contextualização crítica. Por outro lado, o estudo dos eventos mais recentes, da segunda metade do século XX, para os quais as fontes estavam mais disponíveis, também ecoavam influências estético-ideológicas, uma vez que os pesquisadores geralmente tinham vínculos políticos ou afetivos com uma determinada corrente musical. O samba carioca da década de 1930, gênero central na construção de um discurso sobre música popular no Brasil, com confluências no pensamento social brasileiro, e a MPB dos anos 1960, que canalizou as lutas político-culturais daquele momento histórico, foram tomados como objetos privilegiados nos estudos pioneiros. Considere-se que, nestas pesquisas, foi se construindo uma metodologia, até então inexistente, para a abordagem da história da música popular, ou das relações entre música, história e sociedade, questão ainda não plenamente resolvida. Também o contexto no qual estes trabalhos foram realizados, momento de redemocratização do país após anos de regime militar, bem como o ambiente intelectual da Universidade brasileira, precisam ser considerados.

As visões então predominantes da história da música popular no Brasil, que vinham sendo construídas desde os anos 1930, reverberaram fortemente nas primeiras pesquisas acadêmicas. Porém, num processo contínuo de

construção do conhecimento histórico, tais visões foram sendo sucessivamente submetidas à reflexão crítica quanto aos documentos e aos pressupostos estéticos e ideológicos em que se fundamentavam e foram sendo superadas por outros paradigmas interpretativos, especialmente com o início dos estudos sobre a música popular na área de História, a partir dos anos 1980, e na área de Música, a partir dos anos 1990. Novas pesquisas têm ampliado os horizontes e contribuído para uma maior compreensão da música no Brasil e da própria história política, social e cultural do país. Porém, as narrativas tradicionais ainda encontram eco em muitos discursos contemporâneos que ainda insistem em referenciar-se numa bibliografia defasada em relação aos estudos mais recentes. É a partir desta perspectiva que este artigo apresenta um estudo do processo de formação da narrativa que se tornou *senso comum* em torno da ideia de *música popular brasileira*.

2 – O legado dos musicólogos, memorialistas e primeiros historiadores da música popular no Brasil

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história. (TRAVASSOS, 2000, p.7)

Esta formulação de Elizabeth Travassos, apresentada na abertura do livro *Modernismo e música brasileira*, sintetiza grande parte dos debates sobre a música no Brasil. Entretanto, acredito que poderíamos acrescentar uma terceira linha de força: o embate entre "modernidade" e "tradição". Da mesma forma, creio que existe uma questão que tangencia toda a discussão, que são as distintas posturas em relação ao mercado de bens culturais. Naturalmente, este embate entre tradição e modernidade está, em alguns aspectos, relacionado com as outras duas linhas de força propostas, mas ele tem relevância por si só e é uma questão que continua atual, tal a quantidade de discursos e manifestações práticas vinculadas às ideias de "raiz" e de "autenticidade" oriundas do campo de produção. Por outro lado, o texto de Travassos encontra-se num livro sobre o modernismo, razão pela qual a autora fala em "reprodução de modelos europeus". Mas, pensando na música brasileira como um todo ao longo do século XX, se, nas primeiras décadas, a questão da influência estrangeira estava relacionada aos modelos europeus, especialmente àqueles oriundos da Itália, Alemanha e França, com o passar do tempo, principalmente após a 2ª Guerra Mundial, a grande influência estrangeira passou a ser da música dos Estados Unidos e, depois dos anos 1960, também da Inglaterra.

Assim, reelaborando a proposição de Travassos, podemos dizer que três linhas de força tensionam o entendimento sobre a música no Brasil e direcionam o debate: as dicotomias entre brasiliidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição. De um modo geral, estas tensões estão no centro da maioria das narrativas históricas sobre a música no Brasil. Outra questão muito presente na articulação dos discursos é a relação entre produção musical e mercado de bens culturais, por vezes considerada de maneira simplista e reducionista como relação dicotômica entre produção artística e produção comercial.

Estas questões já se encontravam presentes na formação do projeto do nacionalismo musical brasileiro, proposição estética estruturada visando a construção de uma linguagem musical nativa, brasileira, no plano da música dita erudita, artística ou de concerto. Tendo surgido de maneira ainda embrionária no final do século XIX, o nacionalismo ganhou força na década de 1920 e consolidou-se como corrente hegemônica no campo da música erudita brasileira nos anos 1930 com a liderança de Mário de Andrade, mantendo esta primazia até meados da década de 1960. O projeto nacionalista previa a construção de uma música artística brasileira a partir da utilização do material advindo da música popular, entendida como folclore rural e urbano. Ou seja, uma música que, composta dentro dos princípios estruturais e estéticos da música europeia, seria nacional por incorporar uma sonoridade que expressasse a alma do povo brasileiro, a partir do aproveitamento dos elementos musicais que podiam ser localizados no folclore e na música popular que se desenvolvia espontaneamente. Por música popular, entretanto, os nacionalistas entendiam a música rural, folclórica, e a parcela da produção urbana que eles consideravam que ainda não havia sido deturpada pelas "influências deletérias do urbanismo" e do mercado cultural em formação. Assim, o choro e o samba considerado "autêntico" poderiam entrar na composição desta música artística brasileira, mas parte fundamental da produção musical urbana foi desconsiderada. O texto onde este projeto se encontra mais claramente definido e discutido em diversos aspectos é o *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de ANDRADE (1928).

Considerando este projeto, aqui apenas esboçado em linhas muito gerais, é compreensível que gêneros musicais que estiveram nas origens da formação da música popular no Brasil – como a modinha e o lundu, num primeiro momento, e o choro, o maxixe, o tango brasileiro e as primeiras manifestações do samba carioca – além, é claro, do folclore rural, sempre tenham sido incluídos entre os objetos de estudo das linhas mais tradicionais da musicologia histórica no Brasil. E também se pode compreender por que a música popular urbana que surge a partir da década de 1930, em estreita ligação com o mercado de bens culturais, foi considerada pela musicologia, até pelo menos a década de 1980, como fora de sua área de interesse, indigna de estudos sérios.

Como disse Edgard MORIN, "o estudo dos fenômenos desacreditados é igualmente desacreditado; o estudo dos fenômenos julgados frívolos é igualmente frívolo" (1965).

É certo que existiram músicos que fizeram uma ponte entre a produção erudita e popular urbana, a exemplo de Radamés Gnattali. Mas foi apenas com a quebra da hegemonia do nacionalismo no campo da música artística no Brasil nos anos 1960, com a ação das vanguardas, especialmente dos compositores reunidos em torno do grupo Música Nova, e a vinculação de setores da intelectualidade com a música popular, que a musicologia começaria timidamente a tomar a sério a produção musical popular.

Desta forma, em que pese a incidência marcante da corrente nacionalista na musicologia brasileira ao longo do século XX, sua influência nos rumos da música popular urbana no Brasil não foi determinante e sua presença na historiografia e nos estudos musicais populares se dá de forma indireta. Se, para a música erudita, os escritos e elaborações de Mário de Andrade constituíram um programa que foi implementado na construção de uma escola de composição que foi hegemônica entre a década de 1930 e meados dos anos 1960, na música popular urbana não podemos identificar no campo de produção nenhuma corrente que se possa considerar "andradeana". José Miguel WISNIK (1983, p.105) afirma que as ideias de Mário de Andrade deixaram "marcas de influências às vezes esmagadoras sobre pelo menos três gerações de compositores". Os compositores populares não sentiram esse peso. As marcas das ideias andradeanas foram esmagadoras só para a produção da chamada música erudita ou de concerto.

Mário de Andrade tem o mérito de se encontrar entre os primeiros intelectuais do país a se ocuparem da música popular, num momento em que, mesmo no plano internacional, ela ainda não era objeto de estudo. Porém, é preciso ressaltar que a música urbana tem uma presença marginal em seus textos, pois o que ele chamava de música popular era algo diferente daquilo a que o conceito refere-se nos estudos atuais. Mário pensava na música folclórica, oriunda do meio rural, cujos elementos fossem tradicionais, autóctones, característicos do brasileiro, para alimentar a formação de uma música artística nacional; ainda que reconhecesse a existência de manifestações características de música popular que eram especificamente urbanas, como o choro e a modinha, fazia uma separação entre estas e as manifestações que chamava depreciativamente de populares, feitas à feição do popular, ou influenciadas pelas modas internacionais.

Ao contrário do que ocorreu no campo de produção erudito, seus escritos não influenciaram os rumos da música popular no Brasil. Assim, é uma fina ironia da História para com o projeto andradeano que nossa música popular urbana tenha se constituído numa manifestação cultural

associada à nossa identidade nacional, e que, a partir da década de 1960, tenha atingido internacionalmente o status de produto artístico, realizando assim, por vias tortas, a proposta da construção de uma música artística autenticamente brasileira. Mas, se suas elaborações não influenciaram os rumos da produção musical, o mesmo não se pode dizer em relação ao pensamento sobre esta produção, pois seus textos foram e ainda são considerados no debate. Diversos pesquisadores, entre os quais se destaca José Miguel Wisnik, fizeram uma ponte entre as ideias de Mário de Andrade e os estudos sobre a música popular.

Na medida em que a musicologia e a intelectualidade acadêmica não se interessaram pelos assuntos da música popular urbana, ao mesmo tempo em que esta se constituía como um fenômeno social de grande alcance, a construção da memória e as primeiras reflexões sobre esta música se deram a partir da atuação de jornalistas, cronistas e músicos ligados direta ou indiretamente ao próprio campo de produção. Datam da década de 1930, os primeiros textos dedicados à construção de uma memória da música popular no Brasil, especialmente aquela feita no Rio de Janeiro. No ano de 1933, foram publicados dois textos fundadores de uma narrativa acerca do samba carioca: *Na roda do samba*, do jornalista Francisco GUIMARÃES, conhecido como Vagalume, e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de Orestes BARBOSA. Em 1936, é lançado *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves PINTO, conhecido como Animal, um inventário dos chorões do Rio de Janeiro de sua época, escrito num estilo simples de livro de memórias de personagens considerados relevantes na tradição do choro no Rio de Janeiro, que seria seguido por outros autores posteriores. É um caso um pouco à parte entre os memorialistas que, em sua grande maioria, estavam inventando uma tradição da música brasileira na qual o centro e expressão máxima da musicalidade nacional era o samba carioca.

Os livros de Vagalume e Orestes Barbosa apresentam duas vertentes interpretativas para o surgimento daquela que seria considerada a autêntica música do Rio de Janeiro e, por extensão, também a autêntica música brasileira, o samba. Segundo Marcos NAPOLITANO (2006, p.136),

O debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma "primeira camada" de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre "samba" e "morro", que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical. Já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma "raiz" social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico.

Na narrativa de Vagalume, o samba nasceu na Bahia e de lá foi para o Rio, onde tomou vulto e desenvolveu-se até tornar-se predominante. O autor descreve um percurso para o samba, desde uma condição primitiva

no sertão da Bahia até a constituição do samba carioca, do qual o autor faz a apologia. Este samba carioca seria, em suas palavras, "filho legítimo dos morros". Mas, na sua visão, se o samba nasce "no alto do morro", morre quando "passa da boca da gente da roda para o disco da vitrola". Ou seja, para o jornalista Vagalume, o samba autêntico tende a morrer quando estabelece relações com o mercado de bens culturais. Observe-se que o discurso não é uma crítica ao mercado do samba em si, até porque, como jornalista especializado, Vagalume fazia parte deste mercado em processo de estruturação. Sua crítica dirige-se contra práticas correntes que, em seu entender, descaracterizavam o samba autêntico, tradicional, aquele oriundo da roda do samba. Este posicionamento encerra uma contradição intrínseca – entre a pureza da autenticidade e as leis do mercado – que se reproduzirá sempre que se queira manter intacta uma determinada ou suposta tradição e fazê-la circular amplamente através dos meios de comunicação massivos, ou seja, submeter o mercado aos interesses estéticos e sociais de um determinado setor.

O grande ícone da narrativa é Sinhô, mas também merecem destaque Caninha, Eduardo das Neves, Donga, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha. Francisco Alves é muito citado, mas de um ponto de vista crítico. Curiosamente Noel Rosa, que seria apresentado como herói em narrativas posteriores, especialmente na de Almirante, sequer é mencionado por Vagalume: seu nome aparece apenas numa lista de sambas e marchas para o carnaval de 1933 como N. Rosa. O nome de Noel não aparece, mas não faltam menções desabonadoras da presença de poetas no samba, considerando que isso conduziria à decadência do gênero, propondo um samba sem gramática, que não desmentisse o seu passado. Vagalume, defensor do lugar social e das características poético-musicais que ele considerava como tradicionais, conclui seu enaltecimento do samba com um programa e um apelo em defesa do gênero. Podemos então constatar que a defesa da autenticidade do samba já atuava em 1933 – e ainda se mantém em boa forma 80 anos depois!

A narrativa de Orestes Barbosa, por outro lado, principia com a afirmação de que "o samba é carioca" e que nele "a emoção da cidade está musical e poeticamente definida". Para o autor, o carioca seria diferente em tudo, de todos os povos, e, assim sendo, "criou a sua música original". Barbosa, ao contrário de Vagalume, não se refere a uma rota do samba a partir da Bahia, nem ressalta a predominância da "roda" no surgimento de um autêntico samba carioca. Concorda com este que o samba nasce no morro, mas, para Barbosa, o samba épropriado de diferentes maneiras pela cidade, sem que isto seja apresentado como um fato deplorável. Para o autor, já eram sambas os tangos de Ernesto Nazareth, assim como, "por medo de se dizer o vocabulário", foram chamados de "polca, lundu e maxixe todos os sambas do tempo do Imperador". Nazareth e Anacleto de Medeiros aparecem como precursores dessa música carioca e Sinhô como

figura maior entre os sambistas já falecidos, mas sem o destaque que recebeu na narrativa de Vagalume. Segundo o autor, a música popular tomou incremento com os *Oito Batutas*, mas são citados inúmeros sambistas famosos do período, diluindo assim as glórias pela afirmação do gênero: Pixinguinha, Donga, Catulo, Eduardo das Neves, Francisco Alves, Mário Reis, Noel Rosa, Carmen Miranda, entre outros compositores, cantores e instrumentistas. O autor não faz a crítica da comercialização do samba, ao contrário, afirma que o samba tem no rádio um grande servidor. Percebe-se assim uma acepção mais ampla do gênero e uma concepção que não vê obstáculos nas relações com o mercado.

Ficam assim delineadas duas vertentes interpretativas que seriam linhas mestras na historiografia do samba. Uma narrativa é a de que foi nas rodas dos morros cariocas que o samba, vindo da Bahia, tomou a forma que se popularizou na cidade e, a partir daí, no resto do país. O crescimento e estruturação do mercado cultural seria uma ameaça para o samba que, sendo apropriado por outras camadas sociais, estaria se descaracterizando e perdendo sua razão de ser. Daí a necessidade de se defender e preservar o samba tradicional, autêntico. A outra interpretação vê o samba, ainda que tendo surgido no morro, como produto da cidade do Rio de Janeiro, da confluência de múltiplas informações culturais, uma síntese. O trânsito do samba por diversas camadas socioculturais, longe de constituir um problema, teria contribuído para a consagração do gênero. É curioso também observar que estas nuances interpretativas se expressam também na forma com que estes autores legitimam o seu discurso. Sem dizer-lo explicitamente, Vagalume se apresenta como sendo "da roda do samba", tendo "informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas". Já Barbosa afirma: "Eu sou da rua. Esta autoridade ninguém me negará". Apesar destas diferenciações e algumas outras nuances, estas narrativas possuem uma grande concordância fundamental: fazem o enaltecimento, a apologia, a exaltação do samba, elegendo-o como a grande música popular brasileira.

Estes e outros textos de pessoas ligadas direta ou indiretamente ao meio musical popular – jornalistas, colecionadores, músicos e amadores – iniciaram uma literatura e uma reflexão sobre a música popular no Brasil, num momento em que os círculos mais eruditos estavam voltados para o projeto modernista, os estudos do folclore e a criação de uma música nacional artística e desinteressada, expressão utilizada por Mário de Andrade. Conforme afirma José Geraldo Vinci de MORAES (2007), "a prática iniciada na geração de Vagalume – com Jota Efege, Almirante, Edgar de Alencar e Lúcio Rangel, entre outros – permaneceu viva, solidificou-se e desenvolveu-se nas décadas seguintes, formando destacado conjunto de acervos e análises da música popular". O autor afirma que "sem eles, decerto a reconstrução de parte da cultura do país pela música seria muito mais complicada ou quase impossível, ainda que a maior parte dessa produção tenha sido assinalada pelo tom biográfico,

impressionista e apologético, fundado em paradigma historiográfico tradicional". Moraes chama de "primeira geração de historiadores da música popular urbana" esse grupo de pesquisadores nascidos entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Para ele, "esse conjunto de autores organizou um discurso histórico organizado ao manipular todo o processo de operação historiográfica", no sentido que Michael de Certeau dá a essa expressão. Segundo Vinci de MORAES, eles definiram um lugar social, organizaram uma prática de análise e pesquisa e construíram uma narrativa, organizando assim "um autêntico discurso historiográfico sobre a música popular no Brasil" (2007). A existência desta corrente historiográfica tem sido identificada por diversos autores, que a denominam de distintas maneiras. Enor PAIANO (1994) e Clara WASSERMAN (2002), por exemplo, preferem chamá-los de *folcloristas urbanos*. Paulo Cesar de ARAÚJO (1999), de *divulgadores da música popular*.

Existem muitos pontos de contato entre este grupo e a escola do nacionalismo musical, como observa Enor Paiano. Segundo ele (PAIANO, 1994, p.68-69), ambos têm o mesmo espírito: a "paixão pelas 'coisas brasileiras'", "uma metodologia similar – recolher, organizar, compilar, mantendo a fidelidade à expressão original", bem como "um nacionalismo de caráter protetor, visando impedir a deturpação da expressão nacional, seja pela comercialização, seja pelas influências estrangeiras". A diferença principal, ainda segundo PAIANO (p.69), é que esse grupo, que ele chama de folcloristas urbanos, "não endossa o discurso modernista da superioridade artística da expressão erudita" e, "ao contrário do nacionalismo musical, que se aparelhou nos órgãos estatais e veículos dirigidos à intelectualidade", tal grupo preferiu os meios de comunicação de massa para a veiculação de suas ideias e produções, "fazendo com que estas tivessem divulgação mais ampla". A diferenciação entre estas correntes também é discutida por NAPOLITANO e WASSERMAN (2000, p.172). Para eles, "os autores preocupados com a questão da autenticidade do samba, não encontraram no pensamento musical de Mário de Andrade um apoio para estabelecer uma tradição reconhecível e legítima para a música urbana", na qual o samba fosse "o eixo central". Teria sido "esta lacuna no pensamento folclorista de Mário de Andrade que perturbou um conjunto de criadores musicais, radialistas e jornalistas cariocas", que, a partir do final dos anos 1940, "tomaram para si a tarefa de consolidar um pensamento historiográfico sistematizado em torno da música urbana" popular.

Entre estes memorialistas, tem certo destaque a figura de Almirante (Henrique Foréis Domingues). Cantor e compositor, fundou, em 1929, o Bando de Tangarás junto com Braguinha (João de Barro), Alvinho, Henrique Brito e Noel Rosa, cuja atividade musical acompanhou até o falecimento. Radialista, trabalhou em diversas emissoras a partir de 1935, produzindo programas sobre assuntos quase sempre ligados à música popular. Almirante reuniu contribuições que pedia aos ouvintes em seus programas e

materiais que recolhia com apurado senso de organização, para constituir um arquivo pessoal respeitável. Após a morte de Noel Rosa, dedicou-se à construção da sua memória, realizando programas de rádio, artigos em periódicos e palestras sobre o compositor de Vila Isabel. Em 1963, publicou *No tempo de Noel Rosa*, livro que sintetiza suas crônicas da vida de Noel, texto decisivo na invenção do mito que se formou em torno dele como herói máximo do panteão de gênios da música brasileira popular. Almirante costura uma ligação entre a música urbana, o samba, e o elemento folclórico, rural e sertanejo, entendido aqui não no sentido que o termo adquiriu nos nossos dias, mas como referência ao sertão nordestino. Destaca a figura do violonista João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco, e sua influência no interesse que as canções folclóricas nordestinas despertaram no Rio de Janeiro na primeira década do século XX. Essas canções também teriam entrado no caldo de cultura de informações rítmicas e melódicas que concorreram na gênese do samba. Constrói assim uma narrativa que vê o samba como uma música surgida na cidade do encontro de múltiplas sonoridades e influências culturais, canalizando elementos de tradição e autenticidade.

Em 1954, o jornalista Lúcio Rangel funda, juntamente com Pérsio de Moraes, a REVISTA DA MÚSICA POPULAR (2006), publicação periódica que circulou no Rio de Janeiro, entre agosto de 1954 e setembro de 1956, com 14 edições. A revista contou com a colaboração de nomes como Almirante, Ary Barroso, Fernando Lobo, Jorge Guinle, Mariza Lira, Nestor de Holanda, Sérgio Porto e Silvio Túlio Cardoso. Publicou ainda, postumamente, artigos e discursos de Mário de Andrade. A influência da revista excedeu sua curta existência, provavelmente determinada pela intransigência e o purismo de sua linha editorial e administrativa. Maria Clara WASSERMAN (2002) realizou um estudo do papel da revista como articuladora de um debate musical voltado para a divulgação massiva dos músicos populares que, para seus editores e colaboradores, representavam a tradição da música urbana brasileira. A autora cita os livros de Lúcio RANGEL e de ALMIRANTE, *Sambistas & Chorões* (1962) e *No tempo de Noel Rosa* (1963), respectivamente, como uma compilação do pensamento que norteou o periódico. E inclui Ary VASCONCELOS (2002, p.9 e 117), embora ele não tenha sido um membro da revista, mas um colaborador esporádico, como um dos herdeiros do pensamento crítico-musical da Revista de Música Popular.

Na década de 1960, além dos citados *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante e *Sambista & Chorões*, de Lúcio Rangel, são publicados outros textos influentes e representativos desta linha de pensamento como as crônicas de Jota EFEGÊ (1978, 1980 e 1985) e o *Panorama da Música Popular Brasileira*, de Ary VASCONCELOS (1964), além dos primeiros trabalhos de José Ramos Tinhão.

Personagem importante desta geração, o jornalista carioca João Gomes Ferreira, conhecido pelo acrônimo

de Jota Efegê, teve seus artigos publicados em diversos jornais e revistas do Rio de Janeiro, a partir de 1940, reunidos pela FUNARTE em dois volumes intitulados *Figuras e coisas da música popular brasileira* (EFEGÊ, 1978 e 1980). A FUNARTE editou ainda mais um conjunto de crônicas de Jota EFEGÊ reunidas no livro *Meninos, eu vi* (1985), mas, nesse caso, o tema é a vida da cidade do Rio de Janeiro e seus personagens de uma forma mais ampla, onde a música, naturalmente, também está presente. Seus dois prefaciadores nesses livros, Ary Vasconcelos e Carlos Drummond de Andrade, ressaltam seu apuro de pesquisador diligente, sua honestidade e esmero na coleta de informações. Porém, como se tratam de crônicas escritas originariamente para jornais e revistas, elas estão marcadas pelo tom jornalístico, a narrativa está geralmente apoiada em memórias – do autor e de suas fontes – e o texto é apologético e laudatório em relação ao samba e seus heróis.

No *Panorama da Música Popular Brasileira*, de Ary VASCONCELOS (1964), encontra-se a periodização que se tornou clássica e muitas vezes citada em estudos sobre música popular. Inicialmente, Ary Vasconcelos delimita as épocas de acordo com momentos da história política do país, o que reflete uma concepção antiga da historiografia da música no Brasil. Assim, para ele, existe uma música popular brasileira da Colônia, do Império e da República. Nessa obra, o autor se atém ao período da República, que ele subdivide da seguinte maneira: 1) de 1889 a 1927, *fase antiga, primitiva ou heróica*; 2) de 1927 a 1946, *fase de ouro*; 3) de 1946 a 1958, *fase moderna*; 4) de 1958 em diante, *fase contemporânea*. Observe-se que a expressão "época de ouro da música popular brasileira" foi utilizada de maneira acrítica em inúmeras pesquisas acadêmicas sem a devida percepção de que ela representa uma valoração estética. Em Ary Vasconcelos, já se encontra mais delineada a atuação de historiador em relação aos trabalhos anteriores desta corrente de pesquisadores. Em obras posteriores, ele se propôs a dar conta das raízes da música popular no Brasil desde os primórdios, sem perder o foco central de suas pesquisas, que era a música urbana carioca, erigida à condição de música nacional. Ele se preocupou com a preservação da memória nas suas discografias, biografias dos personagens, mas também encontramos mais atenção na citação das fontes de suas afirmações.

Mas o principal personagem desta corrente historiográfica é José Ramos Tinhão, que dá um passo além em relação aos pesquisadores que o antecederam na consolidação de uma narrativa para a história da música popular no Brasil, ao incorporar elementos de metodologia científica: além da pesquisa exaustiva e da citação de suas fontes, uma concepção histórico-sociológica estruturada, que orienta o seu trabalho desde os primeiros textos. Seus livros foram e ainda são influentes no debate sobre música popular e incluem-se entre aqueles trabalhos que foram seminais para as pesquisas acadêmicas.

3 – Tinhorão: de jornalista polêmico a historiador da música popular

Nos primeiros livros da vasta obra de Tinhorão já se encontrava explicitamente definido o programa central que norteia seu pensamento. Estes textos, porém, tinham também um tom panfletário e de polêmica aberta, possuíam um caráter nitidamente militante e de intervenção, ao sabor de sua atividade de crítico musical na imprensa. Foram escritos no calor da hora, num momento em que estava em curso a modernização da música popular brasileira, contra as expectativas e propostas do autor. É o caso de *Música popular: um tema em debate*, lançado em 1966, livro que reuniu artigos polêmicos publicados em jornais e revistas entre 1961 e 1965. O artigo *Os pais da Bossa Nova*, por exemplo, classifica a Bossa Nova como "filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana", que seria sua mãe, sendo que não se sabe quem seria o pai, da mesma forma que ocorria com muitas crianças de Copacabana, bairro onde surgiu. Nesse texto, TINHORÃO (1997, p.25-26) lista os músicos e compositores que eram mencionados pela imprensa como precursores da Bossa Nova, apresentando-os em termos depreciativos: Johnny Alf como "mulato brasileiro de nome americanizado" que disfarça seu nome verdadeiro, João Alfredo; Tom Jobim como "compositor repetidamente acusado de apropriar-se de músicas norte-americanas", também com apelido americanizado; Baden Powell como acusado de ter se apropriado de temas folclóricos que divulga com o seu nome, derivado da "admiração alienada do pai pelo general imperialista inglês criador do escotismo". E segue nessa linha.

Em *O samba agora vai... : a farsa da música popular no exterior* a polêmica já está no título. TINHORÃO (1969) desenvolve uma linha de pensamento segundo a qual, a partir da conquista do mercado internacional pelo capital norte-americano após a Segunda Guerra, "todos os países foram progressivamente levados a sufocar" suas músicas populares fundadas nas tradições de seus povos, para moldar-se ao novo estilo da música comercial norte-americana. No caso do Brasil, esse "mecanismo de dominação cultural" teria gerado "uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média foi apropriando-se dos gêneros criados pelas camadas populares", que se nutriam do material folclórico advindo do mundo rural. Passaram a existir então vários gêneros de música popular produzida nas cidades, para atender à diversidade de gostos das distintas camadas sociais urbanas. Para o autor, "como a camada capaz de importar ou de exportar música é sempre a classe média urbana", "foi sempre a música urbana produzida ao nível das camadas alfabetizadas que se procurou fazer representar no exterior como a 'verdadeira música popular brasileira'". É a história dessa "farsa" que o autor se propõe a contar nesse livro, desde a ida de Domingos Caldas Barbosa a Portugal no século XVIII até o show da Bossa Nova no Carnegie Hall e seus desdobramentos, passando pelas incursões dos *Oito Batutas* e de Carmen Miranda, entre

outros eventos. (p.7-10) Nesta narrativa, todos, mesmo que com eventuais boas intenções, acabaram por apresentar nossa música descaracterizada para adaptar-se a padrões internacionais.

Nestes dois livros, já se encontravam esboçadas as ideias que Tinhorão desenvolveria ao longo de sua obra, mas tratam-se de textos polêmicos, de luta sem quartel com intenção de incidir no rumo dos acontecimentos. A posição que estes textos reverberavam foi derrotada no debate travado nos anos 1960 sobre os rumos que deveria tomar a música popular brasileira, na medida em que, ainda que com mediações, a atualização da música popular no Brasil e a incorporação de novas informações técnico-estéticas de fato se efetivou.²

Mas Tinhorão não se deu por vencido. Nunca reviu suas posições no debate dos anos 1960 e, ao longo de toda sua obra, buscou sustentá-las com uma argumentação fundamentada na sua pesquisa histórica, um amplo estudo da formação da música popular urbana no Brasil. Com a publicação de seu terceiro livro dedicado ao objeto, *Música Popular: de índios, negros e mestiços* (TINHORÃO, 1972), o autor inicia uma pesquisa histórica bem estruturada, com projeto bem definido e diligente levantamento de dados e busca de novas fontes. Desde então, ampliou significativamente os temas de seu interesse, mergulhando em questões da longa duração, observando seu objeto sob distintos aspectos e abrindo novas frentes de pesquisa. Construiu, a partir deste texto, uma vasta obra historiográfica, de grande relevância para os estudos da música no Brasil. Tinhorão abordou temas como as relações da música popular com o teatro e o cinema, com os meios tecnológicos de produção e reprodução. Estudou a presença da música popular no romance brasileiro, a forma como os autores situaram em suas histórias tipos ou episódios ligados à música popular urbana. Discutiu também a música informal e anônima feita nas ruas, a trajetória dos sons dos negros no Brasil, o fado como música originalmente brasileira, entre outros temas. Em 1999, defendeu dissertação de mestrado em História Social na FFLCH-USP. Tornou-se, com o tempo, um importante historiador da música brasileira popular construindo uma obra de grande fôlego.

Ao longo do tempo, Tinhorão aprimorou sua metodologia de trabalho, mas manteve-se sempre fiel ao programa apresentado no prefácio de *Música Popular: um tema em debate*. Sua obra representa uma importante vertente na historiografia da música popular no Brasil e se tornaria uma referência para uma história da música no Brasil, especialmente para aquelas visões que se fundamentam numa leitura "ortodoxa" do materialismo histórico. O autor tem o mérito inegável de expor suas concepções com toda a clareza. Conforme sua linha de pensamento inspirada no marxismo "clássico" ou "ortodoxo", segundo a qual a base determina a superestrutura, para Tinhorão, numa sociedade de classes toda a cultura é uma cultura de classes. Existiria assim uma cultura das classes

dominantes, geralmente chamadas de "elites", e uma cultura popular, entendida como cultura das camadas mais baixas da pirâmide social. As classes médias, dentro desta lógica, não conseguiriam jamais um caráter próprio dada a sua posição nas relações de produção. De fato, segundo as leituras mais "ortodoxas" do marxismo, a classe média não tem projeto político-econômico próprio: ou apóia a burguesia e o sistema capitalista ou coloca-se sob a liderança do proletariado em sua luta por uma sociedade sem classes. Com um determinismo histórico-sociológico claramente assumido, que considera a cultura como reflexo da estrutura da sociedade determinada pelo modo de produção, sua narrativa fica inteiramente direcionada por estes pressupostos. Este raciocínio está exposto no prefácio de *Música Popular: um tema em debate* (TINHORÃO, 1966), no qual o autor faz, com a clareza e objetividade que caracterizam o seu texto, uma apresentação de seu programa de estudos.

Na introdução de *Cultura Popular: temas e questões*, TINHORÃO (2001) reafirma as ideias que norteiam a construção de suas interpretações histórico-sociológicas. Para o autor, a divisão da sociedade em classes, decorrente do modo de produção capitalista preservado pelas instituições do estado moderno, faz com que os homens não participem da sociedade como indivíduos, mas como membros de uma classe. Consequentemente, assumem as ideias e valores considerados próprios e bons para essa classe, o que constituiria uma ideologia, no sentido marxista do termo. Este princípio, transportado para o campo das criações alheias à produção material, como as manifestações artísticas, faz com que, no entender de Tinhorão, também esta produção projete uma ideologia. Como, nesta concepção, o modo de produção capitalista determina a divisão da sociedade em classes, toda a cultura seria então uma cultura de classes, raciocínio que se encontra também na introdução da *História social da música popular brasileira*.

Como os fatos historiados no livro demonstram, essa diversidade cultural é normalmente simplificada através da divisão da cultura em apenas dois planos: o da cultura das elites detentoras do poder político-econômico e das diretrizes para os meios de comunicação – que é a cultura do dominador – e a cultura das camadas mais baixas do povo urbano e das áreas rurais, sem poder de decisão política – que é a cultura do dominado.

Acontece que nas nações em que a capacidade de decisão econômica não pertence inteiramente aos detentores políticos do Poder, como é o caso de países de economia capitalista dependente – e entre eles o Brasil em estudo –, a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada. (TINHORÃO, 1998, p.10)

Note-se que, para o autor, a cultura das camadas pobres teria ainda que enfrentar, além da concorrência da cultura da elite, também a da classe média, que, consumidora dos produtos da indústria cultural e ligada a modelos estéticos importados, nas palavras de Tinhorão, identifica-se mais com as elites do que com o povo. Nesta linha de raciocínio, a cultura das camadas mais baixas fica submetida a uma dupla dominação: em relação à cultura das elites dirigentes do país e em

relação à matriz estrangeira que domina essa cultura. Em outras palavras, a cultura das elites dominantes do país é, por sua vez, dominada por uma cultura alienígena. Em última instância, o problema da cultura seria um problema político e a única alternativa para se escapar desta agressão cultural seria a luta insurrecional contra a dominação das elites e de libertação nacional para enfrentar a reação estrangeira que tal mudança estrutural acarretaria (TINHORÃO, 1998, p.9-13).

Apoiado neste instrumental teórico, Tinhorão chegou a conclusões bastante desfavoráveis em relação a toda produção musical que não fosse aquela que se desenvolvesse como expressão das camadas mais baixas da população e que estivesse supostamente isenta de interferências da cultura dos países economicamente mais desenvolvidos.

Tinhorão foi se tornando cada vez mais respeitado na medida em que seus estudos foram ficando mais analíticos e mais consistentes em relação a dados. A polêmica sempre acompanhou a sua obra, mas, num tom diferente daquele dos primeiros anos. Seus escritos dos anos 1960 encontraram muitas resistências no campo de produção e seu contraponto, no plano das ideias, está representado fundamentalmente pelo livro *O balanço da bossa* (CAMPOS, 1968), que será abordado adiante. De toda forma, a partir dos anos 1970, os textos de Tinhorão irão se constituir em parte fundamental deste esforço de pensar a história da música popular no Brasil e sua obra, ao lado dos trabalhos de José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier, em abordagens e perspectivas muito distintas, foi um dos fundamentos para a historiografia acadêmica da música popular que iria se desenvolver a partir da década de 1980. Pode-se discordar das proposições de José Ramos Tinhorão, mas sua obra continua sendo referência nos estudos sobre a música popular e tem de ser considerada no debate, quaisquer que sejam as opiniões que se possa ter sobre seus pressupostos estético-ideológicos. Registre-se também que o autor possui um estilo literário refinado, o que torna a leitura agradável mesmo que, como no meu caso, em total discordância com o conteúdo.

4 – A defesa da tradição na música popular brasileira

Os discursos destes memorialistas, jornalistas e historiadores não acadêmicos da música popular no Brasil tiveram importância decisiva na construção de um pensamento sobre esta música fortemente ancorado na ideia de um momento áureo, quando teria se expressado de maneira autêntica a alma de amplas camadas da base da pirâmide social e construído um patrimônio cultural a ser preservado das influências estrangeiras, dos interesses do mercado e dos modismos alienados da classe média. De um modo geral, estes discursos se relacionam com as discussões em torno do *nacional* e do *popular*, tão presentes no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960, com reverberações até nossos dias. A invenção de uma tradição na música popular se insere em toda uma operação de

invenção de uma identidade nacional, processo este que está fora do escopo deste trabalho analisar.

Em torno de uma linhagem da música popular no Brasil, que tem como eixo central o samba carioca, articulou-se um conjunto de produtores musicais, um público, divulgadores, jornalistas, relações com a indústria e o mercado e um pensamento histórico-sociológico, que podemos pensar como um *sistema* que envolvia autores, obras, público, intérpretes, mercado e divulgadores, utilizando aqui, de maneira flexibilizada, a terminologia de Antonio Cândido.³

Para desgosto dos puristas radicais, para os quais qualquer transformação no samba cristalizado no tempo e no espaço (o Rio de Janeiro da década de 1930) é um crime de lesa-cultura nacional, a partir da institucionalização da MPB no final dos anos 1960, constituiu-se uma linha formativa que articula três gêneros – samba, Bossa Nova e MPB – que passaram genericamente a se incluir sob o guarda-chuva da sigla MPB, como a tradição da música popular brasileira "de qualidade". Este processo formativo está estudado no trabalho de diversos autores, entre os quais Marcos NAPOLITANO (1999 e 2007) e Sean STRUOD (2007). A ideia desta linhagem como articuladora da tradição da música popular brasileira foi dominante no pensamento sobre esta música até por volta dos anos 1980 e, mesmo que perdendo força, até hoje constitui um dos parâmetros para o debate sobre a produção e recepção da música no Brasil. Um conjunto de mediadores culturais – entre intelectuais, produtores musicais, músicos, jornalistas e aficionados – foi determinante para a construção desta noção de MPB à qual se agrega a defesa de uma tradição musical que deve ser preservada como símbolo da brasiliidade. Stroud demonstra a atuação destes mediadores, entre os quais inclui o estado através da atuação da FUNARTE. No caso deste estudo, que tem o foco no aspecto bibliográfico, é importante atentarmos para o papel das publicações da FUNARTE na construção de uma memória e da história da música no Brasil.

A Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) foi criada em 1975 como parte de um conjunto de iniciativas do governo Geisel (1974-1979) em direção à promoção da cultura nacional, numa ação política voltada para uma tentativa de aproximação com artistas, intelectuais e setores da classe média insatisfeitos com o regime militar. Uma vez criado esse espaço institucional, sua atuação no terreno da música popular esteve diretamente influenciada pelas proposições apresentadas pela corrente de jornalistas e pesquisadores da música popular abordados neste texto. Estes estudiosos tinham inclusive recém se organizado na Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB)⁴, entidade fundada em 1975, que contou com nomes como Tinhão, Ary Vasconcellos, Sérgio Cabral, Roberto Moura, Ruy Castro e Zuza Homem de Mello, entre outros. Durante as décadas de 1970 e 1980, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) relançou os livros clássicos de Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes

Barbosa e Alexandre Gonçalves Pinto (Animal), publicou as crônicas de Jota Efigê e diversas biografias de músicos ou personagens ligados à música popular.⁵ Também foram publicados diversos estudos do folclore e cultura brasileira, além de partituras de músicas de concerto esteticamente afiliadas ao nacionalismo musical. Em 1977, a FUNARTE dá início ao *Projeto Pixinguinha*, idealizado por Hermínia Bello de Carvalho, que, em sucessivas edições de concertos a preços populares, alcançou grandes públicos por todo o Brasil, oferecendo uma música identificada com uma certa linhagem da música popular brasileira tida como "música de qualidade". Todas estas iniciativas estavam vinculadas à ideia da preservação e divulgação das "coisas brasileiras" (STROUD, 2007).

5 – Breve balanço da "linha evolutiva"

Em artigo publicado originalmente em 1966, Caetano VELOSO polemiza abertamente com o livro de Tinhão *Música popular: um tema em debate*. O autor ressalta que a polêmica com o livro de Tinhão estava motivada não apenas por ser ele o único livro, até aquele momento, a colocar o tema em debate; partia também da certeza de que ele representava a sistematização de uma tendência equivocada da inteligência brasileira com relação à música popular. Caetano critica, ao longo do texto, o que considerava um discurso antimoderno em defesa da autenticidade. Argumenta que, se acompanhamos a evolução do samba até onde nos agrada ou interessa e o cristalizarmos num momento que nos pareça definitivo, podemos, por exemplo, nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca (VELOSO, 1977).⁶ Nas discussões que se desenvolveram nas décadas seguintes, e que ainda reverberam, esta seria uma linha de argumentação fundamental contra os discursos em defesa das ideias de "autenticidade" e de "raiz" cristalizadas no samba carioca da década de 1930.

Se este artigo apareceu num veículo de circulação restrita, teve maior repercussão a participação de Caetano no debate promovido e publicado pela *Revista de Civilização Brasileira* (1966), intitulado *Que caminhos seguir na música popular brasileira?* Na sua intervenção, Caetano Veloso apresenta a ideia da *linha evolutiva*, que já estava esboçada em *Primeira feira de balanço*, como uma alternativa para se resistir ao tradicionalismo no estilo de Tinhão, sem cair em "uma modernidade de ideia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo" (VELOSO, 1966, p.378). A proposta da "retomada da linha evolutiva" era a de, partindo de uma compreensão do que foi a música popular brasileira até aquele momento, estabelecer "uma possibilidade seletiva como base de criação". Nesse entendimento, para se fazer algo novo dentro da tradição, dar um passo à frente, era necessário conhecê-la e senti-la. Assim, a proposta não era de ruptura com a tradição, mas de continuidade evolutiva: e como João Gilberto era, nesse entendimento, quem melhor tinha utilizado a informação da modernidade na recriação e na renovação musical, a retomada da linha evolutiva deveria

se dar a partir de sua obra. Esta ideia de *linha evolutiva* da música popular brasileira tornou-se tanto uma proposta de atuação artística com desdobramentos práticos imediatos na tropicália, como uma leitura do que tinha sido até então a corrente principal da música popular urbana no Brasil. Esta proposição tem de ser entendida no contexto das discussões estéticas em curso, e como tal, um argumento a favor da modernização e incorporação de novas informações na música brasileira popular no sentido de que isso não constituiria um rompimento com a tradição, mas uma continuidade.

Entretanto, esta proposição, muitas vezes tomada como eixo articulador de discursos de caráter historiográficos, encerra uma concepção do desenvolvimento histórico da música popular no Brasil que precisa ser observada com atenção. Naturalmente, implica numa visão evolutiva e, numa seleção do repertório, numa certa linhagem da tradição que precisa ser submetida à crítica, especialmente se esta proposição for tomada como referência para se pensar a história da música popular. Ou seja, ainda que tenha servido de argumentação para se contrapor às correntes mais conservadoras e reacionárias que refutavam qualquer alteração na linguagem, a proposição da linha evolutiva também caminhou no sentido da construção de uma certa linhagem oriunda do samba como sendo a *música popular brasileira*.

O mais influente dos textos em defesa da incorporação de novas informações em nossa música popular e contra as ideias nacionalistas de autenticidade e de tradição foi o livro *O Balanço da Bossa*, organizado por Augusto de CAMPOS (1968). Esse volume reunia artigos do musicólogo Brasil Rocha Brito (o mais antigo, publicado em 1960 no jornal *Correio Paulistano*), do maestro Júlio Medaglia e do compositor Gilberto Mendes, além dos textos do próprio Augusto de Campos. Todos estes autores pertencentes ao campo de produção erudito, mas entusiastas da música popular, "interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção", como podemos ler na introdução. Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari formavam o grupo de poetas concretistas, que, juntamente com intelectuais de outras áreas, especialmente músicos como Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes, tinham a perspectiva de uma produção artística de vanguarda cujo alcance rompesse o círculo restrito da arte no Brasil. Estavam sintonizados com a produção da vanguarda internacional na música e na literatura, bem como pensavam as novas questões colocadas pelo desenvolvimento da comunicação massiva. A interação de jovens músicos paulistas interessados nas linguagens da vanguarda musical – que conheceram diretamente nos festivais de Darmstadt – com as proposições dos poetas concretistas esteve nas origens das concepções estéticas e da poética musical do grupo Música Nova, um dos marcos da renovação da linguagem musical no Brasil.⁷

Por volta de 1968, quando o *Balanço da Bossa* foi publicado, os irmãos Campos já tinham reconhecimento internacional, haviam publicado poemas, escritos teóricos e traduções de Ezra Pound e Vladimir Maiakovski, além do *Panorama do Finnegans Wake* (CAMPOS, 2001), tradução de 16 fragmentos do livro de James Joyce e estudos sobre a obra considerada um marco da literatura moderna. Também as questões da relação com o mercado eram enfrentadas pelos poetas concretistas. Décio Pignatari cunhou a expressão *produssum* para designar uma arte ao mesmo tempo de produção e de consumo. Os concretistas procuraram infiltrar sua produção no mundo da comunicação de massa através de processos visuais, ligados às técnicas contemporâneas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos. A incursão destes autores no universo da moderna música urbana não apenas emprestava legitimidade ao objeto, ao inserir no debate um grupo de artistas eruditos, mas colocava a discussão sobre a música popular num patamar mais elevado do que aquele por ela até então ocupado. Entretanto, assim como os livros de Tinhão, o *Balanço da Bossa* era assumidamente uma peça de intervenção, com o objetivo de incidir no debate e influir nos rumos dos acontecimentos.

Os primeiros livros de Tinhão e o *Balanço da Bossa*, textos de polêmica e de intervenção escritos no curso dos acontecimentos, já apresentavam em linhas gerais as duas principais vertentes de pensamento que estariam presentes nas primeiras pesquisas acadêmicas sobre música popular no Brasil, nos anos 1970 e 1980: observar o fenômeno partindo de uma análise marxista da sociedade ou buscar referências no instrumental teórico que vinha se desenvolvendo para o estudo dos novos fenômenos culturais massivos do século XX. Também alguns temas e posturas estéticas começaram a ficar delineados, como o estudo do samba, a defesa da autenticidade e a valorização da tradição da música popular brasileira, por um lado, e a perspectiva da modernização, da incorporação de novas tendências estéticas sem preocupações xenófobas nacionalistas, por outro.

Estes textos sintetizam a polarização das posições estéticas em jogo, mas durante a segunda metade da década de 1960, especialmente entre 1967 e 1968, diversas manifestações na grande imprensa e outros canais de comunicação colocaram intelectuais e produtores musicais no debate, com artigos publicados em veículos como o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*⁸, *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, a *Revista Civilização Brasileira*⁹, jornais *Correio da Manhã*, *O Pasquim*, entre outros.¹⁰ Um dos textos de maior repercussão, neste período, também com caráter de intervenção no curso dos eventos, foi o artigo de Walnice Nogueira GALVÃO, *MMPB: uma análise ideológica* (1968), no qual ela critica a ideia do "dia em que virá" presente nas letras de canções da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), e propõe um discurso no sentido de atuação concreta para a transformação da realidade, como ocorreria, por exemplo, em *Pra não dizer que não falei das*

flores, de Geraldo Vandré. Neste artigo, Galvão apresenta a percepção de que estava se conformando um subgênero dentro da música popular, que viria a ser identificado pela sigla MPB, caracterizado por uma atuação que se propunha informativa e participante, com uma proposta no plano literário de interpretação da realidade social brasileira, identificada como música de qualidade, dentro da tradição da música popular brasileira e direcionada para uma faixa de público universitário e intelectualizada.

Com o endurecimento da ditadura militar a partir da edição do AI-5 no final de 1968, o recrudescimento da repressão política e cultural e a ida dos principais personagens da cena musical para o exterior, ocorreu um arrefecimento das tensões no campo da música popular. A nova conjuntura política, estabelecida a partir de dezembro de 1968, mudou a agenda política da esquerda e de todos os setores que se opunham ao regime militar. Como resultado das lutas estético-políticas dos anos 1960 – que iniciam no final de 1958 com o surgimento da Bossa Nova e arrefecem em 1969 com a mudança da conjuntura política – a MPB consolidaria sua posição no cenário cultural brasileiro. Mais do que uma abreviatura para a expressão *música popular brasileira*, a MPB tinha incorporado uma carga estética e ideológica em seu perfil e se transformaria numa "instituição sociocultural", conforme a expressão de Marcos NAPOLITANO (1999). A música popular conquistou, neste processo, um status social de produto artístico, de parte da cultura brasileira a ser valorizada e, nesta condição, teve facilitada sua ascensão à condição de objeto passível de estudos sérios.

6 – A expressão "música popular brasileira" e o acrônimo MPB

É necessário observar mais atentamente a expressão *música popular brasileira* e o acrônimo MPB, em relação à cultura política *nacional-popular* muito presente no Brasil dos anos 1960. Atualmente é algo aceito e plenamente incorporado pelos pesquisadores da música popular que a sigla MPB não é apenas um abreviatura de *música popular brasileira*. Embora a sigla MPB seja composta de suas iniciais, ela evidentemente não identifica toda a música popular feita no Brasil, mas um subconjunto desta produção. Esta sigla surgiu num determinado momento histórico, os anos 1960, para designar um repertório que emergia no calor dos festivais e que foi se configurando como um ponto de convergência entre a Bossa Nova, as canções de protesto, os gêneros tradicionais de música popular no Brasil (samba, baião, marcha) e, num momento posterior, o tropicalismo. Estava em curso um processo de redefinição e atualização da música popular no Brasil, iniciado com a Bossa Nova no final da década de 1950. Era também um momento de impasse da cultura política, articulada em torno da ideia do *nacional-popular* e de reorganização da indústria fotográfica e dos meios de comunicação no país. Todos estes ingredientes entraram na composição estético-ideológica daquilo que veio a ser

rotulado de MPB. Vale lembrar também que o acrônimo MPB soava com uma certa similaridade com sigla política, e guardava semelhança com MDB (Movimento Democrático Brasileiro), o partido de oposição consentida no bipartidarismo imposto pelo regime militar, que tinha, naquelas circunstâncias, uma característica de frente política. Com o tempo, a sigla foi se institucionalizando e articularam-se em torno dela novas músicas que surgiam, bem como, retroativamente e com sabor de anacronismo, parte da produção anterior ao momento do seu surgimento. Assim, por mais que seja uma sigla confortável para se poupar palavras, é difícil dissociá-la deste caráter instituído.

Se a sigla MPB denomina um setor da música popular feita no Brasil, a expressão *música popular brasileira* já era utilizada antes da afirmação de seu acrônimo. A expressão tinha, e tem ainda hoje, um sentido agregado que se relaciona a um certo repertório, ainda que mais amplo que a posterior sigla MPB. Ou seja, falar *música popular brasileira* não é exatamente igual a "música popular feita no Brasil" ou "música brasileira popular": a expressão também está carregada de sentido para além do seu sentido literal. Ecoam na expressão *música popular brasileira* as concepções sobre o *nacional* e o *popular*, tão fortes no Brasil até os anos 1970, bem como uma visão em torno de uma certa linhagem que partiu da música popular carioca – *samba-bossa-MPB* – e se constituiu num processo que pode ser pensado como de invenção de tradição.

A percepção da formação da MPB como uma determinada vertente da música brasileira popular já se encontrava no texto clássico de Walnice Nogueira GALVÃO, *MMPB: Uma análise ideológica*, de 1968, escrito no momento em que o que viria a ser a MPB estava em gestação. Durante os anos 1990, alguns pesquisadores, entre eles Martha Tupinambá de ULHÔA (1991), Alberto MOBY (1993), Enor PAIANO (1994) e Marcos NAPOLITANO (1999), apresentaram trabalhos em que a sigla MPB foi historicizada e analisada sociologicamente.

Esta precisão no sentido da expressão MPB tem sua relevância na análise do discurso acadêmico sobre música popular no Brasil, na medida em que, dependendo da concepção que se tenha de MPB, essa generalização da sigla pode ser um indicativo da posição estético-ideológica do autor. Esta carga semântica agregada à expressão MPB não foi inventada em dado momento das pesquisas, caso no qual esta seria uma elaboração a ser refutada, o que até o momento não ocorreu. O que ocorreu foi a percepção de um processo histórico, através de uma análise da formação da MPB que deu sustentação teórica para uma coisa que o senso comum já conhecia: antes desta definição acadêmica do sentido de MPB, todo mundo sabia o que ia ouvir quando era convidado para ir a um bar onde tocava MPB. As pessoas tinham inclusive um indicativo do tipo de ambiente, de público e de conversa que iriam encontrar.¹¹

Então, se estamos de acordo com uma definição de MPB enquanto uma "instituição sociocultural" com afinidade com uma certa cultura política e um determinado lugar social, como propõe Napolitano, podemos deduzir que sua utilização fora do contexto, anacrônica ou como sinônimo de música popular, tende a implicar uma concepção de música popular associada com aqueles elementos estético-ideológicos agregados à sigla MPB. É fato que, com o tempo, parcelas da produção musical brasileira anterior à instituição da MPB foram incorporadas a essa tradição ou linhagem de obras "de qualidade" e com "bons posicionamentos" no aspecto político-social. Mas, para um pesquisador, assumir essa incorporação de maneira acrítica indica que ele provavelmente está, consciente ou inconscientemente, em sintonia com as concepções que a sustentam.

7 – Considerações finais

Após a radicalização da ditadura militar a partir da edição do AI-5, que mudou a agenda política da esquerda, o debate estético-político em torno da música popular tendeu a se esvaziar. A partir dos anos 1970, temos a publicação de ensaios e das primeiras dissertações de mestrado com temáticas em torno da música popular, impulsionadas, entre outros fatores, pela reforma da pós-graduação no Brasil. As elaborações dos intelectuais sobre música popular não estavam mais direcionadas para a participação no debate estético-ideológico visando incidir nos rumos da canção popular no país, como na década anterior, pois a discussão tinha se esvaziado com o recrudescimento da ditadura militar. A canção popular emergia dos anos 1960 com status privilegiado na cultura nacional, a MPB estava institucionalizada e existia um "acordo" numa parcela do campo de produção em torná-la peça de resistência política e cultural à ditadura, o que contribuía para diluir diferenças estéticas. Neste momento, desenvolveu-se nas áreas de Letras e Comunicação uma linha de pesquisa baseada na análise do discurso do texto literário das canções, a partir da qual muitas vezes se derivavam considerações histórico-sociológicas. Existiram também, no período, estudos de Sociologia da Comunicação. As dissertações pioneiras apresentavam um estilo ensaístico, uma metodologia em construção, escassez de pesquisa de fontes primárias, estavam muito referenciadas na historiografia então disponível e fortemente marcadas pelas circunstâncias da conjuntura política e pela presença do marxismo no ambiente universitário. Entretanto, têm o enorme e inegável mérito de terem pavimentado o caminho para outros pesquisadores, iniciando o processo de legitimação no campo acadêmico de um objeto até então desconsiderado. Durante os anos 1980, temos um aumento quantitativo das pesquisas, de sua distribuição por diversas disciplinas de Humanidades e inicia-se uma busca por uma metodologia mais definida para o estudo da canção. Nos anos 1990, ocorre um *boom* nas pesquisas e temos a consolidação dos estudos sobre a música popular no campo científico. Somente a partir de então, é que a área de Música vai incorporar a música popular

como objeto de pesquisas acadêmicas. Paradoxalmente, das disciplinas das Humanidades, foi a que mais tardou em tomar a música popular como objeto de estudo. Atualmente, o tema pode ser considerado incorporado à Musicologia, embora ainda lute por um melhor posicionamento na hierarquia interna da disciplina.

Ao longo do tempo, a concepção da música popular urbana brasileira como uma linhagem articulada em torno do samba e expressa na sigla MPB e as proposições historiográficas que reverberam a ideia incorporada no conceito de *linha evolutiva* foram sendo submetidas à crítica. Um marco importante, neste sentido, foi a pesquisa de Paulo Cesar de ARAÚJO, *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar* (1999). Num trabalho que teve por objetivo analisar a produção musical chamada de "brega" ou "cafona", e discutir suas implicações com o regime militar e a censura, o autor fez uma importante revisão da historiografia que vinha até então se desenvolvendo. Segundo Araújo, "ficou cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores", que ele considerou como sendo o "preferido das elites", "em detrimento da obra de artistas mais populares". Numa linha de argumentação que tem o caráter de polêmica aberta com a hegemonia da linhagem *samba-bossa-MPB*, Paulo Cesar de Araújo faz uma contundente crítica à seleção do repertório da música popular na pesquisa acadêmica, trazendo outros discursos musicais para a reflexão da história política e social.

A historiografia da música popular no Brasil em geral, e a pesquisa acadêmica em particular, privilegiou até recentemente um certo repertório, consciente ou inconscientemente. Que uma determinada pesquisa se debruce sobre um repertório específico, dentro da tradição do samba, por exemplo, é algo absolutamente normal e legítimo. Mas que o conjunto da historiografia privilegie um certo repertório, consumido apenas por uma faixa da população e em torno do qual se podem articular certas concepções sociopolítico-culturais, isso é uma questão para reflexão. Assim como na tradição da música artística europeia, no caso da música popular no Brasil, também temos nosso panteão de gênios criadores, Noel Rosa e Pixinguinha à frente, numa vertente mais tradicional, sucedidos por Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para aqueles que se orientam pela ideia da "linha evolutiva". Temos também um repertório de obras e uma sucessão de gêneros que constituem a linhagem daquilo que se entende por *música popular brasileira* ou MPB. No caso específico da área de Música, a tendência inicial foi privilegiar o repertório "popular" que apresentava mais elementos para uma análise interna do texto musical, como o choro, a Bossa Nova e a moderna música instrumental brasileira. Assim, as fontes privilegiadas nas pesquisas pioneiras, se confundiram com um repertório canônico, tendendo assim a reproduzir certos discursos e ideias, tanto acerca da música quanto da história do Brasil.

Em minha tese de doutorado, *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* (BAIA, 2010), analisei detalhadamente a formação dos discursos sobre música popular no Brasil, bem como a constituição de um campo de estudos acadêmicos em torno do tema, com ênfase nas pesquisas desenvolvidas na área de História. Embora as concepções estreitas de "música popular brasileira" venham perdendo força com a incorporação de novos gêneros e abordagens no estudo da música popular, elas ainda reverberam em muitas pesquisas. A linha de frente na revisão das concepções tradicionais e de senso comum da história da música popular no Brasil tem sido as áreas

de História e Ciências Sociais. Infelizmente, na área de Música não temos uma grande tradição de estudos interdisciplinares, por mais que isso esteja presente nos discursos e que se esteja caminhando positivamente nesse sentido. Muitos pesquisadores desconhecem, e alguns até mesmo veem com certa desconfiança, as elaborações desenvolvidas em outras disciplinas. Desta forma, por vezes são reproduzidos discursos históricos defasados em relação ao atual estado do conhecimento, apoiados numa bibliografia tradicional, que tem como expoente máximo José Ramos Tinhorão.

Referências

- ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972. Primeira edição: I. Chiarato & Cia., 1928.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003. Publicação da dissertação mestrado em História *Eu não sou cachorro, não: memória da canção popular "cafona" (1968-1978)*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. RJ: MEC/FUNARTE, 1978. Primeira publicação em 1933.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa*. 5^a ed., 1^a reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003. 1^a ed., 1968.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 12^a ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre azul, 2009. Primeira publicação em 1957.
- CONTIER, Arnaldo. *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)*. In: Anais do XVI Simpósio da ANPUH, 1991, p.151-189.
- EFEGÊ, Jota. (João Gomes Ferreira). *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, v.1, 1978; v.2, 1980. O v.1 reuniu crônicas publicadas entre 1940 e 1968 (e uma de 1975), e o v.2 reuniu textos de 1970 a 1978.
_____. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB, uma análise ideológica*. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976, p.93-119. Publicado originalmente na revista Aparte, nº 2, maio-junho, 1968.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. RJ: MEC/FUNARTE, 1978. Primeira publicação em 1933.
- MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-1945/1969-1978)*. 2^a ed., 2008. Publicação da dissertação de mestrado em História homônima. Niterói: UFF, 1993.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular no Brasil. In: *Latin American Music Review*, v. 28, nº 2, 2007.
- _____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, v.8 nº 13, 2006, p.117-133.
- _____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, nº 39. São Paulo: Humanitas, 2000, p.203-221
- MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. In: *Linguagem da Cultura de Massas: televisão e canção*. Coleção Novas Perspectivas em Comunicação nº 6, Vozes, 1973. Artigo publicado originalmente In: Communications. France: CNRS, 1965.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. In: *Revista de História*. São Paulo: FFLCH-USP, nº157, 2007, p.153-171.
- _____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, v.8, nº 13, 2006, p.135-150.

- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001. Publicação da tese de doutorado em História: *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. São Paulo: FFLCH-USP, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*: São Paulo, v.20, nº 39, 2000.
- PAIANO, Enor. *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 1994.
- PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. RJ: MEC/FUNARTE, 1978. Fac-símile da primeira edição, de 1936.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas & chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.
- REVISTA DE CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. *Que caminho seguir na música popular brasileira? Ano I, nº 7*, maio de 1966.
- REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954-setembro de 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias/FUNARTE, 2006.
- STROUD, Sean. *The defense of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. Hampshire: Ashgate Publ., 2007. Publicação da tese de PhD *Disco é Cultura: MPB and the defence of tradition in Brazilian popular music*. University of London, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3^a ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 1^a ed.: Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.
- _____. *O samba agora vai... : a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.
- _____. *Música popular: de índio, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 1^a ed. portuguesa: Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Música popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a study of middle-class popular music aesthetics in the 1980s*. Tese de PhD. Nova York: Cornell University, 1991.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.
- VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: SALOMÃO, Waly (org.). *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra & Ronca, 1977. Publicado originalmente na revista Ângulos, da Faculdade de Direito da UFBA, 1966, p.1.
- WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. Dissertação de mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2002.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: música em torno da Semana de 22*. 2^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Notas

- 1 Em *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, do LP *Gita*, 1974, Raul Seixas colocou-se, de maneira bem humorada, fora da "linha evolutiva": / Acredite que eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira / A única linha que eu conheço é a linha de empinar uma bandeira /.
- 2 Na introdução à 3^a edição de *Música popular: um tema em debate*, de 1997, TINHORÃO admite que "suas interpretações socioculturais vieram a cair no esquecimento desde a segunda edição do livro às vésperas de 1970". Afirma a seguir, bem ao seu estilo, que as conclusões do livro foram "sancionadas pela história dos fatos recentes da cultura de massas no Brasil, o que consagra de maneira definitiva a vitória de seu modelo de estudo pioneiro". (p.9-10)
- 3 Em seu estudo sobre a formação da literatura brasileira, Antonio CANDIDO distingue "manifestações literárias" de literatura propriamente dita, entendendo esta como "um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora, literariamente organizados, que se manifestam historicamente e que fazem da literatura aspecto orgânico da civilização". Entre estes elementos Antonio CANDIDO distingue: a existência de um conjunto de produtores literários, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor que liga uns aos outros. O conjunto destes elementos dá lugar a um tipo de comunicação que se constitui como sistema simbólico. O processo formativo seria aquele no qual a atividade dos escritores se integra em tal sistema articulado. (CANDIDO, 2009)
- 4 A Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) foi fundada no primeiro Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira realizado em Curitiba em 1975. Seu 2º Encontro foi realizado no ano seguinte no Rio de Janeiro, com o apoio da FUNARTE e do MEC. Outros encontros aconteceram em 1982, 1985 e o último deles em 2001. Segundo Sean STROUD, a APMPB, através de seus encontros e dos escritos de seus associados, atuou como um grupo de pressão, alertando o governo contra o que eles entendiam serem ameaças à brasiliade na música popular. Sua influência, através da atuação de seus associados, também pode ser identificada em alguns projetos governamentais, como a Política Nacional de Cultura de 1975, o Projeto Pixinguinha e as edições da FUNARTE recém-comentadas. Entretanto, sua atuação foi bastante irregular e esporádica enquanto entidade organizada, ainda que seus encontros tenham oferecido algumas das raras oportunidades de reunir escritores, acadêmicos, jornalistas, pesquisadores e músicos para discutir questões relacionadas ao campo da musica popular (STROUD, 2005, p.54-59).

- 5 Entre outros, podemos citar: LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*: grande compositora brasileira. 2^a ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978; CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha*: vida e obra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978; SILVA, Marília T. Barbosa da e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha*: filho de ogum bexiguento. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979; MORAES, Mario. *Recordações de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979; CAMPOS, Alice Duarte Silva de. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983; LEAL, José de Souza. *João Pernambuco*: a arte de um povo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982; GOMES, Bruno. *Custódio Mesquita*: prazer em conhecê-lo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- 6 Em entrevista a Luis Antônio Giron, na revista Época (nº390, nov/2005), Caetano comenta a respeito desse texto, de 1966: "Eu já tinha um lance pop tropicalista no próprio título, inspirado no anúncio de uma grande loja de departamentos em Salvador que liquidava para balanço. Foi uma utilização *ready-made*. Eu estudava na Faculdade de Filosofia quando alguém me pediu um artigo para a revista Ângulos, da Faculdade de Direito. A esquerda estava entusiasmada com o Tinhorão, que apoiava a xenofobia. Embora eu falasse naquele tempo mal do rock e da Jovem Guarda, o gérmen tropicalista estava ali."
- 7 O grupo Música Nova constituiu-se em 1961 após a VI Bienal de Arte de São Paulo, quando os compositores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella tiveram suas obras executadas no mesmo concerto. O grupo formalizou sua existência com um manifesto publicado em 1963, assinado pelos quatro compositores citados mais Régis Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal. O Música Nova foi um importante marco na renovação da linguagem musical no Brasil, até então hegemonizada pela estética do nacionalismo. As proposições dos poetas concretistas influenciaram diretamente tanto a estética da vanguarda erudita paulista como a formação do tropicalismo, no qual Rogério Duprat e Júlio Medaglia tiveram importante participação como arranjadores.
- 8 O *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* circulou aos sábados entre 1956 a 1974 a partir de projeto elaborado por Antonio Candido, que indicou para seu editor Décio de Almeida Prado. Escreveram em suas páginas grandes nomes da intelectualidade brasileira, e a publicação tem relevância na história da imprensa no Brasil. A partir da reforma editorial do jornal implantada em março de 2010, o caderno *Sabático* tenta recuperar, de maneira atualizada, o perfil do antigo *Suplemento Literário*, que, de certa forma, tinha se diluído no antigo caderno *Cultura*.
- 9 A Revista Civilização Brasileira, editada pela Editora Civilização Brasileira, circulou de 1965 a 1968, quando foi fechada com a promulgação do AI-5, veículo no qual escreveram intelectuais de renome nacional e internacional.
- 10 Entre artigos publicados por volta de 1968, podemos mencionar: *Tropicalismo! Tropicalismo! Abre a as asas sobre nós!*, de Affonso Romano de Sant'Anna; o ensaio de Roberto Schwarz, *Notas sobre vanguarda e conformismo*, de 1967, estudo crítico sobre a tropicália, republicado em *O pai de família e outros estudos*, no qual constava também o ensaio *Cultura e política, 1964-1969: Nem toda loucura é burra, nem toda lucidez é velha*, de Chico Buarque de Hollanda; *O universalismo e a MPB*, de Sidney Miller; *O trópico entrópico da tropicália, de Mário Chamie; *O contexto tropicalista*, de O. C. Louzada Filho, entre outros.*
- 11 Está fora do escopo deste artigo discutir essa questão, mas acredito que venha ocorrendo com o tempo uma diluição desta carga semântica da sigla MPB, um alargamento de suas fronteiras estéticas com a incorporação de gêneros antes marginalizados e o esvanecimento de seu aspecto ideológico em função das grandes mudanças do contexto político-social do país. Talvez para o senso comum hoje seu sentido inicial esteja bem enfraquecido, embora não se possa colocar um sinal de igual à "música popular feita no Brasil". Ainda há uma certa expectativa do que se vai ouvir quando se é informado que, num determinado lugar, "vai tocar MPB".

Silvano Fernandes Baia é doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2010), mestre em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (2005) e bacharel em Música com habilitação em violão pela mesma instituição (2001). Atualmente é professor adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, onde ministra disciplinas de História da Música. É membro do grupo de pesquisa interdisciplinar e interinstitucional *História e Música*.

Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova

Tomás Andrés Frère Affanni (*Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina*)
tomasfrere@gmail.com

Resumen: Este artículo se centra en el análisis del disco *Chega de saudade*, del guitarrista brasileño João Gilberto, aparecido en 1959. A partir de dicho LP se analizan, por un lado, cuestiones formales tales como el ritmo, la construcción armónica y melódica, el rol de la voz de Gilberto, y todas las innovaciones estéticas que el disco introdujo. Por otro lado, y a un nivel más amplio a través de una contextualización de las discusiones políticas de la época, el artículo avanza sobre un problema fundamental para las músicas del siglo XX: el problema de la relación entre la estética y la política. El trabajo toma como base la renovación estética que introdujo la Bossa Nova, y los discursos contrarios a dicho movimiento que lo acusaban de «reaccionario», «música burguesa», etcétera, para pensar a partir de allí el lugar donde radica la politicidad de la música popular.

Palabras-clave: Estética; Política; Bossa Nova

Music and politics in the emergence of Bossa Nova

English: This article focuses on the analysis of Brazilian guitarist Joao Gilberto's LP *Chega de saudade*, released in 1959. I will analyze, on one hand, formal issues such as rhythm, harmonic and melodic construction, Gilberto's voice, and every aesthetic innovation that LP brought about. On the other hand, and through a contextualization of those years' political discussions, the article will face a very important problem regarding Twentieth Century Popular Music: the link between aesthetics and politics. In order to think how popular music could be related to Politics, this work takes as a starting point the aesthetic renewal that Bossa Nova brought about, and the voices that arose against it, accusing it of being «reactionary», «music for the bourgeoisie», etc.

Keywords: Aesthetics; Politics; Bossa Nova

*Quando acabou de tocar essa música,
a gente olhava de um lado para o outro
pra ver se a Terra ainda existia. (ZÉ, 2011)*

1 – Introducción

No es arriesgado afirmar que son pocos los trabajos discográficos que han creado, por sí mismos, otro mundo. Estamos a comienzos de 1959. El bahiano João Gilberto acaba de lanzar su primer LP, *Chega de saudade*, y ya nada será igual en la música brasileña. El movimiento que está surgiendo, la Bossa Nova, es un caso ejemplar para pensar los vínculos entre *estética y política*, entre vanguardia y compromiso, etcétera. Acusaciones de «música burguesa», de poco o nulo compromiso político, se suceden una tras otra. ¿Qué es la política? ¿Cómo debe hacerse la revolución? ¿Qué rol cumple la música? Son épocas convulsionadas, se sabe...

En su autobiografía *Verdad tropical*, Caetano Veloso cuenta que, en el tiempo que pasó en prisión durante la dictadura iniciada en 1964 en Brasil, sólo mantuvo una conversación interesante con un militar, y en una sola ocasión. Cuenta que aquél le dijo: «Pero ¿eres un ingenuo o crees que puedes tomarnos por tontos?» y que,

mostrando una discreta vanidad intelectual al citar las ideas y los nombres de Freud y Marcuse (mencionó a Marx y Lenin con cierta sequedad, sin la misma emoción), expuso su sofisticada interpretación del tropicalismo. Se refirió a algunas declaraciones mías a la prensa en las que aparecía la palabra "desestructurar", y, usándola como palabra clave, denunció el insidioso poder subversivo de nuestro trabajo. (...) Dijo entender claramente que lo que [Gilberto] Gil y yo hacíamos era mucho más peligroso que lo que hacían los artistas de protesta explícita o compromiso manifiesto (VELOSO, 2004, p.343).

Chega de saudade aparece para decir, a su manera, con su compleja sencillez, lo que la Bossa Nova –y podría extenderse esto al tropicalismo y a lo que artistas como Caetano Veloso hicieron y continúan haciendo– también afirmarán: no existe revolución política que no sea, inherentemente, una revolución estética. Cualquier otro intento, cualquier «realismo socialista», son sólo pobres tentativas de cambiar los términos sin pensar en cambiar las relaciones.

El surgimiento de la Bossa Nova, la posterior aparición del Tropicalismo, son elementos fructíferos para pensar la relación entre arte y política desde una de las producciones artísticas más revolucionarias del siglo XX como lo es cierto espectro de la música brasileña de la segunda mitad del siglo pasado. Cuando en 1959 aparece el nombrado LP de João Gilberto, un mundo se derrumba; pero al mismo tiempo, otro mundo se adivina en los pliegues del disco.

2 – El contexto: estética y política

Ahora bien, que la Bossa Nova sea actualmente un género mundialmente aceptado no significa que dicha aceptación haya sido unánime (ni siquiera ahora lo es) desde el comienzo. De hecho, los representantes de lo que Julio Medaglia llama la «Tradicional Familia Musical brasileña» (DE CAMPOS, 2006, p.199) sólo comenzaron a aceptar la Bossa Nova años después de su éxito internacional.

Pocos años antes, la disputa se había dado en términos similares, pero dentro de la música académica. Cuando Hans Joachim Koellreutter llegó, exiliado de Alemania, a Brasil en 1937, comenzó a trabajar con las técnicas de las vanguardias musicales europeas, el dodecafonismo a la cabeza. El grupo por él fundado, *Música Viva*, atacaba permanentemente las pretensiones de los músicos nacionalistas, que afirmaban que el rol del compositor brasileño era el de reflejar una identidad ya forjada en el pasado. Camargo Guarnieri, el mayor representante del nacionalismo en la música académica brasileña, encuentra en Koellreutter y en sus enseñanzas

una tendencia formalista que lleva a la degeneración del carácter nacional de nuestra música, es antinacional, antipopular, es un refugio de compositores mediocres y de seres sin patria, es una caricatura de la música, y sólo sirve para nutrir el gusto pervertido de pequeñas élites de rebuscados y paranoicos. Lo considero un crimen de lesa patria. (GUARNIERI, 1950)

En la respuesta que Koellreutter escribe en el diario *Folha da Tarde de Porto Alegre* en 1951, afirma que la demagogia y el nacionalismo de Guarnieri no hacen más que originar

fuerzas disruptivas que separan a los hombres. La lucha contra estas fuerzas que representan el atraso y la reacción, la lucha honesta y sincera en pro del progreso y de lo humano en el arte, es la única actitud digna de un artista (Koellreuter citado por NEVES, 1981, p.125)

Poco más de una década después, el enfrentamiento asumía un tono familiar. El *samba* tradicional brasileño

estaba, para algunos, siendo corrompido por estos músicos que incorporaban nuevas técnicas de composición. El jazz, género al que la Bossa Nova debe mucho, también había sufrido pocos años antes una división similar, cuando apareció el *bebop* enfrentándose al tradicional estilo cultivado en New Orleans. Y en la misma época que la Bossa Nova, pero en Argentina, compositores como Gustavo «Cuchi» Leguizamón, dentro del campo del la música de proyección folklórica, o Ástor Piazzolla, en el del tango, iniciaban renovaciones similares.

Las críticas hacían hincapié en un vector estético de la música, es decir, criticaban el desviamente de las normas compositivas «nacionales», brasileñas. Pero también hacían hincapié en un vector ético, ya que la crítica estética se justificaba por el supuesto abandono de la «identidad» brasileña, es decir, el abandono de la idea de que la música debía recrear la identidad de un pueblo, buscarla en el pasado, y reflejarla para fortalecerla frente a las influencias foráneas.

Pero existió otra corriente que también se sumó a las críticas contra bossanovistas y tropicalistas. Y, en este caso, lo ético se exageró en desmedro de lo estético, que pasó a un segundo plano. En un clima político cada vez más tormentoso, con un aumento progresivo del poder de los militares, hasta el mismo grupo «fundador» de la Bossa Nova se partió. Ya en 1960, Carlos Lyra había elegido la frase «O amor, o sorriso e a flor» [«el amor, la sonrisa y la flor»] de la canción *Meditação* «como símbolo a combatir» (STREGA, 2009, p.105). También Nara Leão, una de las principales exponentes de la primera época de la Bossa Nova, ya había abandonado y se enfrentaba al movimiento.

A partir de 1962 la política «explicita» comenzó a aparecer más fuertemente dentro del seno de la Bossa Nova. También por fuera de ese movimiento, a nivel nacional, y sobre todo a partir de 1964, el campo artístico asumió una posición cada vez más confrontativa frente al poder militar y frente a la «derecha» que no estaba ausente, según ellos, del campo de la música. Los críticos de la Bossa Nova afirmaban que «el amor, la sonrisa y la flor» eran letras reaccionarias precisamente por no asumir una posición política explícita. Las letras, según estos artistas, estaban obligadas a abordar problemas relacionados con el Estado, con la situación del proletariado, la lucha antiimperialista, etcétera:

(...) de un lado estaban las que se consideraban letras alienantes, que sólo servían para desviar la atención del pueblo de sus verdaderos problemas, y por otro las letras llamadas participantes, al servicio del gran cambio que beneficiaría a Brasil y toda América Latina, bajo la inspiración de la revolución cubana. (STREGA, 2009, p.106)

El «ala de izquierda» bossanovista estaba ahora conformada por autores como el nombrado Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leao, entre otros. Para estos autores, no abordar «los problemas del pueblo» (STREGA, 2009,

p.106), centrarse en la construcción armónica o melódica en desmedro de lo explícito de las letras, cantarle a cosas sin importancia, era sospechoso (o confirmatorio) del carácter «de derecha» que poseían esos músicos del ala opuesta de la Bossa Nova: autores como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Rolando Bôscoli, etcétera. Los interesados «exclusivamente en hacer música (...) eran los alienados asumidos» (CASTRO, 2008, p.354). (João Gilberto pasó la mayor parte de esta etapa en el extranjero, lo cual lo hacía oscilar, a ojos del «ala izquierda», entre la indiferencia y el abandono de toda posibilidad revolucionaria). La línea que Ruy Castro llama «amor-flor-mar» fue desterrada de cualquier música que se pretendiera de izquierda.

Lo que se le critica a estas obras podría resumirse así: carecen de un *afuera*. El compromiso político de una obra radicaría en sus referencias a una situación exterior. Es en este sentido que puede hablarse de «realismo»: la obra debe *representar* un afuera que no le pertenece, debe ponerle palabras a una situación injusta. Tal vez en un cuadro, en una escultura, esto sea más fácil de pensar, de articular. Pero: ¿cómo pensarla en la música, aquel arte que, desde Platón y Aristóteles, se encuentra continuamente bajo sospecha precisamente por, aparentemente, carecer de un afuera? (La matemática y la música, decía Borges, nos permiten prescindir del mundo.) ¿Qué significa una progresión de acordes? ¿Con qué elemento del afuera lo relacionamos?

Chega de saudade es un disco que, en cierta forma, intenta estar cerrado sobre sí mismo, con canciones cerradas también sobre sí mismas. La potencia de cada canción radica en su capacidad de sostenerse por sí mismas, en ser tan complejas y densas al punto de no requerir una referencia a algún suceso identificable, a algún personaje delimitable por fuera de la canción. Se le canta al mar, al sol, a un amor, a cosas que no son más que banalidades para el «arte comprometido». Frente a esto, se le exigirá a la Bossa Nova una posición política explícita, se le exigirá que deje sus refinamientos formales y pase a la acción comprometida.

No estamos afirmando aquí una caprichosa separación entre forma y contenido, donde cultivar el segundo sería síntoma de pobreza estética y compromiso – revolucionario- político, y cultivar la primera, síntoma de sofisticación estética y conservadurismo político. Entiéndase bien: narrar las injusticias del mundo sin cultivar al mismo tiempo un trabajo riguroso sobre la forma artística, no es negativo en sí mismo. Pero está menos cerca del arte que del periodismo.

Nuestra hipótesis, justamente, es que el error es considerar como aislados los vectores ético y estético, ponerlos en relación de subordinación, de jerarquía. Lo interesante de la Bossa Nova, de este modo, es que no pretendía una simple inversión de lo que los artistas «de izquierda» hacían, es decir, no pretendía dar vuelta las

cosas colocando lo estético por encima de lo ético. Por el contrario, lo que queda en cuestión es la propia existencia separada de esos dos conceptos.

La Bossa Nova, afirmamos, fue un movimiento profundamente político. Lo que los bossanovistas (y, más tarde, los tropicalistas) llevaron a cabo implicó una ruptura mucho más radical con el orden de las cosas: ellos alteraron el modo en que se percibe, el modo en que se siente, en fin, el modo en que se vive. Frente a la unilinealidad pretendida por los «artistas comprometidos» (cantarle al pueblo con letras sobre el pueblo, para que el pueblo comprenda), atacaron la falsa correspondencia lineal entre causa y efecto, y afirmaron en cambio una indeterminación donde un efecto no deriva *necesariamente* de un hecho cualquiera. Las producciones de estos artistas anularon y refutaron el camino lineal del productor al receptor. Una melodía, una palabra, una cadencia, una armonía podían causar una *multiplicidad* de efectos.

Lo que el disco de 1959 pone sobre el tapete es, precisamente, la imposible separación entre la experimentación estética y la política. Y esas características del disco que lo enfrentan a lo que la corriente izquierdista de la Bossa Nova pretendía, son las mismas que lo enfrentan al conservadurismo nacionalista, a aquellos que pretendían que la música debía buscar una identidad anclada en un pasado. Por el contrario, y tomando prestadas palabras de Deleuze, el artista debe siempre trabajar con vistas a un «pueblo que todavía falta» (DELEUZE y GUATTARI, 1993, p.177). Pero no se trata de la *promesa* de un pueblo, de un pueblo que, algún día, llegaría a ser libre. Se trata, por el contrario, de crear ese pueblo que falta, crear *aquí y ahora* nuevas formas de vida, nuevas maneras de *poblar la tierra*.

Es posible ahora releer el episodio narrado por Veloso y reproducido algunos párrafos atrás. El músico brasileño Julio MEDAGLIA (2011), en una entrevista para un programa de una radio carioca, recuerda de otro modo la anécdota: aquel General «de quinientas estrellas en el pecho» les había dicho: «ustedes, muchachos, con esa cosa de hacer de la realidad una pasta informe, con esa cosa de diluir los valores, de no dejar piedra sobre piedra... ustedes están actuando con una de las formas más modernas de subversión; tal vez la única».

3 – *Chega de saudade*

En 1959 aparece *Chega de saudade*, con 12 canciones: *Chega de saudade* (Tom Jobim y Vinicius de Moraes), *Lobo-bobo* (Carlos Lyra y Ronaldo Bôscoli), *Brigas, nunca mais* (Jobim y de Moraes), *Hôba-la-lá* (João Gilberto), *Saudade fez um samba* (Lyra y Bôscoli), *Maria Ninguem* (Carlos Lyra), *Desafinado* (Tom Jobim y Newton Mendonça), *Rosa Morena* (Dorival Caymmi), *Morena Boca de Ouro* (Ary Barroso), *Bim-Bom* (João Gilberto), *Aos pés da cruz* (Marino Pinto y José Gonçalves) y *É luxo só* (Ary Barroso y Luis Peixoto).

El disco posee, a la hora de abordarlo, una multiplicidad de aristas posibles. En nuestro caso, nos limitaremos a tres aspectos que consideramos fundamentales: i) la relación entre la música y la palabra, que lleva al problema de la representación en música; ii) un análisis formal básico de la obra, que hará hincapié en aspectos armónicos, melódicos y rítmicos; iii) el modo en que la obra de João Gilberto se relaciona con la música popular y sus formas más difundidas.

3.1 - *É só isso o meu baião...*

En primer lugar, puede afirmarse que el disco es innovador y provocador en su abordaje de la relación entre música y palabra. La palabra es tomada en tanto «algo» que significa, por supuesto, pero sin despreciar por eso su dimensión sonora. La canción *Bim-Bom*, compuesta por el propio Gilberto, reza: «Bim-Bom / É só isso meu baião / E não tem mais nada não» («Bim-Bom / Es sólo eso mi baión / Y no tiene nada más»). ¿Una provocación del artista? En *Hôba-la-lá*, por otro lado, la sonoridad de las palabras del título también son tomadas sin referencia al afuera, por su valor sonoro. La voz como instrumento.

La intervención de Gilberto en torno al problema música/palabra no surge de la nada, desde luego. Actualiza una de las cuestiones más importantes que han poblado la historia de la música y el pensamiento sobre ella: ¿deben las palabras ser aceptadas en la música? ¿Ayudan a «comprender» mejor la música? ¿O, al contrario, desvían al oyente del *verdadero* sentido del arte musical? Éstas son, por supuesto, solo algunas de las posibles preguntas a formular; preguntas que surgen ya en la filosofía griega (por ejemplo, con Platón en *La República* o en las *Leyes*, o con Aristóteles en su *Política*) y que adquieren una especial relevancia teórica desde los siglos XVI y XVII, que es cuando comienza una tendencia a racionalizar la producción musical.

En todas las pistas del disco se percibe el nuevo abordaje que João Gilberto hace de la relación entre música y palabra. Si consideramos sólo la letra, las ya citadas *Bim-Bom* y *Hôba-la-lá* son los ejemplos más explícitos. Pero también en *Desafinado*, por ejemplo, la ironía en la letra hace referencia a la construcción específicamente musical: «si vos decís que yo desafino...», en una canción que introduce armonías extrañas, con una melodía extremadamente difícil de cantar (pero que, a pesar de la trampa de la letra y del título, nunca es desafinada).

Pero también en el modo en que Gilberto canta, es decir, en el *cómo* y no sólo en el *qué*, aparece la renovación de la Bossa Nova en este aspecto. El hincapié ya no está puesto únicamente sobre lo que la voz dice, sino en el sonido propio de esa voz. El canto suave, en bajo volumen, intimista, sin exabruptos ni «lujos» innecesarios es también una innovación dentro de la música brasileña (y latinoamericana en general). Gilberto canta *cool*, según la definición de Tom Jobim: «cantar sin buscar efectos contrastantes, sin arrobo melodramáticos,

sin demostraciones de afectado virtuosismo, sin malabarismos. Lo *cool* cohíbe el personalismo en favor de una real integración del canto a la obra musical, lo que está de acuerdo con la posición estética del movimiento» (DE CAMPOS, 2006, p.40). Cuando apareció *Chega de saudade*, la sorpresa se debió en parte a esa interpretación vocal despojada, no afectada, simple sin dejar de ser compleja. João Gilberto se escapaba de los estrellismos vocales a los que la música brasileña estaba acostumbrada. El acompañamiento musical ya no era una mera excusa para mostrar el virtuosismo del cantante. Por el contrario, el énfasis estaba ahora puesto en la totalidad de la composición, intentando darle al tema un equilibrio entre la voz y los instrumentos. Las letras se desprendieron rápidamente de lo que era reconocido como típicamente latinoamericano: dramatismo, motivos melodramáticos, etcétera.

La palabra empezó a ser tomada también por su valor sonoro, y no sólo por su significación (no es casual que el nacimiento de la Bossa Nova y el de la poesía concreta estén muy cerca en el tiempo). Como afirma José GAVA:

la letra se equilibró junto a los demás componentes de la música, integrándose en una misma escala de valores –se volvió uno de los elementos de la composición, y ya no más su hilo conductor o su parte principal. (GAVA, 2008, p.32)

Con la voz en volumen mucho más bajo que lo habitual, prácticamente sin vibrato, la melodía surge en primer plano, con tanta o más importancia que la significación de la letra.

3.2- *Si você disser que eu desafino...*

Con respecto al canto de João Gilberto, es preciso reparar también en la relación que entabla con el ritmo (la nueva «batida» que inventó el músico bahiano). El canto se libró, al menos en parte, de la base rítmica. Gilberto juega permanentemente a demorar o acelerar el canto (o el silbido, o los chasquidos de la lengua) con respecto a la métrica que marca la guitarra o el resto de los instrumentos.

Los desfasajes rítmicos nacidos del contrapunto voz/guitarra se remitían a las inflexiones de la lengua hablada; surgía un tiempo medio inconmensurable entre los dos, apenas suficiente para garantizarle la esencia musical al verso. (GAVA, 2008, p.62)

Las pausas en la línea vocal, por otro lado, no son menos importantes que las pausas que se introducen en la ejecución de la guitarra.

La «batida» que revoluciona el ritmo del samba surge, según el propio guitarrista, inspirado «en el sonido que producían las caderas de las lavanderas de Juazeiro en Bahía cuando ellas pasaban equilibrando los fardos de ropa en la cabeza en el lugar donde él nació» (STREGA, 2009, p.83). Lo que la caracteriza consiste, básicamente, en el hecho de que el tiempo de la línea melódica (de un instrumento o, en la mayoría de los casos, de la voz) y el tiempo de la base rítmica ejecutada por la guitarra

parecen estar desfasados. La frecuencia y la duración con que se pulsan las cuerdas generan una especie de ritmo doble, donde la métrica quizás es la misma pero los acentos caen en instantes diferentes. Así, se tiene una sensación de continuo movimiento, de un reposo imposible que, sin embargo, no deriva en desorden.

Con respecto a la construcción armónica de las canciones, el trabajo de Gilberto (junto al de otras importantísimas figuras como Jobim, Mendonça, Lyra, entre otros) marcó todo un modo de componer, de ejecutar e, incluso, de escuchar las nuevas músicas que empezaron a surgir. Quizás el cambio más importante haya sido el del lugar que pasaron a ocupar las disonancias. Sería incorrecto afirmar que la Bossa Nova introdujo las disonancias en la música popular, dado que éstas existían ya en algunos sambas que databan de hacia varios años. Pero lo que este movimiento tuvo de novedoso fue precisamente el de colocar la disonancia ya no en un lugar de tensión, de suspenso, sino en un lugar estructural, donde las notas «extrañas» ya no son algo a eliminar, o una transición hacia una situación de reposo. Por supuesto que el grado en que se modificaron los acordes de la música popular fue mayúsculo. Pero, insistimos, el cambio principal radica en haberse despegado del habitual dualismo entre consonancia y disonancia, en haberse desligado del juego tradicional entre tensión y reposo, o entre diferentes tensiones que tienden hacia un reposo tonal.

Los modos más utilizados en la música occidental, el mayor y el menor, sufrieron una especie de «conciliación» (DE CAMPOS, 2006, p.34), ya que no es extraño encontrar mezcladas regiones mayores y menores, en continua mezcla y juego de interpenetración. En *Desafinado*, o en *Chega de saudade*, quizás los ejemplos más arriesgados armónicamente, ya no se puede hablar de una región exclusivamente mayor o menor; las regiones se interpenetran continuamente. Estas características llevan a De Campos a afirmar que, a partir del disco de João Gilberto, «la estructuración armónica parece a veces modal» (DE CAMPOS, 2006, p.34), y ya no tonal. Por otro lado, la modulación carece ahora de un momento de transición (entre el punto de partida y el punto de llegada) claramente identificable; los acordes que João Gilberto encadena en la guitarra reafirman esa ambigüedad en la modulación, donde el paso de una tonalidad a otra nunca puede ser perfectamente identificada.

La manera en que Gilberto toca la guitarra en *Chega de saudade* se caracteriza, en relación a las disonancias ya mencionadas, por el uso de una mayoría de acordes alterados, acordes donde se introduce una nota que en la armonía «clásica» sería considerada extraña. Esto está estrechamente relacionado con el hecho de que deja de buscarse indefectiblemente que la nota fundamental del acorde esté en el bajo; así, van desarrollándose «nuevas posiciones en el instrumento en forma de clusters, o sea, de bloques de notas con un determinado color armónico» (DE CAMPOS, 2006, p.80).

Sin embargo, siguiendo a Gava, es preciso considerar que, en el caso de la armonía bossanovista –y en esto nos referimos no solamente al LP aquí en cuestión, sino al movimiento en general–, no se trataría tanto de una «anticipación precursora», sino más bien de una «preservación, por parte de la BN, de tendencias armónicas originales ampliadas, "modernizadas"» (GAVA, 2008, p.15).

Recapitulando, las innovaciones en términos armónicos no fueron algo aislado que viniera a sumarse a otros rasgos ya preexistentes. Por el contrario, la complejidad armónica de *Chega de saudade* forma un bloque con la renovación en el modo de cantar de Gilberto, con los nuevos ritmos a la hora de tocar y de componer, pero especialmente con esos dos elementos puestos juntos, es decir, con la relación entre la melodía y el ritmo, y en consecuencia con la forma en que los acordes entran en la canción. Las secuencias de acordes ya no tendrán sus movimientos necesariamente en los tiempos fuertes, de modo homogéneo, y tampoco habrá únicamente síncopas. El tratamiento armónico introduce, en cambio, permanentes sorpresas, da al oyente una impresión, como ya se dijo, de movimiento continuo, de imposible reposo.

3.3- Saudosismo

Existe una canción de Caetano Veloso que se titula como este apartado. Allí, «tú, yo, João» giran en la vitrola, sin pausa, frente a un «mundo disonante» que intentan inventar. En uno de sus múltiples homenajes al que considera su mayor maestro, Veloso afirma que «aprendimos con João, para siempre, a ser desafinados». Ninguna frase mejor que ésa para iniciar el apartado con que finaliza este trabajo. Es que quizás el mérito más grande de la renovación que se inicia a fines de los '50 haya sido el de llevar la experimentación hasta un punto extremo, en el que se alcanzan resultados completamente nuevos, pero sin deshacer del todo las formas tradicionales de la canción de las que la Bossa Nova surgió.

Lo más interesante de la Bossa Nova es precisamente el hecho de no haberse apartado por completo de la tradición musical popular ni de la tradición académica, sin tampoco sumergirse de lleno en alguna de ellas. Los bossanovistas se apropiaron de elementos de una y otra tradición, rescatan del pasado algunas cosas, inventan otras, se mezclan otras... Allí radica su riqueza. En un siglo en que la música académica se fue alejando cada vez más de los grandes públicos, la Bossa Nova introdujo elementos de esa tradición, pero incorporándolos a músicas populares de gran anclaje en el lugar en donde surgió.

Extrapolándonos a otras escuelas de compositores, podría pensarse provocativamente si, acaso, la revolución de Arnold Schoenberg no fue tan extrema como la de otros compositores del siglo XX. Schoenberg, es sabido, había decretado la muerte de la tonalidad, y ante el caos que dicha muerte habría introducido, volvió a crear un

sistema: el dodecafonismo. Pero creemos que el problema del sistema de doce sonidos radica en que pareciera ser una técnica inventada desde la nada, que viene a incorporarse destruyendo todo lo que la sustentaba (o, al menos, así lo pretende). Alban Berg, Olivier Messiaen, entre muchos otros ejemplos, parecieron en cambio generar en el campo musical una doble disolución: disolución en nuevas vanguardias musicales de la tradición compositiva heredada; disolución de las nuevas técnicas en elementos heredados de la tradición.

No otra cosa sucede en pintura, o en literatura... Los trabajos de Picasso o de Bacon, por nombrar sólo dos pintores del siglo pasado, parecen haber llevado la experimentación mucho más lejos que el arte más extremadamente no-figurativo. No se instala un sistema «desde arriba», sino que se deshacen, progresivamente, las formas ya consolidadas. En literatura, por ejemplo, la experimentación con el valor sonoro de las palabras sería absurda si se la llevara hasta un punto en que ya sólo existieran balbuceos, sonidos ininteligibles en un lenguaje articulado.

Las grandes revoluciones artísticas han trabajado sobre el proceso, y no únicamente sobre el producto. Volviendo a la canción de Caetano Veloso, la verdadera herencia de João Gilberto es ser *siempre* desafinados. Los acordes alterados, la disonancia entendida estructuralmente, la inexistencia de regiones tonales fácilmente identificables, la nueva batida, el nuevo modo de cantar, tomados en sí mismos, son aportes invalables al campo de la música. Pero ser siempre desafinados implica, por sobre todas las cosas, poder despegarse también de esas innovaciones cuando se hayan instalado como nuevo paradigma dominante.

El movimiento *Tropicália* sigue a la Bossa Nova y se reconoce su heredero en este segundo sentido. Para este movimiento, João Gilberto representa una actitud de destrucción de un modo de concebir el arte como mera repetición de lo ya hecho, por un lado, o como destrucción de todo lo anterior, por el otro (VELOSO (2004, p.403) habla de «iconoclastas que no saben construir estatuas», citando al periodista Paulo Francis). El tropicalismo asumió como materia prima «una mezcla

genuina de todo lo que sucedía en la vida cultural de Brasil, absolutamente todo (...) La auténtica creatividad podría redimir cualquiera de sus aspectos y volverla trascendente» (VELOSO, 2004, p.37).

Podemos volver entonces al problema de la política, y al contexto que delimitamos anteriormente. De los músicos de protesta, Caetano Veloso afirma en *Verdad tropical*:

Ellos ya conocían la única solución, que llegó aquí lista: alcanzar el socialismo. Y para eso cualquier truco servía. Todo gesto que mostrara interés en refinar la sensibilidad -tanto en el contacto más profundo con nuestras formas populares tradicionales como en la vanguardia experimental- se consideraba una perversión peligrosa e irresponsable. (VELOSO, 2004, p.76)

Desde esa visión, habrá que darle al pueblo una música *para algo* (para la revolución socialista, para consolidar la dictadura, etcétera). Lo que queda inamovible es la concepción que entiende que, dado determinado hecho tomado como *causa*, corresponderá siempre *un efecto*. Para que las masas desearan el derrumbe del orden existente, sólo haría falta cantárselos, *contárselos*, narrarle al mundo las injusticias y proponer modos de cambiarlo.

Y el problema es precisamente ése. Ser *siempre desafinados* implica asumir siempre una posición que incluye riesgos, una posición de minoría frente a los patrones dominantes (en música, en política...). Quebrar la *doxa* instituida creando *para-doxas*, puntos en que lo que aparecía como inevitable, como necesario, ya no lo es. Los acordes, la batida, el cantar de la Bossa Nova llevan adelante esa revolución, que es una revolución estética y, por tanto, política. La Bossa Nova cuestiona todo un modo de concebir la música, pero también todo un modo de concebir la relación entre compositor/ejecutante y oyente; y, sobre todo, cuestiona el modo en que se tocan las esferas aparentemente divorciadas del arte y la política. El arte, ahora, llevará a cabo un proceso de experimentación que altera, valga la redundancia, el propio modo en que se experimenta, en que se percibe. La tarea política del arte, citando por última vez a Veloso en su canción *Livros*, es la de lanzar nuevos mundos en el mundo.

Referências

- CASTRO, R. (2008). *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- DE CAMPOS, A. (2006). *Balance(o) de la Bossa Nova y otras bossas*. Buenos Aires: Vestales.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- GAVA, J.E. (2008). *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora UNESP.
- GUARNIERI, C. (1950). *Carta abierta a todos los músicos y críticos musicales de Brasil*. O Estado de São Paulo. São Paulo: 17 de diciembre de 1950.
- MEDÁGLIA, J. (2011), Entrevista con Arrigo Barnabé en programa radial *Supertônica. Um programa sobre o gosto*, Rádio Cultura Brasil, 07/01/2011 (disponible online en <http://www.culturabrasil.com.br/programas/supertonica/arquivo-11/caetano-veloso-1968-por-julio-medaglia-2>)
- NEVES, J.M. (1981). *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- STREGA, E. (2009). *Bossa Nova y Nuevo Tango. Una historia de Vinicius a Ástor*. Buenos Aires: Corregidor.
- VELOSO, C. (2004). *Verdad tropical*. Barcelona: Salamandra.
- ZÉ, T. (2011), Entrevista con Arrigo Barnabé en programa radial *Supertônica. Um programa sobre o gosto*, Rádio Cultura Brasil, 04/02/2011 (disponible online en <http://www.culturabrasil.com.br/programas/supertonica/arquivo-11/chega-de-saudade-por-tom-ze-3>)

Tomás Frère Affanni (Buenos Aires, Argentina, 1986) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está en proceso de evaluación su proyecto de Doctorado "El vínculo entre estética y política en la música argentina del siglo XX". Es docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (Música y filosofía, aproximaciones a una relación problemática). Desde 2008 es editor y redactor de la revista Amartillazos. Revista de filosofía, estética y política, y ha colaborado con artículos en diversas publicaciones del ámbito musical.

A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70

Nelson Barros da Costa (Universidade Federal do Ceará)

nelson@ufc.br

Maria das Dores Nogueira Mendes (Universidade Federal do Ceará / CNPq)

dasdoresnm@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo procuramos mostrar que a atitude antibossanovista evidenciada no plano da expressão musical nas vozes, nos gêneros e nos arranjos das canções do "Pessoal do Ceará" também se manifesta no plano textual das canções desses artistas que apareceram na década de 1970 no cenário musical brasileiro. A fim de ilustrar essa discussão, analisamos as canções *Berro* e *Abertura* (EDNARDO, 1976) sob o ponto de vista da Análise do Discurso. As conclusões ratificam a tese de que, paralela à linha evolutiva aberta pela Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro, outras linhas, que se originaram em ambiente musical mais distanciado do sudeste do país, evoluíram a um só tempo explorando o veio aberto pela estética bossanovista e se demarcando desta tanto nos textos como na expressão musical.

Palavras-chave: Bossa Nova, música cearense, polêmica discursiva.

The Bossa Nova movement and the music of Ceará of the 1970s

Abstract: In this paper we show that the antibossanovist attitude evidenced musically by the voices, the genres and arrangements of the artists of "Pessoal do Ceará" also occurs in the textual aspect of the songs of these artists who appeared in the Brazilian music scene in the 1970s. To illustrate this discussion, we analyze the songs *Berro* and *Abertura* (EDNARDO, 1976) from the point of view of discourse analysis. The findings reinforce the thesis that in parallel to the evolutionary line opened by Bossa Nova movement in the popular Brazilian music, other lines, originating from musical environments far from southeastern Brazil, evolved at the same time exploring opportunities offered by Bossa Nova and drawing an own musical and textual style.

Keywords: Bossa Nova movement, music of Ceará, discursive polemic.

1 – O projeto Bossa Nova

Se é possível situar um ponto no tempo em que a Bossa Nova surgiu, este ponto é o início do ano de 1959, quando foi lançado o LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, onde estão os sucessos *Desafinado*, *Lobo bobo*, além da incrível canção que dá título ao disco. Um ano antes já havia sido lançado o LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, mas, apesar de ter a participação de dois fundadores do movimento, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, não é um disco de Bossa Nova, pois Elizeth canta as canções de Tom e Vinicius com uma dicção tradicional, bastante distante da dicção que notabilizou o movimento.

O impacto foi o do deslumbramento da invenção que vai ao encontro da ânsia pelo novo resultante da insatisfação dos jovens e do cansaço dos já não tão jovens diante do cenário musical da época. Que cenário era esse? De um lado, os sambões e as marchinhas de carnaval, herdeiros da tradição, muitos deles eufóricos e ufanistas ao extremo; de outro, os sambas-canção e os boleros, marca da penetração da música latina no Brasil,

melancólicos e saturados de tristeza. De outro lado, ainda, as valsas e serestas, herdeiras da tradição lírica portuguesa, nostálgicas e românticas em demasia. Pode-se apontar ainda a presença das canções de extração rural, seja do Nordeste, seja da realidade interiorana dos diversos estados do sul e do sudeste do país. Sentia-se nessas canções igualmente o excesso do telúrico e do nostálgico, sentimentos já atropelados pelo acelerado processo de urbanização da época.

Diante de tal realidade, faz parte das condições de produção da Bossa Nova o desgaste e esgotamento desses excessos, e, ao mesmo tempo, um projeto que aponta para uma ruptura concreta com esse estado de coisas sem descurar do senso estético sobre o qual se fundara a canção brasileira. Esse perfeito encaixe entre necessidade de superação e perspectiva de materialização de um projeto alternativo explica o grande impacto que causou a Bossa Nova. Para se ter uma ideia dessa comoção, o pesquisador Zuza Homem de Mello (MELLO, 2001), em

seu livro sobre João Gilberto publicado pela Publifolha, relata que muitos artistas compararam o choque que tiveram ao ouvir pela primeira vez o cantor baiano com o que tiveram diante de acontecimentos como a chegada do homem à Lua ou a morte do Presidente Kennedy.

No fundo, a novidade da Bossa Nova é atingir, de modo eficaz, a contenção dos excessos referida anteriormente sem se retirar do projeto estético estabelecido desde as primeiras gravações do samba brasileiro, sendo a mais conhecida a gravação de *Pelo telefone* por Donga, qual seja o projeto de construir um gênero musical que realizasse a concatenação máxima de letra/melodia/harmonia/ritmo/canto. Trata-se, na verdade, de uma releitura desse projeto que está na raiz da invenção da canção brasileira.

A Bossa Nova, num cenário de transbordamento de um ou de outro desses elementos, propõe um recorte dos excessos numa média perfeita. Para dar um exemplo, veja-se o aspecto canto: o canto de João Gilberto (não só dele, mas de todos os outros – Tom Jobim, Carlinhos Lyra, Nara Leão, Edu Lobo, etc.) não é contido por mera limitação vocal. O canto moderado, "baixinho", propõe, na realidade, explorar uma média em que a voz nem se estabelece nas alturas do "bel canto" (também chamado de "dó de peito"), nem no extremo em que o canto deixa de ser canto e passa a ser fala, sussurro.

Ao mesmo tempo, o acompanhamento instrumental busca adequar-se a essa proposta de dicção oral. Como acompanhar um canto prosaico com uma grande orquestra de cordas ou de percussão? Para esse intento, basta o violão, instrumento ícone da tradição musical brasileira, embora não importe a quantidade de instrumentos: até uma orquestra é admitida desde que se comporte como um instrumento. No caso do violão, este não poderia ser tocado de qualquer maneira. Em consonância com o canto médio dos cantores bossanovistas, propõe-se o violão tocado com os arpejos da mão direita "para dentro", de modo fechado, com os dedos formando uma concha, de modo a produzir uma sonoridade contida.

E os espaços para a execução dessa música? Embora a tecnologia da época já permitisse a amplificação do som, uma música baixa, com acompanhamento camerístico, pedia lugares fechados, pequenos. Bares, boates, pequenas casas de show (CAMPOS, 1993). Nas gravações em estúdio, a tecnologia foi usada não para projetar ou amplificar a voz, mas para reduzir a posição da orquestra, que passa a funcionar como se fosse um único instrumento, sem nenhuma primazia em relação aos instrumentos individuais, como o violão, o piano e a bateria.

Por outro lado, as letras tematizam a leveza, o sentimento moderado. Nem o eufórico, nem o trágico. Nem a alegria empolgante, nem a tristeza amargurada. O bossanovista está de bem com a vida, mesmo com os seus reveses. O abandono da mulher amada não é visto como o "fim do mundo". A sorte na conjunção amorosa não lhe causa

frenesi eufórico. Para dar um pequeno exemplo, tomemos a canção *Tereza da praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco, em que dois homens se descobrem, através de um diálogo, namorando a mesma mulher que conheciam na praia. O que em canções anteriores seria retratado como uma tragédia (um dos homens matando o outro, maldizendo a mulher ou chorando sua derrota) termina nesta canção em fraternal acordo, no qual os dois abrem mão da esperta garota, que não é julgada e sim deixada "aos beijos do sol e abraços do mar" em proveito da manutenção da amizade entre os dois rapazes.

2 – A música cearense: relendo e rasurando a tradição

É indiscutível que, depois da Bossa Nova, a música brasileira jamais foi a mesma, mas é preciso dizer que nem todos aderiram incondicionalmente ao movimento. Note-se que a Bossa Nova não se resume a um gênero, mas consiste em toda uma forma de conceber e fazer canção e até mesmo outras manifestações artísticas¹. SANCHES (2000) chega a considerar que o espírito que marcou a Bossa Nova foi o mesmo que influenciou o cinema, a arquitetura e o teatro do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960. No entanto, a irrequieta heterogeneidade da música brasileira, mesmo sob intensa pressão do mercado e da mídia, prosseguiu na exploração dos veios arquetípicos abertos desde a fundação do país, ora misturando-os, ora cultivando sua "pureza" respectiva.

Diferentemente do que disse Caetano Veloso em relação a uma possível linha evolutiva da Música Popular Brasileira, capitaneada pela Bossa Nova e à qual o Tropicalismo teria vindo dar continuidade, há que considerar, portanto, que existem diversas linhas evolutivas na MPB, porque esses veios não pararam no tempo nem foram substituídos: também evoluíram. A música cearense que mais pôde se expressar na mídia, por exemplo, se posicionou em linha com outras vertentes da Música Popular Brasileira, mas, também como os bossanovistas, relendo a tradição, embora não com os mesmos propósitos. Uma delas é a referenciada na cultura e na realidade do Nordeste setentrional (principalmente Ceará, Maranhão, Pernambuco e Paraíba).

Os compositores e cantores cearenses mais expressivos (Belchior, Ednardo e Fagner), sem esquecer de Amelinha, Cirino, Fausto Nilo, Rodger Rogério, Téti, dentre muitos outros, exploraram tal linha que, se nutrindo, assim como os inventores do samba, de ritmos e musicalidades egressas dos folguedos e danças populares formadas pela conjunção das tradições europeias (gêneros como a modinha e o *schottisch*, o trovadorismo, as danças coletivas e circulares – quadrilha, fandango, etc.) com os ritmos e danças sincopados de origem afro-brasileira e indígena, constitui um dos arquétipos musicais do que hoje se chama MPB (MIRANDA, 2007).

Está certo Gilberto Gil (em CAMPOS, 1993) quando afirma que Luís Gonzaga é o grande agente mediador

dessas tradições, mas ele erra quando o compara a João Gilberto. Na verdade, Luís Gonzaga parece ser o Donga dos ritmos nordestinos. É ele que, visionariamente, como Donga e outros, transforma a música desse caldeirão bulícioso de manifestações populares, desembaladas (sem embalagens), consumidas e praticadas (sem distinção clara entre esses dois gestos) pelo povo nordestino, principalmente das regiões interioranas do Nordeste (não necessariamente rurais, mas também praieiras) em um produto condizente com o gosto das massas dos grandes centros urbanos e o traz para o mercado nacional provocando, se não um impacto, mas uma repercussão talvez tão forte quanto o da Bossa Nova (e só nesse sentido ele pode ser comparado a João Gilberto).

Se hoje não é possível falar de Música Popular Brasileira sem falar no samba, também não é possível falar dela sem falar dessa vertente nordestina setentrional. A música cearense moderna (da década de 60 em diante) vai beber nesse veio, só que não apenas nele, e aí talvez tenha havido não apenas uma releitura, mas também uma rasura. Marcada pela urbanização desnorteante a que boa parte do povo nordestino por necessidade teve que se submeter, e com ele seus artistas, a música desses cearenses vai sofrer grande influência da música anglo-americana "jovem" da época, que já exercia fascinação sobre a juventude do período por seu caráter de rebeldia e de inconformismo (cf. a Jovem Guarda e o Tropicalismo), embora de forma um tanto reticente (compreensível em tempos de ditadura de direita e de patrulha ideológica de esquerda) (COSTA, 2012).

Especificamente em relação à voz cantada, o "Pessoal do Ceará", além de incorporar elementos da tradição nordestina (como os aboios, os cantos de trabalho, os cânticos das carpideiras e romeiros, etc)², também absorve o timbre característico do gênero conhecido nos países anglo-saxões como "cock" rock³. Segundo NEDER⁴, a voz nesse estilo "consiste em um som áspero, que é produzido essencialmente pela garganta e pela boca, com uma utilização mínima das câmaras de ressonância do peito e da cabeça, e através de uma forte tensão das cordas vocais". Não se tratou, como se pode perceber, de uma incorporação tropicalista de influências contrastantes, das quais teria sido necessário aparar muitas arestas.

Evidencia isso o fato de Belchior ser recorrentemente citado⁵ como um compositor bastante influenciado por Bob Dylan, pelas músicas simples, letras longas e pela voz áspera, além de citar o compositor americano em algumas de suas composições, mais explicitamente em *Lira dos vinte anos*⁶ (BELCHIOR, 1988). Já Fagner, gravou, em 1987, o LP *Romance no deserto*, título homônimo ao da versão (feita por Fausto Nilo) da canção de *Romance in Durango*, de Bob Dylan.

Então, podemos dizer que a música cearense não só não adere à vaga da Bossa Nova, como se posiciona *contra* a estética bossanovista não só porque a Bossa Nova exclui, em seu recorte de excessos, a vertente nordestina (isso vai

tentar ser redimido pelos que, no interior do movimento, fizeram a dissidência intitulada "Canção de protesto"). A própria forma de cantar dos cearenses comete "pecados" condenados pela estética bossanovista. Ouça-se, por exemplo, o "trinado" ou vibrato das interpretações de Ednardo e Fagner (acompanhando neste uma vibração vertical da cabeça); a voz metálica e um tanto estridente deles dois e também de Rodger Rogério, Fausto Nilo, Téti e Amelinha (comparem-se as vozes de ambas com as vozes apolíneas de Nara Leão ou Sylvinha Teles); os sussurros sensuais e a rouquidão, bem como os trechos em murmurários rápidos, da interpretação de Belchior. Em todos esses casos se ultrapassam os limites da contenção praticada pelos bossanovistas. A rascante melancolia de canções como *Retrato marrom* (Rodger Rogério e Fausto Nilo), *Asa partida* (Fagner e Abel Silva) e *Beleza* (Fagner e Brandão), cantadas por Fagner; os protestos e as ironias ferinas de Belchior e Ednardo, tudo isso é impensável ou soaria muito estranho nas vozes de João Gilberto ou Roberto Menescal.

2.1 – O berro de Ednardo

No entanto, pensamos que a Bossa Nova deixou, além dos muitos legados, uma espécie de legado colateral e, nesse ponto, os cearenses foram beneficiados pelo movimento: depois de João Gilberto, o ouvido musical brasileiro, já bastante sensível, se abriu para outras texturas vocais que não tinham lugar anteriormente, o que provocou um profundo enriquecimento da paleta de vozes masculinas e femininas, que puderam sair dos banheiros ou das esquinas diretamente para o estúdio ou para o palco. Isso encorajou as gerações de cantores a exporem suas vozes no mercado de tal modo que podemos afirmar sem medo que sem João Gilberto não haveria nem Fagner, nem Belchior, nem Ednardo, nem qualquer um dos outros citados aqui enquanto *personae* cantantes.

Podemos analisar todo esse movimento de troca entre a Bossa Nova e a música cearense em duas canções dele resultantes: *Berro* (Ex.1) e *Abertura* (EDNARDO, 1976).

1. Os novos, os novos
2. Corações aos pulos
3. As novas, as novas
4. Transações e sustos
5. As velhas câmeras não fotografam minha emoção
6. As velhas câmeras não fotografam minha emoção
7. Sentados num banquinho alto
8. Microfone e violão
9. Quilografados comportadamente, somos umas vacas
10. Retalhados neste açougue, atenção!
11. Os novos, os novos
12. Patins, coxão e filé
13. As velhas coisas
14. Pelancas, ossos, quem quer?
15. Do boi só se perde o berro
16. Só se perde o berro
17. E é justamente o que eu vim apresentar
18. Justamente o que eu vim apresentar.

Ex.1 - Letra da canção *Berro*, de Ednardo.

Nosso objetivo aqui é mostrar que essa divergência é mais do que de "estilo" ou de "influência". Ela é mesmo de proposta estético-ideológica, manifestada nos meandros sutis das letras das canções dos compositores retomencionados.

Em Berro, o título da canção já remete a uma forma de cantar que destoa da proposta bossanovista. Se considerarmos que a canção é um gênero cujo modo de enunciação característico é o canto e, no caso dos bossanovistas, um canto moderado, contido, podemos então pensar em uma oposição entre "canto" e "berro", ou seja, que, se as canções bossanovistas são feitas para ser cantadas, a de Ednardo deve ser "berrada", isto é, enunciada/ouvida como um grito animal ou humano insistente e repetido: pretende-se, ela mesma, um berro. O gesto enunciativo do título, portanto, aparenta um desinvestimento ou um reinvestimento genérico como forma de travar uma polêmica com aquele que é considerado o gênero que atingiu a mais perfeita conciliação entre todos os aspectos do dispositivo canacional, neutralizando inclusive a contradição entre os elementos da tradição (o samba) e da modernidade (o jazz)⁷ que lhe são constituintes (GARCIA, 1999). Mas essa polêmica com a Bossa Nova em relação à forma de conceber o canto popular aparece não apenas no título da canção.

No início da canção encontra-se certamente uma referência ao espanto provocado pelo advento da Bossa Nova, porém em tom de constatação de que "novos espantos" ("corações aos pulos", "transações e sustos") tomaram o lugar daqueles causados pelo movimento, tornado consequentemente velho. Essa "velhice" é um ponto de vista também assumido pelo enunciador, que, numa muito provável referência intertextual à "Rolley Flex" da canção bossanovista *Desafinado*, declara que "as velhas câmeras não fotografam" sua emoção.

No 7º, 8º e na primeira parte do 9º verso, a canção se refere criticamente à performance típica dos cantores de Bossa Nova ("Sentados num banquinho alto / Microfone e violão") e à atitude e ao lugar que lhe cabe no mercado fonográfico ("Quilografados comportadamente"). Logo no final desse mesmo verso, a metáfora "somos umas vacas" dá continuidade a essa crítica pois o termo "vacas" significa, no falar provinciano, "indivíduos faltos de energia, frouxos, moleirões, covardes"⁸.

No verso seguinte, também o espaço da enunciação é metaforizado (dêixis metafórica): "neste açougue", ajudando a completar a cenografia metafórica do açougue, que irá prosseguir até quase o final da canção. Nessa cena, com certeza depreciativa, associam-se os termos da dicotomia estabelecida no inicio (novos – velhas) com algumas partes da vaca referidas através do discurso (léxico e pregão) especializado no recorte e no comércio da carne: "Os novos, os novos / Patinho, coxão e filé / As velhas coisas / Pelancas, ossos, quem quer?". A evocação dessa última prática possibilita, assim, o acréscimo de mais um matiz de significado para o termo "vacas", qual seja o de <corte bovino> e, por sua vez,

para qualificar os cancionistas que, "retalhados" (patinho, coxão, filé, pelancas, ossos), podem ser vendidos como produtos em um "açougue" (mercado fonográfico).

É necessário dizer que tal captação interdiscursiva gera uma aproximação entre o funcionamento do "mercado fonográfico" e o do "mercado de carnes". Essa comparação sugere que o tratamento que é dado pelo mercado fonográfico aos artistas é assimilado àquele que "as vacas" recebem em um açougue, ou seja, ambos são dissecados e, embora aparentemente exaltados, perdem sua personalidade. As vacas não são mais vacas, são carne, produto de compra e venda, não possuem sequer sua animalidade, assim como os cancionistas, que não são mais artistas na medida em que têm que abdicar de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura em favor das expectativas do gosto do público que lhes paga os serviços.

É notório que esses mecanismos de interdiscursividade implicam, assim, não só em diálogos entre dois ou mais enunciadores, mas no confronto entre diferentes esferas sociais, como a do "mercado" de carnes e a do "mercado" fonográfico. Desse modo, podemos "ouvir", ao mesmo tempo, nessa encruzilhada de vozes, o açougueiro que oferece os cortes bovinos "novos" (patins, coxão e filé) e "velhos" (pelancas, ossos) e a voz do mercado fonográfico que está sempre investindo em "novos" artistas ("patins, coxão e filé") e repetindo os "velhos" ("pelancas, ossos, quem quer?") pelo lançamento de coletâneas e na pressão contra a inovação. O enunciador polemiza, assim, com o mercado fonográfico e com quaisquer coenunciadores, como os bossanovistas, que sejam coniventes com a forma de funcionamento dessa prática social. O próprio ato de polemizar já é em si mesmo antibossanovista, pois, como indica GARCIA (1999), é marca distintiva da Bossa Nova justamente a neutralização do conflito e contradição que lhe são inerentes⁹.

Cabe observar que o verso "Do boi só se perde o berro" é um recurso polifônico que, enquanto enunciação de um provérbio, consiste em lançar mão de uma voz de autoridade incontestável, representante da opinião pública, de um saber imemorial (MAINGUENEAU, 2010), com o propósito de captar tal legitimização. O uso dessa voz, ao mesmo tempo, dá continuidade e reforça a metáfora /cantores-compositores de MPB/ = /vacas-bois/, desqualificativa da categoria, na qual o enunciador admite se inserir. Por outro lado, ele se aproveita do elemento "berro", para se demarcar de seus adversários bossanovistas e desqualificar o mercado fonográfico e quaisquer outros que sejam coniventes com as regras da indústria cultural. O provérbio serve ainda como "deixa" para o verso final ("E é justamente o que eu vim apresentar"), que traduz uma afirmação sobre o próprio fazer discursivo (metadiscorso) aparentemente se autodesqualificando, mas que reflete um propósito de circunscrevê-lo a uma determinada região do discurso, separando seu dizer dos outros dizeres que com ele coexistem e com os quais polemiza, como o dos outros compositores (classificados como "vacas"), o do mercado fonográfico (que animaliza os cancionistas,

comparado a um açougue), o da pecuária (que percebe apenas o valor monetário do boi) etc. Concluímos, então, que a imagem do enunciador corresponde a alguém que protesta (metaforizado como um boi que berra) contra a massificação do mercado fonográfico, diferenciando-se, assim, da imagem construída para seus coenunciadores, os bossanovistas ("vacas"), que se acomodam, "quilografados comportadamente", diante das condições que lhe são impostas.

Se considerarmos que, em Análise do Discurso, o interesse não se volta para os sujeitos considerados independentemente das situações de enunciação, podemos observar ainda, tendo em vista a época na qual a canção foi lançada, 1976, uma coincidência entre o enunciador linguístico, artista questionador/polêmico, e o sujeito do enunciado, um compositor/cantor que produz e canta a canção (papel ligado ao gênero do discurso), instituindo um compromisso com a criatividade da sua produção e a ruptura com a massificação do mercado¹⁰. Isso se evidencia dois anos depois quando o compositor rompeu com a gravadora RCA e lançou o LP *Cauim* (1978), gravado pela WEA em 1978, que "acentua o ritmo dos maracatus, as influências indígenas, como também atualiza e recria a memória coletiva ao reportar-se à Confederação do Equador e à Revolução de 1817, movimentos significativos da história cearense" (PIMENTEL, 1994, p.114). A oposição às condições impostas pela indústria fonográfica e a luta pela valorização da criatividade do artista, práticas e temas presentes na carreira de Ednardo, parecem construir um certo elemento identitário entre integrantes do "Pessoal do Ceará", na medida em que Belchior também revela essa mesma "preocupação poética", nos seus elepês *Todos os sentidos*, lançado em 1978, e *Objeto Direto*, em 1979 (PIMENTEL, 1994)¹¹, e que é conhecida a atuação de Fagner junto à gravadora CBS em prol de diversos artistas nordestinos durante as décadas de 1970 e 1980¹².

2.2 – Um novo ingrediente na ração

1. Alguém colocou um novo ingrediente na ração
2. E no pacato terreiro formou-se enorme confusão
3. Eu já desconfio que essa algazarra em alguma vai dar
4. Pois a bicharada toda do terreiro
5. Já tem outra maneira de cantar
6. (Eu vou mandar prender...)
7. Quém, quem, quem, pó dó pó
8. Corocó-có có co
9. Pó pó pó pó
10. O pato...

11. Porque todo o pato
12. Tem que cantar alegremente
13. Alegremente cantar o pato e toda a gente
14. Alegremente o pato é
15. Alegremente o pato está
16. No tucupi, no tacacá
17. (Comeram o pato).

Ex.2 – Letra da canção *Abertura*, de Ednardo.

No mesmo LP, quatro canções depois, está o samba-choro *Abertura* (Ednardo). Cabe observar, de início, que o título é homônimo ao do festival de música promovido pela Rede Globo de Televisão, em 1975, do qual Ednardo foi finalista com a canção *Vaila* (Ednardo / Brandão) gravada nesse mesmo LP. A presença dessas duas canções nesse disco de 1976, juntamente com *Classificaram* (Ednardo / Brandão)¹³, parece mostrar que a experiência da participação no festival da Globo provocou reflexões e desejo de repercuti-las através de canções. Mas se a "abertura" do título do festival talvez se referisse obliquamente à distensão política anunciada pelo governo do Presidente Geisel a partir de 1974, a "abertura" da canção de Ednardo certamente nos fala da abertura promovida e também sofrida pelo movimento Bossa Nova no âmbito da Música Popular Brasileira.

Sua cenografia narra um acontecimento localizado no passado ("Alguém colocou um novo ingrediente na ração") e suas consequências ("E no pacato terreiro formou-se enorme confusão"), para, logo no verso 3, indicar a avaliação do enunciador ("Eu já desconfio que essa algazarra...") em relação ao acontecimento e frente a algo que se realizará em um futuro próximo ("em alguma vai dar"). Nos dois outros versos da estrofe, esse enunciador reforça a sua desconfiança/previsão com uma explicação ("Pois a bicharada toda do terreiro"), mais que isso, uma constatação: "Já tem outra maneira de cantar".

Até esse momento, a letra da canção assume uma cenografia que a associa a uma fábula ou a uma história infantil, em nada deixando ver seu caráter metadiscursivo (referência ao próprio discurso do qual ela emana, isto é, o discurso literomusical). Mas na segunda estrofe, é evidente a intertextualidade com a canção *O pato* (Jayme Silva / Neuza Teixeira)¹⁴, a qual dá indícios de que essa nova maneira de cantar ("novo ingrediente da ração") é uma referência à Bossa Nova, ou mais precisamente a João Gilberto, que gravou a composição em seu LP *O amor, o sorriso e a flor*, de 1960, a sua maneira contida de cantar, saindo radicalmente da tradição dos grandes cantores do rádio, famosos por seus "vozeirões", e a sua forma de tocar violão, adotando uma batida diferente que desloca o acento da tradicional batida de samba. Mais uma vez Ednardo recorre a metáforas alegóricas¹⁵ para referir-se à cena literomusical.

Há pelo menos duas leituras possíveis para essa cenografia alegórica:

- a) "Alguém" seria João Gilberto; o "novo ingrediente", a batida de violão diferente do cantor ou talvez o elemento jazzístico (esses elementos não são explicitados na canção); o "pacato terreiro" seria o campo discursivo literomusical brasileiro pré-bossanovista; e a "enorme confusão" seria o impacto dessa invenção que fez com que jovens insatisfeitos e cansados do cenário musical da

época passassem a adotá-la ("Pois a bicharada toda do terreiro / Já tem outra maneira de cantar").

b) "Alguém" seria o mercado fonográfico; o "pacato terreiro" seria o campo discursivo literomusical brasileiro da época (primeira metade da década de 1970); o "novo ingrediente", os ruídos das novas tendências da música mundial, talvez a música *pop* ou o *rock*, ou, quem sabe, a própria mercantilização da música; o "pacato terreiro" seria o campo discursivo literomusical brasileiro bossanovista que continuava ignorando uma realidade já em franca transformação; e a "enorme confusão" seria a perplexidade diante da grande adesão da juventude aos ritmos vindos de fora ("Pois a bicharada toda do terreiro / Já tem outra maneira de cantar").

Independentemente da interpretação, o fato narrado e suas consequências, constatadas pelo enunciador, constroem uma espécie de cenário para a entrada do pato, que faz parte dessa "bicharada", ou seja, da comunidade discursiva literomusical brasileira. Essa relação alegórica se confirma não só por meio da captação das interjeições "Quêem, quêem, quêem", que imitam seu cantar e estabelecem uma intertextualidade com a famosa interpretação joâogilbertiana, mas também pela alusão ao estilo de cantar do intérprete bossanovista e ao próprio gênero musical no qual a canção é executada.

A intertextualidade com a canção mencionada continua e se explicita no oitavo verso de *Abertura* pela citação textual e melódica do seguinte segmento da canção de Neuza Teixeira e Jayme Silva (Ex.3).



Ex.3 - Fragmento da partitura da canção *O pato*, de Neuza Teixeira e Jayme Silva – dois primeiros compassos.

Isto mostra, então, que a cenografia alegórica de *Abertura* é de "segunda mão", isto é, trata-se da mesma usada na canção gravada por João Gilberto, como se fosse sua releitura ou continuação.

O pato, por sinal, que é uma canção dos anos 40 do repertório do grupo Garotos da Lua, mas nunca gravada por eles (SEVERIANO; MELLO, 1998), também tem um cunho metadiscursivo, pois se trata de uma alegoria bem humorada do mundo literomusical da época, fazendo inclusive referência ao samba e especificamente ao choro *Tico-tico no fubá* (ZEQUINHA DE ABREU, 1931). Trata-se provavelmente de uma sátira das más vozes e dos maus cantores de então que não seriam capazes de reconhecer uns nos outros suas respectivas más qualidades. Podemos dizer que a gravação de João Gilberto ressignifica esta canção possibilitando a leitura de uma atitude carnavalesca, no sentido que Mikhail Bakhtin atribui a este adjetivo. Em seu livro "A cultura

popular na Idade Média e no Renascimento", Bakhtin (2002) nos fala dos elementos que compõem o carnaval. O carnaval, segundo o autor, é desde a Idade Média, quando nasceu, um momento em que se instauram em profusão lúdica imagens corporais, simbólicas, etc., que subvertem a corporalidade e a semiótica bem comportada e hierarquizada do *status quo*: comer e ser comido, o corpo grotesco, o baixo ventre, as máscaras, a metamorfose. No plano discursivo, a ironia, a sátira, a paródia, as estruturas e causalidades invertidas. Em Bakhtin, carnavalização não se refere apenas ao carnaval, de modo que, abstraindo da cena medieval e renascentista, a carnavalização remete a toda uma concepção de mundo risonha e subversiva dos valores oficiais.

No entanto, Bakhtin ressalva que nem todo riso é carnavalesco. O autor russo nos fala em diferentes formas do risível e destaca que, na forma do riso carnavalesco, os próprios enunciadores são objeto do escárnio. A nosso ver, é bem o caso de *O pato*, ao menos na leitura joâogilbertiana. Nela se estabelece uma espécie de identificação entre o modo de cantar do pato e a voz de João Gilberto; entre o inusitado acontecimento de um pato resolver cantar ("A voz do pato / Era mesmo um desacato") e a estética bossanovista. Tem-se, portanto, um discurso ambivalente, em que o sujeito se autorrebaixa (comparando sua própria voz ao grunhar de um pato) e ao mesmo tempo se autolegitima não apenas através do tom irreverente e desabusado dos personagens da cenografia, mas do próprio fato de ser aquela "voz de pato", em perfeita afinação, a que está propiciando ao ouvinte ouvir a narrativa da canção.

É possível ler a última estrofe ("Porque todo o pato / Tem que cantar alegremente / Alegremente cantar o pato e toda a gente / Alegremente o pato é / Alegremente o pato está") como uma ironia. Sendo assim, tomando o pressuposto de que "o pato e toda gente" estão cantando alegremente, duas vozes soam em tensão. A primeira é assertiva e poderia ser parafraseada da seguinte forma:

a) Os patos e toda gente devem cantar alegremente, é o seu dever; eles devem cantar alegremente porque alegre é seu estado de espírito e têm motivos para isso.

A segunda é polêmica e pode ser expressa do seguinte modo:

b) Os patos e toda gente não deveriam cantar alegremente; não há motivos para essa alegria nos dias de hoje.

Como se sabe, a estratégia irônica consiste em dizer algo através de proposição que diz o contrário do ponto de vista pretendido e que se põe como absurda. Para DUCROT (1987), ela encena duas figuras enunciativas: uma responsável pelas palavras enunciadas, mas não pelo ponto de vista que elas expressam, e a outra por esse ponto de vista. Um locutor enuncia palavras que manifestam um ponto de vista em total oposição ao seu e que, portanto, deve ser atribuído à voz de outra figura discursiva que ele denomina *enunciador*. Assim a primeira interpretação (a)

do trecho da canção mencionado acima está ligada ao efetivamente dito, à voz do locutor; sendo que, na verdade, o enunciador assume o ponto de vista expresso em b.

Mas o importante é perceber que o sujeito irônico pressupõe que, mais eficaz do que a apresentação direta de seu ponto de vista para a legitimação de seu posicionamento, é a sua manifestação indireta e derrisória. No caso da canção aqui analisada, a ironia em questão se alia à alegoria subversiva do pato e ganha contornos de violência simbólica e carnavalesca (sempre no sentido bakhtiniano). O alvo desse etos carnavalesco são dois possíveis "regimes" indicados pelo verbo "tem (que)":

a) Ao regime autoritário da época, que procurava a todo custo criar uma imagem otimista e triunfalista do país.

b) Ao "regime ético" da Bossa Nova (adotado também pelo Tropicalismo) que promovia uma "reabilitação (...) da linguagem e da alegria da composição (...) que no período anterior estava reservada apenas para as músicas primitivas e carnavalescas" (SANT'ANNA, 1986, p. 217).

Essa violência zombeteira é coroada pelos versos finais: "14. Alegremente o pato é / 15. Alegremente o pato está / 16. No tucupi, no tacacá / 17. (Comeram o pato)". O advérbio "alegremente", que aparece em todos os versos da última estrofe, "pula" de verso em verso mudando de função sintática e de importância. Ele começa adjunto adverbial do verbo cantar (portanto, em posição secundária) (verso 12); no verso seguinte continua na mesma função mas passa a ser topicalizado, isto é, fica em primeiro plano; no verso 14, ele aparece, de modo inusitado, gramaticalmente estranho, como predicativo do sujeito "pato" e ainda topicalizado, estabelecendo-se então como característica inerente ao pato. O verso 15 se distingue do terceiro apenas pela substituição do verbo "é" pelo verbo "está". Este verbo aparentemente diminuiria a importância temática de "alegremente", na medida em que deixaria de caracterizar uma inherência do pato para indicar apenas um estado. Porém, o verso seguinte ("16. No tucupi, no tacacá") transitiviza o verbo *estar* e dá à substituição o papel de conduzir o ouvinte ao grotesco, já que tucupi e tacacá são pratos feitos com pato, obviamente, morto.

A letra é concluída didaticamente com a expressão "comeram o pato" cantada como os "breques" dos famosos sambas de breque da década de 50. Esse final apresenta pelo menos duas possibilidades de leitura:

a) O "pato", em virtude de sua alienação, foi "devorado", isto é, absorvido pela indústria do entretenimento, que teria todo interesse em que ele cantasse "alegremente".

b) O "pato" foi "comido" no sentido antropofágico, já que foi incorporado à cultura popular, simbolizada pelos pratos da culinária popular paraense.

Seja como for, a ideia da morte do pato alegre, representante alegórico da Bossa Nova e de seu cantor maior e líder João Gilberto, aponta para um posicionamento divergente que rompe com uma estética da leveza, da distensão e da contemplação que parece ser o fulcro principal da proposta bossanovista. Essa crítica pode ser ainda mais abrangente e atingir o Tropicalismo, na medida em que tem também como alvo o princípio da "alegria"¹⁶, encarada pelo movimento como energia subversiva e regeneradora seja contra a melancolia dos nostálgicos, a sisudez dos esquerdistas da época ou a truculência da direita que estava no poder.

3 – Considerações finais

Apresentamos e trabalhamos neste artigo a hipótese de que o que se evidencia nas vozes, nos gêneros e nos arranjos das canções daqueles que, nos anos 70, foram denominados "Pessoal do Ceará" também se apresenta nos textos literomusicais, ainda que de modo esporádico. Ou seja, se no plano da expressão musical (melodia, arranjos, investimento vocal, etc.) um Fagner, um Belchior, um Ednardo, ou mesmo uma Amelinha ou uma Téti, se mostram francamente antibossanovistas pelo que apresentam de passionabilidade e de expansividade, com suas vozes "acres", temáticas rascantes e ironias ferinas, em alguns momentos metadiscursivos é possível localizar um discurso que polemiza com a proposta estético-ideológica da Bossa Nova. O mais importante é mostrar que essa crítica é em si mesma um gesto antibossanovista, dado que sua intensidade e violência não se coadunam com a regra de contenção dessa estética. Outros trabalhos poderão certamente localizar e analisar no trabalho do grupo outros momentos similares ao que trabalhamos aqui em *Berro e Abertura*, confirmando e reforçando nossa hipótese.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5a ed., 1993.
- COSTA, Nelson B. da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012.
- _____ (org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- DUCROT, Oswald. *O Dizer e o dito*. Campinas: São Paulo, Pontes, 1987.
- GARCIA, Walter. *Bim bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010.
- MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. Publifolha: São Paulo, 2001.
- MIRANDA, Dilmar Santos de. "Música Popular e Sociedade Brasileira". In COSTA, Nelson Barros da. (org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- PIMENTEL, Mary. *Terral dos Sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará / Multigraf Editora, 1994.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo - decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SANT'ANNA, Alfonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1986.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Referência discográfica

- EDNARDO, J. S.C.S. (VIK) RCA Victor, 1976.

Referências eletrônicas

- FAOUR, Rodrigo. "Ednardo está de volta com cinco discos de uma vez só". *Click Music*. Jan. 2001. Seção matérias jornalísticas. Disponível em: <http://www.ednardo.com.br>. Acesso em : 04 dez 06.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. *Dicionário Aurélio Eletrônico*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.
- MILLARCH, A. "Belchior, uma obra com personalidade". *Caderno Almanaque*. Música. Paraná: 1991. p. 4. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/belchior-uma-obra-com-personalidade>. Acesso em: 13 abr 2010.
- _____. "Fagner, a trajetória de um trabalhador musical". *Caderno Almanaque*. Música. Paraná: 1991. p. 7. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/fagner-trajetoria-de-um-trabalhador-musical>. Acesso em: 11 ago 2012.
- MOURA, D. Dylan "Apenas um rapaz americano". *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 12 jun. 2005, Caderno 3, Fortaleza, 12 jun 2005. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=255265>. Acesso em: 02 abr 2010
- NEDER, A. "Um homem pra chamar de seu: teoria literária, música e transformação social". *GT: Elas na pauta: mulheres e canções*. PUC-Rio (Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/A/Alvaro_Neder_03.pdf). Acesso em: 26. Mai 2010.
- SHUKER, R. *Vocabulário de música pop*. Tradução Carlos Szlak. – 1. ed. – São Paulo: Hedra, 1999. (Disponível em: http://www.4shared.com/get/38271182/8cdb509c/Vocabulrio_de_Msica_Pop.html) Acesso em: 26 mai 2010.

Notas

- 1 cf. GAVA (2006).
- 2 Evidentemente, sofre também, como praticamente todos os compositores de sua época, influência da música popular que era veiculada pela mídia da época, principalmente a radiofônica, ou seja, sambas, marchinhas, valsas, choros, baiões, etc.
- 3 De acordo com SHUKER (1999), o termo "cock rock" surgiu como alternativa a *hard rock*, enfatizando a sensualidade masculina, muitas vezes explícita e agressiva, suas letras às vezes misóginas e seu imaginário fálico. Os artistas do *cock rock* são considerados agressivos, dominadores e arrogantes, uma postura evidenciada em suas apresentações ao vivo. (Disponível em: http://www.4shared.com/get/38271182/8cdb509c/Vocabulrio_de_Msica_Pop.html). Acesso em 26 Mai 2010.
- 4 NEDER, A. "Um homem pra chamar de seu: teoria literária, música e transformação social". *Na pauta: mulheres e canções*. PUC-Rio. Disponível em http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/A/Alvaro_Neder_03.pdf. Acesso em: mai 2010.

- 5 MOURA, D. "Dylan: 'Apenas um rapaz americano'". *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 12 jun. 2005, Caderno 3, Fortaleza, 12 jun 2005. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=255265>; MILLARCH, A. "Belchior, uma obra com personalidade". *Caderno Almanaque*. Música. Paraná: 1991. p. 4. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/belchior-uma-obra-com-personalidade>. Acesso em: mai 2010.
- 6 "Os filhos de Bob Dylan, clientes da coca cola / Os que fugimos da escola / Voltamos todos pra casa".
- 7 Isso naturalmente no contexto do cenário musical brasileiro da época, normalmente avesso a influências da música anglo-americana muitas vezes considerada signo da "modernidade", o que é, evidentemente, um equívoco, já que o jazz é tão antigo quanto o samba.
- 8 Cf. Dicionário Aurélio on line. Disponível em: <http://www.dicionarioaurelio.com>. Acesso em: 20 jan 2010.
- 9 Sobre como a polêmica é vista na perspectiva da letra bossanova, recomendamos a audição da canção *Discussão*, de Tom Jobim.
- 10 Cabe destacar o comentário de Ednardo, postado na revista eletrônica *Click Music*, sobre a sua relação inconstante com gravadoras: "Tenho uma mania saudável de não repetir enfoques de trabalho em cada disco. Isso até dificulta meu relacionamento com gravadoras, porque quando uma música sua estoura, elas querem que você faça uma série de outras na mesma linha. Como acredito que os discos ficam mais tempo na Terra do que a gente, acho que é legal ter um cuidado muito grande ao realizá-los. Por isso sempre os fiz com muita dignidade e sempre fui muito criterioso com o que cantar e com o que dizer ao público. Também nunca tive uma preocupação exagerada com o sucesso, embora ele seja sempre bem-vindo, é claro" (FAOUR, 2001).
- 11 O site oficial do cantor, www.brasilianmusic.com.br/belchior, apresenta o ano de 1980 para o lançamento do LP *Objeto direto*. Acesso em 09 dez 2006.
- 12 Cf. <http://www.millarch.org/artigo/fagner-trajetoria-de-um-trabalhador-musical>. Acesso em 11 ago 2012.
- 13 "Classificaram se classificaram / Se ficaram classe / Classigualaram, classiportaram, classiscutaram / Classi, classi si classificaram / Ficaram sem de sem / De se, de sem / De si, de juventude / Aventura de si, de sem, de se avontadar / Em For qualquer cor po quer lugar / Em For qualquer cor po quer lugar // Pra ver o há inda há ou que é que há de há / Pra ver o há inda há ou que é que há de há / Há de há / Basta o lam pejo inda inquietarde / Ou coragem de se espeda sarar / Basta o lam pejo inda inquietarde / Ou coragem de se espeda sarar / Em qual sonho sacri quersoficio / Em qual sonho sacri quersoficio / Basta o lam pejo inda inquietarde / Ou coragem de se espeda sarar".
- 14 "O pato / Vinha cantando alegremente / Qüem, qüem! / Quando um marreco soridente / Pediu pra entrar também no samba / No samba, no samba, no samba... // O ganso, gostou da dupla / E fez também / Qüem, qüem, qüem! / Olhou pro Cisne / E disse assim: / "Vem! Vem! / Que o quarteto ficará bem" / Muito bom, muito bem...// Na beira da lagoa / Foram ensaiar / Para começar / O Tico-Tico no Fubá... // A voz do pato / Era mesmo um desacato / Jogo de cena com o ganso era mato / Mas eu gostei do final / Quando caíram n'água / E ensaiando o vocal... // Qüem, qüem, qüem, qüem! / Qüem, qüem, qüem, qüem! / Qüem, qüem, qüem! / Qüem, qüem, qüem, qüem, qüem..."
- 15 E "pecuárias", como diria Chico Buarque (cf. *Fazenda modelo – uma novela pecuária*, 1975).
- 16 Os tropicalistas retomam dos modernistas essa ideia, a de que o bom humor e o espírito festivo é uma característica distintiva e traço de resistência do povo brasileiro. A frase "A alegria é a prova dos nove", contida no *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, é citada na canção-manifesto *Geleia geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto. Cf. ainda *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, e a "encampação" pelo movimento de figuras como Chacrinha e Jorge Ben.

Nelson Barros da Costa é Mestre em Educação (UFC) e doutor em Linguística Aplicada (PUC/SP – Université de Rouen - FR), com pós-doutorado na Universidade de Paris XII (Val de Marne). É Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Leciona, pesquisa e orienta dissertações e teses no Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC na área de Análise do Discurso aplicada ao discurso literomusical brasileiro. Coordena o grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Grupo Discuta – www.grupodiscuta.ufc.br).

Maria das Dores Nogueira Mendes é Mestre e Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisa sobre música popular brasileira, especificamente sobre a música cearense utilizando a Análise do Discurso Francesa, na perspectiva de Dominique Maingueneau, como teoria de base. É professora do Curso de Formação de Docentes em Língua Portuguesa e suas Literaturas da Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (FGF). Leciona e orienta monografias na área de Letras, com ênfase em Lingüística e Análise do Discurso. Atua como tutora no Curso de Graduação Semi-Presencial em Letras, organizado pela Universidade Aberta do Brasil, Universidade Federal do Ceará e Instituto UFC Virtual. É membro do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Grupo Discuta).

A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito

Eduardo de Carvalho Ribeiro (UFMG, Belo Horizonte, MG)
ribeiro1685@gmail.com

Resumo: Discussão sobre os processos compostoriais na obra de Elomar Figueira Mello, considerada neste artigo em duas vertentes: a regionalista e popular (presente no seu *cancioneiro*) e a erudita (representada principalmente por suas óperas), que integram estilos diversos como a cantoria nordestina, o estilo flamenco, a seresta, o tango, o hinário cristão e a música erudita tradicional. Essa integração produz contextos harmônicos com mesclas de modalismo e tonalismo, assim como um fraseado complexo derivado principalmente do uso do dialeto regional no sul da Bahia. O estilo de Elomar revela alguns dos "elos perdidos" na formação da música brasileira através de sua admirável hibridação de estilos e técnicas diversas.

Palavras-chave: hibridismo na música de Elomar; tonalismo, modalismo e cromatismo na música brasileira; dialetos e música popular.

Elomar Figueira Mello's music: context and style beyond popular and classical

Abstract: Discussion about the compositional processes in the work of Elomar Figueira Mello, here considered in two ways: regionalist and popular (as found in his *cancioneiro*) and classical (represented mainly by his operas). His work integrates several styles such as the "*cantoria nordestina*" (Brazilian northeastern way of singing), the flamenco style, the "*seresta*", the "*tango*", Christian anthems and the classical music. This integration produces harmonic contexts with blends of modalism and tonalism and complex phrase forms derived mainly from the regional dialects from the south of Bahia. The style of Elomar reveals some of the "lost links" in the Brazilian music formation through the admirable hybridism of several styles and technics.

Keywords: hybridism in the music of Elomar; tonalism, modalism and chromaticism in Brazilian music; dialects and popular music.

1- Introdução

Elomar Figueira Mello é artista conhecido no Brasil desde a década de 1970, como compositor, cantor e violonista. É conhecido pelo público principalmente pelas canções do *cancioneiro*¹, disponíveis em gravações comerciais. Uma seleção de grande parte de suas canções (em partitura para canto e violão), recentemente publicada em cadernos de partituras sob o título *Elomar: cancioneiro*² representa um importante marco para o estudo e divulgação de sua obra. O universo poético e musical do *cancioneiro* já é suficiente para que Elomar seja considerado um músico ímpar pela sua originalidade e brasiliade incontestáveis, porém, pouco conhecida é sua obra considerada erudita: óperas, antifonas, concertos e sinfonias.

As áreas acadêmicas da linguística e literatura demonstram grande interesse pela obra literária e poética de Elomar e existem referências a aproximadamente quarenta trabalhos acadêmicos entre monografias, dissertações, teses e livros que tratam da poesia de suas canções e libretos e da riqueza linguística do dialeto por ele utilizado.

A obra de Elomar, no entanto, ainda carece de pesquisadores da área musicológica, interessados em investigar o rico cabedal musical e cultural encontrado em suas composições. Até a presente data registraram-se apenas dois trabalhos acadêmicos do ponto de vista musicológico³ sobre a obra de Elomar Figueira Mello.

A música de Elomar apresenta-se em linguagem complexa e de difícil compreensão. São comuns audácia cromáticas, surpresas harmônicas e melodias sinuosas estruturadas em um fraseado nem sempre convencional, traços presentes em suas canções e também nas óperas de sua autoria. Alguns trechos de canções e árias serão úteis para exemplificar alguns procedimentos composicionais característicos de seu estilo.

A *Cantiga do Estradair* (Ex.1) faz parte do cancioneiro. Seu prelúdio instrumental (originalmente escrito para violão) é estruturado em frases assimétricas e harmonicamente ambíguas. Um pedal na voz interna sobre a nota Lá sustenta a longa frase assimétrica e modal nos c.1-13 (5+4+3). A frase atinge uma cadência tonal em Lá menor e se expande nessa tonalidade em uma nova frase nos c.14-21 (3+5). Nos c.22-25, uma passagem na tônica

Cantiga do Estradar
"Antífona"

Elomar Figueira Mello

Transcrição: Eduardo Ribeiro

Ex.1 - *Cantiga do Estradar* de Elomar Figueira Mello (*Elomar: cancionero*, Caderno n.6).

relativa (Dó Maior lídio) realiza uma cadência na região da subdominante (c.26-27) e resolve em Ré Maior (2+1). No c.22, o acorde dominante de Lá menor apresenta a dissonância Sol# / Sol natural, sugerindo um breve contexto bitonal. A seção cantada oferece um elaborado desdobramento desse discurso.

Estrela Maga dos Ciganos (Ex.2) também faz parte do cancionheiro e mostra outro exemplo de mescla modal-tonal. A frase inicial do prelúdio instrumental (original para violão) sugere o estabelecimento da tonalidade de Lá Maior nos c.1-2. Nos c.3-9, a sequência em Lá menor natural (modo eólio) atua como o homônimo. Uma surpreendente passagem nos c.10-13 inicia-se com o acorde de Dó menor (homônimo da tônica relativa de Lá menor). As falsas relações cromáticas nessa frase levam ao estabelecimento

da tonalidade de Dó# menor na cadência conclusiva do trecho, nos c.14-17. O fraseado irregular contribui para a instabilidade dinâmica dessa passagem.

A *Cena de Espancamento na Paulista* (original para barítono solista e orquestra) da ópera *O Retirante* (Ex.3) mostra a riqueza do estilo elomariano em sua linguagem musical a serviço do drama e da tragédia. O personagem "Zezin", um adolescente nordestino, sobrevive miseravelmente pelas ruas de São Paulo. Ao participar de um furto, é pego pela polícia e espancado até a morte por um guarda. Nesse trecho, quase sem forças, ensanguentado e delirante, "Zezin" sente seu espírito viajar ao passado de sua infância na terra natal: vê sua casa, o chiqueiro, o gado, seu avô e seu pai. O trecho é uma valsa em estilo "caixinha de música"

Estrela Maga dos Ciganos
Elomar Figueira Mello

Transcrição: Eduardo Ribeiro

Ex.2 - *Estrela Maga dos Ciganos* de Elomar Figueira Mello (*Elomar: cancionheiro*, Caderno n.10)

evocando memórias antigas. O fraseado alterna a quadratura regular nos c.375-378 ("caixinha de música" com sininhos) com a "trupelada" (memórias turbulentas) nos c.381-386 (fraseado expandido, 4+2).

Poucos compositores conseguiriam colocar em xeque de forma tão contundente as tradicionais classificações de "música popular" e "música erudita". *No cancionero*, a estruturação harmônica e fraseológica de Elomar

Cena de Espancamento na Paulista
da ópera "O Retirante" - excerto

Elomar Figueira Mello

373 barítono

377

381

385

389

Transcrição: Eduardo Ribeiro

Ex.3 - Excerto da Cena de Espancamento na Paulista (ópera *O Retirante* de Elomar Figueira Mello).

surpreende pela complexidade e em suas óperas, procedimentos semelhantes são aplicados a grandes formas com admirável maestria e efeito dramático.

A força expressiva da música de Elomar tem origem na conexão visceral com seu contexto cultural e com a preservação de traços arcaicos da cultura do sertão baiano, através dos gêneros tradicionais por ele trabalhados (tiranas, parcelas, cantoria nordestina, causos, aboios, entre outros).

As óperas de Elomar Figueira Mello, tal como as canções do *cancioneiro* apresentam abrangente variedade de traços hibridizados em um discurso de considerável riqueza musical, linguística e cultural. É significativo o uso frequente dos dialetos regionais, atitude coerente com a temática *sertaneza*⁴, e o universo de tópicos e sonoridades vocais a eles associados. Marcante é a hibridização entre o gênero lírico operístico e o canto *sertanez*, criando insólitos contextos dramáticos. O mesmo ocorre com as formas da cantoria regional tradicional, reelaboradas por Elomar em seu *cancioneiro* e as formas literárias por ele utilizadas cuja mescla gerou soluções de grande qualidade estética. Elomar revela ainda um domínio magistral na elaboração de uma dramaturgia *sertaneza* brasileira, original em muitos aspectos⁵ e oferece consideráveis desafios aos cantores líricos, exigindo novas formas de impostação e emissão vocal para a compreensão adequada do dialeto.

O estilo operístico de Elomar surgiu naturalmente em decorrência de seu trabalho compositivo no *cancioneiro*. Em suas canções e óperas, encontramos audácia harmônica de desafiante complexidade estruturadas preferencialmente em ambientação modal com muitas interferências cromáticas, criando mesclas com o tonalismo.

Elomar desenvolveu seu conhecimento musical basicamente como autodidata. Teve mestres de violão na juventude e uma pequena passagem pela Universidade Livre da Bahia, criada por Koellreutter e Widmer. Em sua busca solitária por conhecimento debruçou-se sobre partituras, aprendeu orquestração e estruturação formal enquanto elaborava seu estilo compondo canções, árias e óperas. Conhecer a obra de Elomar, buscar suas origens estéticas e sua relação com a formação da música brasileira é uma aventura formidável em um universo de profunda riqueza artística e cultural.

2 – O contexto da obra de Elomar

"O que é meu discurso? Meu discurso consta de cantar uma realidade que me circunstancia, densa, amarga, às vezes trágica, mas com um sonhar, com uma proposta de sonhar, de esperança. No final, vencer a batalha"⁶. Elomar

Elomar nasceu em 1937 na Fazenda Boa Vista, na cidade de Vitória da Conquista (BA). Em sua infância no sertão⁷ ouviu cantadores, violeiros e repentistas tradicionais, absorvendo

formas arcaicas do cancionero do sertão baiano com suas histórias e vivências – sua primeira e mais profunda influência estética. As palavras do próprio Elomar revelam aspectos de suas experiências musicais na infância:

[...] eu vi esses menestréis, eu vi aquela música singela ali do campo, os forrós, tocando na sanfona, no violão. Aqueles cantares rústicos, aquelas canções, aquelas modinhas, aqueles romances medievais já bem distorcidos semanticamente pelo passar dos séculos, não é? Roubo de donzelas... Ouve Zé Crau, Zé Guelê cantar, não foram muitos não! Zé Tocador lá na região da Palmeira onde eu passei parte da minha infância. [...] Aos 7, 8 anos já ouvia Luís Gonzaga, Humberto Teixeira, essas coisas, aquele sucesso que tava. E no rádio ouvindo as serestas, a música seresteira brasileira: Chico Alves, Orlando Silva, Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, cantando esse cancionero da seresta, né? Tangos de Gardel, muitos [...] aos 15 anos eu fui pra Salvador estudar. Lá descobri a *Protوفonia* do Guarani, Hora do Brasil⁸.

Suas palavras revelam parte substancial das influências recebidas em sua formação musical na infância. Podemos também observar nesse leque de artistas e estilos ouvidos alguns dos elementos heterogêneos que explicam o hibridismo percebido em sua obra. Com Zé Crau, Zé Guelê e Zé Tocador, temos os cantadores tradicionais, representantes do estilo *sertanez*; com Luís Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé do Norte⁹, o estilo urbano da música *sertaneza* inaugurado com a era das gravações; com Chico Alves, Orlando Silva, Augusto Calheiros, Vicente Celestino e Carlos Galhardo, o estilo *seresteiro*¹⁰; com Gardel, o tango argentino; e por fim, Carlos Gomes, com a *Protوفonia* da ópera *O Guarani* e o estilo sinfônico erudito¹¹.

Embora envolto em sonoridades e formas *roçalianas*¹², a curiosidade de Elomar se enveredou por estilos e gêneros diferentes dos praticados em seu contexto vivencial na infância e adolescência (como a *Protوفonia* da ópera *O Guarani*). Desde tenra idade Elomar se interessou pela música orquestral erudita e em seus estudos se embrenhou em uma constante busca de mais conhecimento sobre a música orquestral e sobre a ópera.

Elomar é de família ligada à religião protestante, donde surge outro traço de caráter erudito em sua linguagem – o hinário protestante: "[...] ouvi desde criancinha, o *hinarium* da igreja Batista. Ali tem músicas de Bach, Haydn." (BASTOS, 2006, p.161)¹³. A influência dos hinários pode ser percebida em suas antífonas e em diversas passagens das óperas.

Para compreender em profundidade o discurso da obra de Elomar devemos considerar também as influências não musicais em seu estilo: o conhecimento das histórias seculares contadas através de várias gerações, a literatura de cordel, os "causos" e o modo de vida do sertão com sua simplicidade, envolvendo valores éticos como o compromisso com a palavra, a fé cristã, as tradições, festejos, mitos e lendas. Para Elomar são vivências praticamente extintas da vida no sertão de hoje, coisas que se perderam no mundo moderno, onde até mesmo locais mais distantes da urbe foram invadidos pela cultura de massa, principalmente através da televisão. Atualmente

Elomar reside na fazenda "Casa dos Carneiros" no interior do sertão, com sua criação de bodes e carneiros, distanciado da vida conturbada da cidade como um "retirante" do mundo urbano ou um "anti-retirante".

Na adolescência, Elomar continuou os estudos secundários em Salvador e posteriormente formou-se em arquitetura, profissão que ainda exerce ocasionalmente¹⁴. Estudou violão clássico com a professora Edyr Cajueiro¹⁵ entrando em contato com obras do período renascentista europeu¹⁶. Seu conhecimento de compositores renascentistas incorporou traços do modalismo arcaico em sua linguagem musical. Algumas passagens e cadências modais nas *Fantiasas* para vihuela de Luys de Milan¹⁷ soam familiares ao estilo de Elomar, o que sinaliza uma possível absorção desses traços em seu estilo. Nesse período de formação aproximou-se do estilo flamenco incorporando alguns de seus traços característicos como a cadência andaluza, o rasgueado e o uso do capotrase¹⁸. A esmerada técnica violonística e o estilo de execução de Elomar são traços importantes em sua linguagem, refletindo-se inclusive na escrita orquestral que mostra em certas passagens típicos padrões violonísticos adaptados a instrumentos orquestrais.

Elomar frequentou por alguns meses, aulas na Universidade Livre da Bahia fundada por Widmer e Koellreutter. Segundo ele tiveram pouca influência em sua formação, pois a linguagem do dodecafônico não lhe interessou, assim como as demais aulas na Universidade Livre da Bahia. No entanto, passagens dissonantes revelam traços composicionais que podem ter origem nessa curta experiência com Widmer e Koellreutter¹⁹.

A década de 70 marcou seu início de carreira como menestrel peregrino, tornando-se conhecido através de gravações comerciais e de inúmeros concertos realizados no país e exterior. O *cancioneiro*, a parte mais conhecida de sua obra, está registrado em diversos álbuns, o primeiro datado de 1973²⁰ e o último (até o momento), gravado em 1992²¹, totalizando 16 diferentes títulos comerciais.

Seu *cancioneiro* nos mostra uma forma de elaboração do fraseado que, entre outros traços, diferencia sua obra de qualquer outra produzida no país. Um desses traços, intimamente conectado com a prosódia *roçaliana*, é a aceleração rítmica da linha cantada em palavras que excedem a métrica. Ivan Vilela, em tese de doutorado sobre a música caipira afirma²²:

"Talvez não pela importância dada ao uso das regras de metrificação, algumas vezes os versos se fazem maiores que o tamanho da melodia que os comporta. A saída para lidar com este aparente problema é um acelerar da fala que extrapola o esperado rítmico, criando assim um novo e sofisticado recurso, o da transgressão da normalidade prosódica." (VILELA, 2011, p.50)²³.

Esse traço explica em parte as quebras de quadratura e irregularidades fraseológicas, características do estilo de Elomar. Na estruturação de suas canções, danças e árias, utiliza com frequência extensões e contrações de quadraturas, recurso que normalmente é associado

a passos harmônicos modalizantes e freqüentes cromatismos, dinamizando seu discurso musical.

Sua primeira obra caracterizada como ópera surge em 1969 - o *Auto da Catingueira*²⁴ - obra na qual Elomar já mostra sua verve lírica, dramática e trágica em um discurso musical consideravelmente complexo, ultrapassando os limites estéticos do gênero "Auto". Sobre esta obra encontramos dezenas de referências em títulos acadêmicos que investigam a riqueza e a pluralidade de seu discurso. Sua primeira incursão na composição do gênero cênico-musical, o *Auto da Catingueira* representa o nascimento do estilo operístico elomariano.

A partir de 1984, Elomar conclui a obra por ele chamada de *cancioneiro*, dedicando-se cada vez mais à composição e realização de óperas. São elas: *A Carta*, ópera em quatro cenas; *O Retirante*, ópera com um prólogo e dois atos; *Faviela*; *O Peão Mansador*; *A Casa das Bonecas*; dentre outras. Além de óperas, outros gêneros sinfônicos foram utilizados por Elomar: *Galope Estradeiro* (pequena sinfonia em 3 movimentos), *Concerto para violão e orquestra*, *11 Antifonas para solistas, coro e orquestra* e outras obras menores. Em outubro de 2004, no Teatro Nacional de Brasília ocorreu a 1ª apresentação integral de uma de suas óperas, *A Carta*, obra pertencente à "pentalogia"²⁵ *Bespas Esposais Sertana* - 5 pequenas óperas trágicas, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum²⁶.

Elomar prefere viver afastado do mundo urbano se ocupando principalmente da composição e da criação de bodes e carneiros. Para encontrá-lo é necessário viajar alguns quilômetros adentrando o sertão baiano em estradas de terra batida. A tradicional visão dos leitos secos dos riachos, vegetação de caatinga, ossadas de animais e urubus já prenuncia alguns traços de seu complexo discurso estético.

Contudo, o envolvimento com a divulgação da ópera brasileira ocupa grande parte de seu tempo atual obrigando-o a manter contato constante com a urbe. Elomar é um artista entusiasmado e luta pela conquista de apoio e reconhecimento pelo seu trabalho, mas não deixa de expressar sua desilusão com o estado atual da cultura brasileira e mundial.

Segundo ele, sua obra e também sua própria pessoa, não são outra coisa senão "antagônicos-dissidentes irrecuperáveis de sua contemporaneidade"²⁷ tendo em vista sua formação erudita e regionalista (tanto no aspecto literário quanto no musical) e o autodidatismo, que coloca sua obra em um espaço entre a música popular e a erudita, tornando-a às vezes difícil de ser classificada e de ser compreendida. A arte de Elomar exige a atenção, a inteligência e o coração - não é apta ao consumo, não é "entertainment" e não é propriamente popular²⁸. É parte de um elo secular de tradições e convergências estéticas, em uma linhagem romanesca a representar menestréis, trovadores, repentistas, cordelistas, oradores, escritores e pregoeiros do Brasil.

3 – Arte para o povo e para o intelectual

A linguagem elomariana mesmo nas óperas é compreensível primordialmente pelo habitante do sertão. Para a cultura *roçaliana* o entendimento de uma ópera de Mozart ou Verdi se ressentiria pela falta de vivência dos gêneros europeus²⁹, mas o dialeto associado ao canto lírico e os temas tradicionais do cotidiano *sertanez* cantam no berço de sua cultura e são prontamente absorvidos pelos habitantes do sertão: lavradores, lavadeiras, agricultores, vaqueiros, crianças, donas de casa ouvem a música de Elomar e são capazes de reconhecer gêneros familiares entretecidos entre outros desconhecidos, se encantando nessa experiência estética. Elomar também integra gêneros urbanos em seu discurso, representando o urbanoide³⁰, o intelectual e o poder instituído.

A linguagem musical de Elomar é desenvolvida a partir de traços da musicalidade popular regional e podemos reconhecer em sua obra traços objetivos dessa "prosaística"³¹ composicional na forma com que tece em seu discurso uma profusão de gêneros: cantoria nordestina, serestas, hinário evangélico, estilo flamenco e modalismo renascentista, reelaborados em uma linguagem erudita e complexa.

Não podemos deixar de considerar o uso extensivo e consciente do dialeto em toda sua obra, servindo como recurso distintivo na caracterização da origem social e/ou geográfica dos personagens. Em suas óperas, Elomar distingue cuidadosamente os tipos urbanos dos *sertanezes*. Os urbanos sempre falam (cantam) em vernáculo (e eventualmente gíria, anglicismos, francesismos, latinismos e/ou modernismos) e merecem tratamento fraseológico adequado à prosódia diferenciada entre o português comum e o dialeto falado pelos *roçalianos*. Os processos de elaboração e articulação formal de suas extensas árias, nas quais ocorre uma efervescente fusão de gêneros (*roçalianos*, urbanos e europeus) são suficientes para a percepção da erudição e larguezza estética das óperas de Elomar. Poderíamos nos arriscar a dizer, no entanto, que a essência de seu denso discurso é compreendida de maneira natural pelos habitantes do sertão, em virtude do dialeto e dos gêneros *roçalianos*, e surpreende o ouvinte urbano intelectualizado pela sua potencialidade, pela intensidade dramática, pelo primor formal e pela harmonia dialógica entre os recursos musicais e literários utilizados. A "forma" em Elomar se distingue pela rica e imaginativa conjunção entre o conteúdo literário e os recursos miméticos de seu ideário musical: o domínio da melodia e harmonia, da prosódia dialetal e dos gêneros *roçalianos*, urbanos e eruditos.

Os libretos de suas óperas, todos de sua própria autoria, são considerados grande poesia pela riqueza com que maneja a língua vernácula e o dialeto com suas variações, assim como pelo resgate das histórias e da cultura *sertaneza* em vias de extinção.

Encontramos uma rica paleta de gêneros discursivos na construção do estilo elomariano: a tradição da cantoria nordestina, os hinários evangélicos, o estudo do violão clássico, a busca autodidata de conhecimento orquestral e operístico, a literatura e a própria vida no sertão a inspirar e trazer conteudos vivos para a construção de seu discurso musical. O estudo da trajetória musical elomariana permite a compreensão da íntima relação entre processos compostionais e vivenciais, atribuindo uma profunda dimensão de significado social ao seu universo estético. Elomar é um músico que tem muito a ensinar com sua praxis musical autêntica e responsável em relação a seu contexto de origem, o sertão do sul da Bahia.

Elomar surpreende-nos também com concepções estéticas originais para o entendimento de sua obra, fornecendo aos estudiosos elementos importantes para a compreensão de seu discurso como um todo. Elomar fala de dois sertões, um geográfico e político, o "sertão oficial", e outro, transcendente e onírico, o "sertão profundo". Através da ideia de "sertão profundo" Elomar dimensiona sua estética na atemporalidade, onde convivem elementos da cultura clássica e da cultura nordestina, conforme explica GUERREIRO (2007):

"De modo genérico, são dois os sertões por onde estradeiam os personagens elomarianos. Dois os mundos ali inseridos: o sensível – 'sertão-de-fora' – e o intangível: 'sertão profundo/ sertão-de-dentro'. Por um lado, o sensível comprehende-se pelo desdobrar de um sertão clássico – no qual valores éticos e morais conferiam tônica de respeitabilidade e convivência – ao sertão contemporâneo: 'sertão da desconsideração, da indigência' [...] o sertão profundo: alocação ideal para onde o autor envia os personagens de modo a recuperar, por eles, exatamente os valores perdidos de um sertão clássico, arcaico. Trata-se portanto, de um sertão transcendente 'inserido na geografia política do sertão', insólito, só existindo em 'estado de espírito inventivo' onde reinam a palavra e o exercício medido e conformado à Lei de Deus." (grifos do autor) (Entrevista a Elomar. GUERREIRO, 2007)

Elomar explica sua concepção estética com admirável clareza, ao falar da temática medieval em suas obras: "[...] eu vou pegar um sertão lá longe, que deve ter havido nos tempos da Idade Média, ou melhor, dentro do período feudal, que tinha um sertão semelhante a esse sertão profundo que eu tenho proposto". (ROSSONI, 2007, p.3).

4 – Temática da música e poesia de Elomar

Em *Cultura e Identidade nos sertões do Brasil*³², ALENCAR (s.d.) classifica os temas típicos na literatura relativa ao sertão. Segundo o autor, encontramos:

"[...] temas recorrentes, que podem ser reunidos em seis grandes grupos, girando em torno do cotidiano da vida rural ou da nostalgia do exílio: Natureza: terra, rios, água, céu, estações do ano, sol, chuva, vento, peixes, aves, o gado. Festa: viola, cachaça, congaçamento entre companheiros. Folclore: animais do folclore regional. Amor: amor romântico, idealização da mulher. Religiosidade: romarias, santos da devoção popular. Questões sociais: liberdade, fome, seca, luta pela terra, retirantes, ecologia". (grifos nossos) (p.10).

A temática associada à obra elomariana está aí em grande parte representada, mas poderíamos acrescentar alguns típicos temas elomarianos como: celebração de bodas, vida

dos ciganos, a solidão do vaqueiro, os mistérios (*visages, latumias, assombrações*), os desafios e duelos de morte e muitos outros. O estilo de Elomar se desenvolve a partir dessa temática em um processo de transformação dos gêneros tradicionais da cantoria nordestina, das modas de viola e outros estilos (cancioneiros medievais, flamenco, tango, seresta) em obras pertencentes a gêneros eruditos, como a ópera, o recitativo e ária, a sinfonia e o concerto.

Elomar e sua obra surgem como um marco significativo e uma espécie de síntese dentro do panorama da música popular brasileira, oferecendo um novo paradigma para a música erudita brasileira. Sua obra veicula discursos com conexões de ampliada temporalidade através da herança arcaica ibérica com suas formas musicais, formas de tocar, utilização de escalas e cadências e também da temática dos romanceiros. Também traz marcas do gregoriano pela incorporação dos desafios e da cantoria nordestina como um todo. Seu *cancioneiro* e suas óperas são enciclopédias de gêneros da cantoria nordestina e dialogam fluentemente com gêneros andaluzes e o flamenco. A modinha, o lundu e a seresta, gêneros através dos quais Elomar expande sua paleta expressiva em suas árias operísticas, encontram tratamento bastante variado e podemos perceber diálogos entre o hinário cristão tradicional evangélico e esses gêneros.

As danças tradicionais representam uma importante parcela de componentes em sua obra, enriquecendo seu discurso com uma profusão de gêneros: são as danças brasileiras folclóricas rurais e urbanas, nas quais se incluem as danças europeias modinhas e lundunhadas (polcas, marchas, contradanças, *schottisches*, etc), danças barrocas, danças do carnaval, choro, samba, enfim, as festas e folguedos *sertanezes* com sua música religiosa e secular. Esses elementos – heranças modinholundunheiras, danças estrangeiras e nacionais, o hinário cristão, a herança ibérica nas cadências, escalas e toques, a cantoria nordestina e a música urbana de uma época pré-manipulada pela marqueteria encontram no estilo de Elomar o campo de diálogo com o paradigma sinfônico europeu e principalmente com a ópera europeia e o canto lírico. Elomar alça os gêneros primários anteriormente descritos ao patamar das grandes estruturas discursivas através da elaboração de tópicos literários, poéticos e religiosos como a épica, a epopeia, a epifania e a lírica (as odes, elegias, canções de gesta, canções de escárnio, etc.).

A obra de Elomar permite o diálogo amplo entre gêneros que permeiam a construção do universo sonoro brasileiro, gêneros esses situados à margem das influências mercadológicas e praticamente banidos do circuito cultural. O *Corpus Elomarianum* transita em um universo complexo de tópicos musicais, literário-poéticos, religiosos, moralizantes, históricos, filosóficos, geográficos, políticos e sociais. O estilo elomariano é inseparável da própria figura de Elomar, sua voz, seu estilo de tocar violão e suas ideias, e em especial, da comunidade surgida a seu redor, a "Escola Elomariana", também conhecida por "Nova Cantoria" da qual fazem parte Xangai, Dércio Marques, Rubinho do Vale, Paulinho Pedra Azul, e muitos outros que encontram inspiração em sua arte. O estilo de Elomar implica uma tomada de posição perante o mundo e não se pauta por escolhas estéticas, pelo contrário, suas escolhas estéticas são pautadas pela necessidade de expressão de sua visão do mundo.

Paradoxalmente, Elomar vive em parte na urbe, na cidade poluída e cheia de automóveis, dirige sua caminhonete e usa "internet". Mas, sábio como é, vive nos dois mundos de olhos abertos, sua produtora lida com a "interface urbe-sertão" que é inevitável em seu caso, preservando-o do embate com o cotidiano urbano. Nessa atitude e praxis perante a cidade e o campo, podemos compreender como o estilo de vida de Elomar é congruente, apesar dos paradoxos aparentes em sua obra e sua visão de mundo.

Em relação à ópera nacional, Elomar traz um novo estilo, ainda desconhecido da maioria dos músicos e público, e batalha constantemente por condições para produzir suas óperas. Simões (2006)³³ diz sobre a proposta de Elomar para ópera nacional:

"Elomar atualiza a ópera brasileira ao lhe dar o colorido linguístico, característico da cultura nela retratada. Fala, ao mesmo tempo, com o homem que vive e presencia as vicissitudes do Nordeste e como o artista que se distancia do mundo para poder transformá-lo em puro gozo estético". (SIMÕES, 2006, p.57-58).

Elomar é um artista de grande estatura, tanto no gênero popular como no erudito e conhecer sua obra é fundamental para o aprofundamento das investigações sobre as raízes da música brasileira. O estudo de sua obra traz à tona elos perdidos na formação de nossa musicalidade através da riqueza multifacetada de seu estilo e da resignificação do milenar embate popular X erudito.

Referências

- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Cultura e Identidade nos sertões do Brasil – Actas del III Congresso Latinamericano de la Asociacion Internacional para el Estudio de la Música Popular* - <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.html>, s.d.
- BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova Cantoria: Movimento Poético-Musical de Elomar Figueira Mello, Décio Marques e Xangai*. Salvador: UFBa, 2006 (Tese de Doutorado).
- CARVALHO MELLO, João Omar de. *Variações motívicas como princípio formativo: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello*. Salvador: Escola de Música da UFBA, 2002 (Dissertação de Mestrado).
- CUNHA, João Paulo. *Elomar: cancionero*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- GUERREIRO, Simone. *Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Editora Vento Leste, 2007.
- MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed. Melhoramentos, 1998.
- MILAN, Luys. El Maestro. Vol.1. *Composizioni per sola vihuela*. Transcrizione in notazione moderna per chitarra di Ruggero Chiesa. Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1965.
- MORSON, Gary Saul & Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin, Criação de uma Prosaística..* São Paulo: EDUSP, 2008.
- RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de Elomar Figueira Mello, uma abordagem bakhtiniana*. Belo Horizonte: EMUFGM, 2011 (Dissertação de Mestrado).
- ROSSONI, Igor. *Do trágico ao fantástico em Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello*. Salvador: Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras da UFBA, 2007.
- SIMÕES, Darcilia (org.); Luiz Karol & Any Cristina Salomão. Língua e Estilo de Elomar. Publicações Dialogarts. Rio de Janeiro, 2006.
- VILELA, Ivan Pinto. *Cantando a própria história*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2011 (Tese de Doutorado).

Discografia

- MELLO, Elomar Figueira. *O Violeiro e a Canção da Catingueira*. Compacto simples, 1968.
_____.*Das Barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Polygram, 1973.
_____.*Na Quadrada das Águas Perdidas*. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1978.
_____.*Parcelada Malunga*. Com LIMA, Arthur Moreira; DO MONTE, Heraldo; GOMES, José; XANGAI. Gravadora Rio do Gavião e Discos Marcus Pereira, 1980.
_____.*Fantasia Leiga para um Rio Seco*. Orquestração e regência: Lindemberg Cardoso. Gravadora Rio do Gavião, 1981.
_____.*ConSertão*. Com LIMA, Arthur Moreira; MOURA, Paulo; DO MONTE, Heraldo. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1982.
_____.*Cartas Catingueiras*. Gravado em Setembro de 1982, no Nossa Estúdio – São Paulo: Gravadora Rio do Gavião, 1983.
_____.*Cantiga do Boi Encantado*. In: WIDMER, Ernst. *Sertania: Sinfonia do Sertão*. Salvador: FCEBA, 1983.
_____.*Auto da Catingueira*. Gravado na Casa dos Carneiros, 1983. Gravadora Rio do Gavião, 1984.
_____.*Cantoria 1*. Com AZEVEDO, Geraldo; FARIAS, Vital; XANGAI. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984.
_____.*Cantoria 2*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984.
_____.*Dos Confins do Sertão*. Gravado ao vivo no Festival de Música Ibero-americana-Alemanha. Alemanha Ocidental: Trikont, 1986.
_____.*Concerto Sertanez*. Com SANTOS, Turíbio; XANGAI e participação de João Omar. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves em Salvador. Rio de Janeiro: Estúdio de Invenções, 1988.
_____.*Elomar em Concerto*. Com Quarteto Bessler-Reis, Paulo Sérgio Santos, Marcelo Bernardes, Antônio Augusto e Octeto Coral de Muri Costa. Regência e Direção Musical de Jacques Morelenbaum. Gravado ao Vivo na Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1989.
_____.*Árias Sertânicas*. Participação de João Omar. Gravadora Rio do Gavião, 1992.
_____.*Cantoria 3, canto e solo*. Gravado ao Vivo no Teatro Castro Alves, Salvador, e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1995.
XANGAI. *Xangai canta cantigas, incelenças, puluxias e tiranas de Elomar*. Convidados: Elomar e João Omar. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1986.

Notas

- 1 A discografia de Elomar com 16 títulos pode ser consultada nas referências bibliográficas.
- 2 CUNHA, João Paulo. *Elomar: cancionero*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- 3 CARVALHO MELLO, João Omar de. *Variações motívicas como princípio formativo: uma abordagem fraseológica sobre a obra Dança de Ferrão, para violão, flauta e pequena orquestra, do compositor Elomar Figueira Mello*. Salvador: Escola de Música da UFBA, 2002 (Dissertação de mestrado); e RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de Elomar Figueira Mello, uma abordagem bakhtiniana*. Belo Horizonte: EMUFGM, 2011 (Dissertação de Mestrado).

- 4 *Sertanez*: neologismo elomariano: originário do sertão, relativo ao sertão. Elomar contrapõe o termo "sertanez" a "sertanejo", no sentido de diferenciar o habitante autêntico do sertão, o *sertanez*, do habitante urbano de estilo *cowboy* com indumentária texana, chamado pela mídia de "sertanejo" assim como a "música sertaneja" que é difundida pela indústria cultural, gênero bastante distante do estilo de Elomar.
- 5 Em sua ópera *A Carta*, Elomar utilizou um raro recurso cênico-musical, com grande efeito dramático. Na *Cena do Apartamento*, o personagem "*Pléiboi*" (sic), um tenor, arma uma cilada para estuprar a jovem e bela "*Maria*". Na primeira parte da ária o personagem canta de forma sedutora, irônica e jovial, mas a jovem resiste firmemente ao seu convite, mas em certo momento é substituído em cena (recurso bastante raro!) por um barítono que canta a segunda parte da ária, o tenor não retorna mais. Uma passagem instrumental anuncia o momento em que o "*Pléiboi*" modifica suas intenções e decide colocar um dopante em uma taça de vinho oferecida à moça, criando um clima de crime e trapaça intensificado pela mudança de timbre e registro vocal. Um notável tratamento do corpo em cena e da voz no contexto operístico com novas abordagens dramáticas e psicológicas.
- 6 ROSSONI, Igor. *Do trágico ao fantástico em Auto da Catingueira de Elomar Figueira Mello*. Salvador: UFBA. Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras, p.32., 2007 (Entrevista).
- 7 "[...] sertão nordestino, o localizado na região sudoeste da Bahia – mais precisamente às fronteiras do Sertão da Ressaca a partir do Mato-Cipó – com toda tradição de uma antropo-melografia ibérica, vincada por aproximadamente oito séculos de ocupação moura". (ROSSONI, 2007, p.1).
- 8 RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Elomar na Fazenda Casa dos Carneiros*. Vitória da Conquista, Bahia: 29/07/2009 (Entrevista).
- 9 E mais Jackson do Pandeiro, também citado por Elomar.
- 10 E também Noel Rosa, Silvio Caldas, Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues e Mário Lago, dentre outros cancionistas famosos e divulgados através do rádio, ouvidos por Elomar no período vivido em Salvador.
- 11 VILELA (2011) afirma que "vários artistas quando famosos negam suas reais influências. Pat, Gismonti, Elomar. Se o ouvirmos, perceberemos a mais forte presença de Dorival Caymmi. A única concessão de Elomar a gravar músicas de outrem foi gravar Caymmi".
- 12 *Roçaliano*: neologismo criado por Elomar. Significa, aquilo que se relaciona ou se origina na cultura do interior, do campo ou "roça".
- 13 BASTOS, Eduardo Cavalcanti. *Nova Cantoria: Movimento Poético-Musical de Elomar Figueira Mello, Décio Marques e Xangai*. Salvador: UFBA, 2006.
- 14 Em Vitória da Conquista diversos edifícios, templos e outras construções de grande porte foram projetados por Elomar, assim como o *Domus Operae*, teatro de ópera construído em 2010 na Fazenda "*Casa dos Carneiros*".
- 15 "Aos 18 anos era considerado concertista de violão clássico e executava composições de Villa Lobos, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo e Francisco Tárrega. Permanece na carreira de concertista até os 25 anos." (BASTOS, 2006, p.93).
- 16 "Na cidade de Vitória da Conquista, amplia ainda mais a teia de conhecimentos, percorrendo vários saberes da história da música ocidental, passando a conhecer as peças escritas para instrumentos de cordas medievais como o alaúde ou vihuela, bem como autores renascentistas como Gaspar San, Robert de Visée e Luiz de Milan." (itálicos nossos) (BASTOS, 2006, p.91).
- 17 MILAN, Luys. *El Maestro. Vol.1. Composizioni per sola vihuela. Transcrizione in notazione moderna per chitarra di Ruggero Chiesa*. Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1965.
- 18 A cadência andaluza é baseada no tetracorde frígio (IV-III-II-I#), com a terça maior ao final. A falsa relação produzida com o III grau é bastante característica em Elomar, sendo praticada de forma semelhante em outros graus. Elomar também acrescenta dissonâncias nessa cadência (as notas de tensão) de maneira parecida ao estilo flamenco andaluz. O rasgueado é um estilo de execução, onde golpes com a ponta dos dedos (e unhas) tocam todas as cordas simultaneamente, com sonoridade forte e áspera, de caráter rítmico. O capotrase é um dispositivo que se coloca no braço do violão para transpor a tonalidade.
- 19 Como no final da cena *Boca das Águas* da ópera *O Retirante* e na cena *A Leitura da Carta* da ópera *A Carta*.
- 20 *Das Barrancas do Rio Gavião*. São Paulo: Polygram, 1973. Antes disso, em 1968, Elomar gravou um compacto simples: *O Violeiro e a Canção da Catingueira*.
- 21 *Árias Sertânicas*. Rio do Gavião, 1992.
- 22 VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História*. São Paulo: USP, 2011 (Tese de Doutorado).
- 23 VILELA (2011) afirma: "Na realidade, essa é uma característica transmitida oralmente e Elomar traz este traço forte da narrativa (romance) em sua obra. Isto acarreta uma característica na sua música: o ritmo harmônico é particular, pois foge das incidências esperadas por estarem presas ao texto, à palavra".
- 24 *O Auto da Catingueira* foi gravado na Casa dos Carneiros em 1983. Rio do Gavião, 1984.
- 25 Trata-se de um neologismo elomariano criado por analogia à "tetralogia".
te.tra.lo.gi.a. sf(tetra+logo²+ia¹) 1 Conjunto de quatro peças teatrais que os poetas gregos apresentavam nos concursos, sendo três tragédias e um drama satírico ou burlesco. 2 Mús Conjunto de quatro óperas. (MICHAELIS Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Ed. Melhoramentos, 1998). Por analogia, "pentalogia" significa: conjunto de cinco óperas.
- 26 Outras óperas e composições eruditas de Elomar ainda esperam por apoio para sua produção. Elomar luta pela realização de suas óperas, para que, assim como tantos outros compositores brasileiros, não sejam perdidas no esquecimento. O motivo é bastante triste: a preferência dos teatros nacionais em executar prioritariamente, obras estrangeiras.
- 27 RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Elomar na Fazenda Casa dos Carneiros*. Vitória da Conquista, Bahia: Fazenda Casa dos Carneiros, 29/07/2009 (Entrevista).
- 28 "Elomar [...] tem sua musicalidade sertaneza fundida com a música clássica, compondo assim um conjunto melódico e harmônico distinto de todas as criações musicais do cenário brasileiro, diferenciando-se sobretudo, do movimento poético-musical dos poetas-cantadores da Cantoria Nordestina." (BASTOS, 2006, p.90).
- 29 E, obviamente, pelas dificuldades com a língua.
- 30 Urbanoide: maneira pejorativa com que Elomar identifica o homem urbano.
- 31 Prosaico (adj.): relativo ou pertencente à prosa; que tem a natureza da prosa. Que não tem elevação, que é comum, vulgar, rasteiro. Que não tem poesia, in: http://www.dicionarioweb.com.br/html_Bakhtin.html. Bakhtin opõe o conceito de "prosaico" ao conceito de "poético", reabilitando o termo, de onde surge a palavra "prosaística", neologismo derivado da palavra "prosaico" como alternativa a "poético". As implicações deste novo conceito são discutidas no livro: *Mikhail Bakhtin, Criação de uma Prosaística*. Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl. São Paulo: EDUSP, 2008.
- 32 ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Cultura e Identidade nos sertões do Brasil* – Actas del III Congresso Latinamericano de la Asociacion Internacional para el Estudio de la Música Popular, s.d., in: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.html>.
- 33 SIMÔES, Darcília (org.); Luiz Karol & Any Cristina Salomão. Língua e Estilo de Elomar. Publicações Dialogarts. Rio de Janeiro, 2006.

Eduardo de Carvalho Ribeiro é Bacharel em Composição e Regência (UFMG) e mestre em Musicologia (UFMG). Atualmente é professor do Departamento de Teoria Geral da Música na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Belo Horizonte, onde ministra aulas de Harmonia, Análise e Composição. Suas pesquisas envolvem a semântica musical, a música colonial e erudita brasileira, a obra de Elomar Figueira Mello e a música barroca europeia.

Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga¹

Almir Côrtes (UNICAMP, Campinas-SP)
almircortes@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca ilustrar e explicar combinações entre elementos musicais presentes na estilização do baião, operada pelo compositor, instrumentista e cantor Luiz Gonzaga (1912-1984) entre as décadas de 1940 e 1950. Tal apreciação crítica visa sua aplicação na interpretação, composição, arranjo, análise musical e improvisação, e pode contribuir para mapear a reutilização e ressignificação de elementos estético-musicais relacionados ao baião em diferentes momentos e cenários da música brasileira.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga e o baião; práticas interpretativas da música nordestina; apreciação musical.

How to play *baião*: combinations of musical elements in the repertoire of Luiz Gonzaga

Abstract: This study aims at illustrating and explaining certain combinations of musical elements used in the stylization of *baião* by Brazilian composer, instrumentalist and singer Luiz Gonzaga (1912-1984) between the decades of 1940 and 1950. This critical appreciation provides elements to be applied in the fields of interpretation, composition, arrangement, musical analysis and improvisation, and may contribute to identify the reuse and reinterpretation of aesthetical and musical elements related to *baião* in different times and scenes of Brazilian music.

Keywords: Luiz Gonzaga and *baião*; practice of northeastern Brazilian music; musical appreciation.

Vim do Norte
o quengo em brasa
fogo e sonho do sertão
e entrei na Guanabara
com tremor e emoção
era um mundo todo novo
diferente meu irmão
mas o Rio abriu meu fole
e me apertou em suas mãos

Ê Rio de Janeiro
do meu São Sebastião
pára o samba três minutos
pra cantar o meu baião

Humberto Teixeira, *Baião de São Sebastião*, 1973

1. Introdução

A atuação do sanfoneiro e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) foi fundamental para que o baião se tornasse um segmento da indústria fonográfica a partir da década de 1940. O músico iniciou suas gravações em disco como solista, atuando principalmente dentro do universo do choro. Entre 1941, ano da primeira gravação, e 1945 quando registrou pela primeira vez sua voz na música *Dança Mariquinha* de Luiz Gonzaga/Miguel Lima, Gonzaga gravou cerca

de 30 discos de 78rpm pela RCA Victor. Todos esses discos portavam gravações no formato instrumental, contendo um repertório de choros, valsas, polcas, mazurcas, marchas e algumas designações pitorescas como "picadinho" e "chamego"². Destacam-se nesse período as gravações de *Apanhei-te cavaquinho* e *Escorregando*, de autoria de Ernesto Nazareth, e dos choros *Treze de Dezembro* e *Araponga*³, de autoria do próprio Gonzaga⁴.

A partir de 1945, o artista passa a revezar entre gravações com voz e instrumentais. Porém, as gravações instrumentais vão ficando cada vez mais escassas e as canções passam a predominar em sua produção. Esse não foi um fato isolado; de acordo com SEVERIANO (2008), a música instrumental que predominou nas primeiras gravações realizadas no Brasil (polcas, valsas, choros, etc.) foi progressivamente perdendo seu espaço na indústria fonográfica em função do sucesso de público alcançado pelas canções.

Nos arranjos das gravações selecionadas para este estudo é recorrente a presença da melodia principal executada pela sanfona nas introduções e nos interlúdios. Inclusive, é plausível supor que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letreada posteriormente por seus parceiros. O *Baião na Garoa*, por exemplo, foi gravado primeiramente como música instrumental em 1952. No mesmo ano, a música é regravada com letra, e passa a ser registrada com autoria de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil⁵. Dentre outros autores que fizeram parceria com o sanfoneiro, destacam-se Humberto Teixeira e Zé Dantas⁶.

Dessa forma, saindo do meio instrumental para o campo das canções, Luiz Gonzaga alcança maior popularidade e dá início a um processo de estilização do baião no meio musical urbano⁷. É a partir do momento em que foi gravado por Gonzaga no Rio de Janeiro no final da década de 1940, recebendo um tratamento específico de arranjo, letras, forma e instrumentação, que o baião ganha a formatação que marcou a sua especificidade dentro da história da música popular brasileira. Foi a partir dessa formatação, condicionada, sobretudo por necessidades dos setores da indústria fonográfica e do rádio, que o baião tornou-se uma referência para a produção musical posterior que visava remeter à música nordestina.

De fato, entre o final da década de 40 e meados dos anos 50, quando o baião apareceu nos meios musicais do Rio de Janeiro, a música nordestina dominou as execuções musicais no Brasil, conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região (FERRETTI, 1988, p.45).

Partindo de gravações realizadas entre as décadas de 1940 e 1950 nos debruçamos sobre o momento em que Gonzaga atua como figura principal na estilização do baião, e o consolida dentro do circuito rádio/disco⁸. Por meio de transcrições comentadas de trechos de composições desse período, busca-se ilustrar os elementos técnico-musicais que apresentam maior recorrência no repertório do músico, salientando que, na experiência musical, tais elementos ocorrem ao mesmo tempo e, na maioria das vezes, têm uma ligação muito forte entre si. É preciso levar em conta que a combinação dos elementos é que caracteriza aquilo que parte do público reconhece e aceita como "gênero musical", por exemplo: um contorno melódico específico, construído sobre determinada figura rítmica, executado com uma articulação peculiar e revestido por uma timbragem recorrente na prática musical em questão. Lembrando ainda que há muito mais do que elementos técnicos envolvidos nesse processo. Existe toda uma carga

simbólica e cultural mobilizada pelos agentes envolvidos no fazer musical. Fatores extramusicais também contribuíram para caracterizar o baião "gonzagueano", e alavancaram sua repercussão no meio musical. Trabalhos como FERRETTI (1988) e RAMALHO (1997) discorrem sobre o contexto político e sociocultural no qual o baião se desenvolveu, e também abordam outros aspectos, tais como o forte apelo à dança, as letras inspiradas em costumes, mitos, paisagens e personagens do nordeste, sua relação com os imigrantes nordestinos que habitavam a região sudeste e a construção de um personagem, portando a vestimenta que fazia alusão à figura de Lampião e aos vaqueiros do nordeste.

O repertório usado como referência neste estudo é formado basicamente por canções que combinam estrofes e refrões cantados com introduções e interlúdios instrumentais. Todavia, trata-se de um repertório de canções que tem sido bastante utilizado para a elaboração de arranjos no formato instrumental. A composição *Asa Branca* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, por exemplo, recebeu várias gravações instrumentais onde técnicas de desenvolvimento do material melódico e de rearmonização são empregadas de forma abundante. Dentro dessa abordagem, podemos citar o arranjo "experimental" de Hermeto Pascoal no álbum *A música livre de Hermeto Pascoal* (Sinter/Phonogram, 1973), a versão jazzística feita pela pianista Eliane Elias em duo com Herbie Hancock, gravada no álbum *Eliane Elias - solos and duets with Herbie Hancock* (Blue Note, 1995), e o *Concerto sinfônico para Asa Branca* de Sivuca, uma versão orquestral gravada pelo músico com a Orquestra Sinfônica do Recife, sob regência do maestro Osman Gioia no álbum *Sivuca Sinfônico* (Biscoito fino, 2004).

2. Combinações de elementos musicais que compõem o baião

As considerações que serão traçadas a seguir têm como referência uma lista de quinze composições. A execução e apreciação musical das composições dessa lista possibilitam uma primeira aproximação do que ficou cristalizado como formato "clássico" do baião. Contudo, tais composições não são a única fonte para o estudo do material musical recorrente. Como o repertório do baião é bastante amplo, na medida do possível, outras peças serão comentadas ao longo do texto.

1. *Baião*⁹ de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1946)
2. *Asa Branca*¹⁰ de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1947)
3. *Juazeiro* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1949)
4. *Qui nem jiló* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1950)
5. *A dança da moda* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1950)
6. *Dezessete léguas e meia* - Humberto Teixeira/Carlos Barroso (1950)
7. *No Ceará não tem disso não* de Guio de Moraes (1950)
8. *Vem morena* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1950)

9. *Sabiá* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1951)
10. *Baião da Penha* de Guio de Morais/David Nasser (1951)
11. *Paraíba* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (1952)
12. *Baião da Garôa* de Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil (1952)
13. *Abc do sertão* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1953)
14. *Algodão* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1953)
15. *Vozes da seca* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1953)

A "levada" (condução rítmica) empregada em tais gravações é executada principalmente com zabumba e triângulo. "O ritmo, vindo das danças animadas do sertão, ganhou uma nova configuração com a introdução da zabumba, triângulo e acordeom, que se tornaram o conjunto típico, ao invés do original (viola, tamborim, botijão e rabeca) ¹¹" (RAMALHO, 1997, p.92). Por vezes, encontramos nas gravações outros instrumentos de percussão como *cowbell*, agogô, ganzá e pandeiro. No entanto, apesar de tais instrumentos acrescentarem variedade ao aspecto timbrístico, do ponto de vista rítmico eles apenas reforçam os acentos realizados no triângulo e na zabumba. No Ex.1, a pauta superior corresponde ao triângulo e a pauta inferior corresponde à zabumba.



Ex.1 – "Levada" de baião executada por zabumba e triângulo.

O triângulo mantém a subdivisão de semicolcheias acentuando os contratemplos. Tal é acento, que é realizado pela mão esquerda, proporciona mudança de timbre. Temos um som aberto quando o acento ocorre. A zabumba, por sua vez, marca a pulsação através de acentos graves. O zabumbeiro também executa contratemplos com o uso de uma baqueta de bambu que tem o nome de "bacalhau". É preciso deixar claro que o Ex.1 ilustra apenas a condução rítmica mais elementar, visto que há um grande número de variações dessa "levada" nas gravações. O zabumbeiro realiza frases utilizando os graves e diferentes acentuações com o "bacalhau" ¹².

É válido notar que a primeira gravação feita por Luiz Gonzaga da música *Baião* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, apresenta uma pequena diferença na execução da figura rítmica do acompanhamento. Observa-se nesta gravação a ausência da ligadura de extensão na execução

da "levada". Ao invés da "levada" mostrada no Ex.2, ouvimos a condução da zabumba, mostrada no Ex.3.



Ex.2 – Figura rítmica que se tornou referência da "levada" do baião.



Ex.3 – Figura rítmica encontrada na gravação de *Baião* de 1949.

Entretanto, na gravação da música *Juazeiro* ¹³ de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, realizada no mesmo ano de 1949, já temos a presença da ligadura. Escutando as gravações posteriores, é possível perceber que esta maneira de acompanhar tornou-se a forma padrão. Eventualmente a figura rítmica sem a ligadura aparece nos arranjos de alguns baiões, como por exemplo, em *Dança da moda* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas e na introdução de *Paraíba* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (Ex.20), onde a zabumba e o violão realizam a mesma figura rítmica por alguns compassos e depois mudam para o acompanhamento padrão.

Instrumentos relacionados com o repertório do choro e do samba, tais como o cavaquinho e o violão 7 cordas, provenientes do grupo "regional" ¹⁴, foram utilizados nas gravações de Gonzaga. É interessante notar o conflito inicial que ocorreu quando músicos com experiência no choro/samba começaram a gravar baiões. Na gravação de 1950 da composição *Qui nem jiló* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, ouve-se o violão 7 cordas executando semínimas, enquanto a zabumba realiza a "levada" , ocasionando assim um pequeno desencontro nos graves. Em gravações posteriores percebemos que o violão de 7 passa a executar a mesma figura da zabumba. Parece que foi necessário um período de adaptação para os músicos cariocas assimilarem a "levada" do baião.

Tais comentários revelam um pouco do processo de estilização, evidenciando que o baião não chegou pronto, como um produto acabado, mas sim, que foi estruturando-se em meio às seções de gravações.

Tomando a "levada" padrão como um elemento fixo, que sustenta e interage com os elementos variáveis, vamos adentrar nas combinações de elementos musicais presentes no repertório do baião. Para tanto, começaremos como uma melodia construída predominantemente por colcheias. As colcheias quando executadas sobre a "levada" formam o contraponto de maior recorrência no baião.

No Ex.4, nota-se a predominância das colcheias na construção da melodia (pauta superior) contra a figura rítmica, realizada na região grave da zabumba, que apresenta maior recorrência no acompanhamento (pauta inferior). Para um instrumentista que está tendo os primeiros contatos com o baião, a execução desses dois elementos já fornece uma boa ideia da relação mais elementar entre melodia e acompanhamento no repertório de Luiz Gonzaga.

Outro elemento recursivo, que também pode ser conferido em *No Ceará não tem disso não*, é a utilização de traços modais. Encontramos certos contornos melódicos com esse caráter, combinados com cadências tonais, como em *Baião* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (Ex.8), *Juazeiro* de Gonzaga/Humberto Teixeira

(Ex.11), *Algodão* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (Ex.10), *Baião da garoa* de Luiz Gonzaga/Hervê Cordovil (Ex.15), *Baião da penha* de Guio de Moraes/David Nasser, *Vozes da seca* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas e *Vem morena* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (Ex.5).

A introdução de "Vem Morena" apresenta basicamente a melodia da seção A no formato instrumental. Temos aqui quatro frases de oito compassos. As duas primeiras frases são harmonizadas pelos acordes I^m7 e IV7 que apresentam a sonoridade do modo dórico. Como observou TINÉ (2008, p.96-99), as duas últimas frases, que são harmonizadas com uma cadência tonal I^m7-V7-I^m7, também poderiam ser harmonizadas com os acordes de Fm7 e Bb7, mantendo o ritmo harmônico de um acorde por compasso. A cadência tonal não se faz imprescindível, pois a sensível

Ex.4 – Trecho da seção A de *No Ceará não tem disso não* de Guio de Moraes.

Ex.5 – Introdução presente na gravação de 1950 de *Vem morena* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas.

Ex.6 – Letra e melodia do trecho final da seção A de *No Ceará não tem disso não* de Guio de Moraes.

da tonalidade não aparece na melodia. Contudo, como os últimos dezesseis compassos representam uma seção contrastante, é possível que a cadência tonal tenha sido utilizada para acentuar tal embate¹⁵.

Quando o baião foi estilizado e lançado no mercado havia todo um repertório de caráter exclusivamente tonal que predominava nos meios de comunicação. Nota-se que Gonzaga se apropriou de elementos musicais presentes no repertório que ele precisou aprender para poder iniciar sua carreira como solista.

O primeiro estágio [da carreira de Luiz Gonzaga] – 1941-46 – o revela como um intérprete e compositor do repertório popular do Rio de Janeiro, desde Ernesto Nazareth até suas próprias criações de mazurcas, choros, valsas, polcas e sambas adaptados para o acordeom. Ao mesmo tempo, ele introduziu várias músicas que não pertenciam a tais gêneros, as quais ele trouxe do sertão – como o xote, xaxado, miudinho, seridó e calango – uma variedade de danças muito populares em sambas e forrós¹⁶ (RAMALHO, 1997, p.108-109)

Essa relação modal/tonal presente na música de Luiz Gonzaga pode ser interpretada dentro da ideia de “fricção” proposta por PIEDADE. “[...] Uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as

diferenças” (PIEDADE, 2005, p.200). Gonzaga trazia consigo a sonoridade modal, absorvida pela sua vivência e atuação profissional como sanfoneiro em sua terra natal (Exu-PE), e esta sonoridade foi “friccionada” com as referências tonais que o músico foi adquirindo durante sua atuação no mercado carioca.

Vê-se um caso ilustrativo envolvendo melodia e letra do baião *No Ceará não tem disso não* de Guio de Moraes. A seção A apresenta um contorno melódico elaborado sobre o modo mixolídio (Ex.4) com a seguinte letra cantada na primeira pessoa: “tenho visto tanta coisa nesse mundo de meu Deus / coisas que “prum” cearense não existe a “exprição”, “quarquer” pinguinho de chuva fazer uma inundação / moça se vestir de cobra e dizer que é distração.” Porém, quando são cantados os versos que se referem às pessoas que vivem na capital¹⁷: “vocês cá da “capitar” me “adescurre” essa expressão”, a cadência tonal (IV V7 I) é inserida como uma espécie de alusão ao tipo de música que representa a tal “capitar” (Ex.6).

Dando sequência à amostragem das combinações entre os elementos, temos uma composição onde predominam grupos de quatro semicolcheias juntamente com algumas figuras rítmicas que derivam dessa subdivisão.



Ex.7 – Trecho de *Sabiá* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas.

Sabiá nos mostra também que a utilização de elementos modais não foi imprescindível na elaboração do baião. Dentre outras composições estritamente tonais, pode-se citar *Abc do sertão* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas (Ex.17), *A dança da moda* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas, *Xanduzinha* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, *Macapá* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, etc. Tais fatos demonstram que a música de Luiz Gonzaga transita entre o modal e o tonal, representando um dos casos de "dessistema" (FREITAS, 2010) presentes nas práticas populares.

[...] Nos deparamos com construtos musicais que seguem aquele outro viés – aquele dos fazeres inorganizados, das composições desconformes, das incoesões, das adesões incompletas, desobrigadas, desobedientes, anti-absolutas, irônicas, niilistas, modernosas, dos conjugados ecléticos e imperfeitos, dos vestígios amontoados, dos restos avariados, dos desvios de padrão que se tornam regras constantes, etc. -, e mesmo assim, mesmo quando podemos perceber que estamos lidando com algum *dessistema* [...], não conseguimos reagir declarando formalmente que não se trata de encaixar as coisas em um ou outro sistema (modal ou tonal), e sim de avaliar um construto que não se acomoda satisfatoriamente em sistema algum (FREITAS, 2010, p.327).

Ao pesquisar as combinações de figuras rítmicas presentes no repertório do baião, é possível perceber alguns padrões de maior destaque. Um dos mais recorrentes é formado por quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada com o primeiro tempo do próximo compasso. O Ex.8 representa, de forma aproximada, a melodia de *Baião*, conforme interpretada na gravação de 1949 por Luiz Gonzaga. Vemos aqui o emprego do padrão em questão ao longo da melodia. Pode-se notar novamente a presença de algumas subdivisões em semicolcheia, porém em menor número em relação às colcheias.

Vê-se uma espécie de antecipação que por vezes gera uma relação dissonância/consonância. Tal relação pode ser observada, por exemplo, na passagem do c.13 para o c.14 do Ex.8. Nesse momento a nota Mi bemol é atacada como dissonância de décima primeira em relação ao acorde de Bb7¹⁸, e resolve como fundamental do acorde de Eb7.

Na introdução, presente na mesma gravação de 1949 (Ex.9), há duas combinações de figuras rítmicas com duração de dois compassos cada, que são formadas por "garfinhos" (semitomada-colcheia-semitomada) com uma semínima, colcheias e ligaduras de extensão.

A pausa de semicolcheia no início de frases envolvendo esse tipo de combinação é um elemento a ser levado em conta na composição do baião. Frases começando na segunda colcheia do primeiro tempo geram impulso e proporcionam sensação de movimento.

No Ex.10 temos mais um trecho que demonstra um pouco mais das possíveis combinações entre "garfinhos", colcheias e semínimas com contornos melódicos realizados sobre o modo mixolídio. Nos dois últimos compassos observa-se novamente o padrão formado por quatro colcheias com ligadura de extensão na última colcheia.

3. Elementos da cantoria estilizados no baião

A presença de traços modais no baião faz alusão a determinadas manifestações culturais nordestinas (as bandas de pífanos, violeiros, cantadores, aboios e novenas), denominadas como "folclóricas" ou classificadas como material étnico. Em sua tese de doutorado, TINÉ (2008)

F 7

B^b7

E^b7 C7 F7

3

Ex.8 – Seção A de *Baião* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

F 7

Ex.9 – Trecho da introdução da gravação de 1949 de *Baião* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

D 7

Ex.10 – Trecho da seção A da música *Algodão* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas.

fornecem análises de melodias de tradição oral colhidas no nordeste. Com base em tal estudo, percebe-se que grande parte dos elementos recorrentes no baião pode ser encontrada na prática da cantoria¹⁹. É possível sintetizar tais elementos através do seguinte levantamento:

1. Utilização dos modos mixolídio e dórico;
2. Começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo);
3. Arpejo em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio;
4. Ênfase dada à sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia;
5. Padrões em intervalos de terça ou sextas;
6. Uso de notas repetidas na elaboração melódica;

3.1 Utilização dos modos mixolídio e dórico

Os Exs.11 e 12 mostram passagens que utilizam os dois modos recorrentes no baião: o mixolídio e o dórico²⁰.

Vejamos o caso da composição *Baião*, que se tornou emblemática. Quando se busca evocar o baião, o motivo inicial dessa composição é uma das primeiras referências que os músicos utilizam²¹. Ao ser indagado sobre como faria para improvisar em uma música "moderna" utilizando elementos do baião "tradicional", o saxofonista Mané Silveira²² respondeu: "eu faria primeiro aquela: (solfeja as primeiras notas de "Baião")". Em consonância com os comentários de TINÉ (2008, p.92), observa-se que a melodia de "Baião" que ficou mais conhecida é

Ex.11 – Modo mixolídio – trecho da seção A de *Juazeiro* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

Ex.12 – Modo dórico – trecho da seção A de *Vem Morena* - Luiz Gonzaga/Zé Dantas.

Ex.13 – "Versão instrumental" da seção A de *Baião* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

Ex.14 – Primeiras notas da "versão instrumental" de *Baião de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira*.

Ex.15 – Primeiras notas do terceiro verso de *Baião da Garoa de Luís Gonzaga/Hervé Cordovil*

Ex.16 – Introdução presente na gravação de 1950 de *No Ceará não tem disso não* de Guió de Moraes.

um misto da linha melódica cantada por Luiz Gonzaga (Ex.8) e a parte instrumental executada pelo próprio à sanfona. Dessa forma, temos aproximadamente a "versão instrumental" mostrada no Ex. 13.

O próprio Gonzaga citou a melodia de *Baião* na gravação de 1950 de *Dezessete léguas e meia* de Humberto Teixeira/Carlos Barroso. Na letra da canção, o locutor fala que andou dezessete léguas e meia sem parar para ir a um forró dançar. Após chegar à festa ele faz o seguinte comentário: "quando Zé sanfoneiro gemeu no fole o baião", e então as primeiras frases de *Baião* são executadas à sanfona. Trata-se de um motivo que já foi bastante explorado. Contudo, apesar de ter se tornado um clichê, o motivo é importante na construção melódica do baião, sendo usado não apenas no modo mixolídio, mas também no modo dórico, como veremos a seguir.

2.2 Compasso acéfalo, arpejo ascendente e sétima menor como ponto de apoio

Observando as primeiras notas da "versão instrumental" de *Baião de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira*, e da melodia de *Baião da garoa* de Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil, percebe-se que, exceto pelas terças maior e menor que diferenciam os modos mixolídio e dórico, elas têm uma construção semelhante e possuem elementos que remetem à cantoria. Nota-se o compasso acéfalo, o arpejo ascendente enfatizando a sétima menor, alcançada por salto, e o contorno melódico diatônico descendente, passando pela sexta e pela quinta dos modos.

Tais contornos melódicos podem ser explorados e desenvolvidos na confecção de um solo improvisado que almeje ser reconhecido como "idiomático"²³ em relação ao baião. O Ex.16 apresenta uma forma de variar esse fraseado.

Nessa introdução, realizada por Luiz Gonzaga à sanfona, encontramos o arpejo inicial começando pela terça e não pela fundamental. Dessa forma, a nona passa a ser a nota enfatizada (c.1 e 2) ao invés da sétima. Em seguida temos o mesmo arpejo realizado a partir da quinta, enfatizando a quarta como ponto de apoio e gerando um acorde com a quarta suspensa. Seguindo o mesmo padrão apresentado na introdução, pode-se realizar esse arpejo a partir do sétimo grau também.

3.3 Padrões melódicos – terças/sextas e notas repetidas

A realização de frases em intervalos de terças harmônicas ou mesmo em sextas, que são as terças invertidas e geram um resultado sonoro similar, constitui outro recurso que pode ser empregado para o desenvolvimento de um

improviso "idiomático" relacionado ao baião. Ao executar o repertório escolhido para esta pesquisa pode-se constatar que, de modo geral, os contornos melódicos possibilitam a adição de terças harmônicas. Por vezes encontramos tais terças nos vocais presentes nas gravações.

O Ex.17 ilustra mais um caso de uso das terças harmônicas na melodia.

Certos padrões realizados em terças melódicas, que são encontrados no repertório do baião, também podem ser úteis na construção de um arranjo que vislumbre apontar para o baião "gonzagueano". São padrões relativamente simples, porém, quando realizados com a subdivisão rítmica em colcheias e com certos recursos de articulação, se mostram efetivos para representar o baião. Encontramos tais padrões em músicas como *No Ceará*

Ex.17 – Intervalos de terças harmônicas na introdução de *ABC do sertão* de Luiz Gonzaga/Zé Dantas, presente na gravação de 1953.

Ex.18 – Padrões de terças melódicas na introdução utilizada na gravação de 1952 de *Asa branca* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

não tem disso não (Ex.4), e na introdução da gravação de 1952 de *Asa branca* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, transcrita no Ex.18. Nota-se também a adição de intervalos harmônicos de sexta entre os c.2 e 5.

Outro procedimento recorrente na elaboração melódica do baião é a utilização de notas repetidas. É possível verificar o uso desse recurso tanto sobre a subdivisão rítmica de semicolcheias (conferir *Vem morena* no Ex.5 e *Sabiá* no Ex.7), quanto na subdivisão de colcheias, como nas seções B de *Baião*, *Baião da Garoa* de Luiz Gonzaga/ Hervê Cordovil e *Qui nem jiló* (Ex.19).

4. Utilização de recursos idiomáticos da sanfona

Entre os c.2 e 5 da introdução inserida na gravação de 1952 de "Paraíba" - Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (Ex.20), nota-se um pequeno padrão utilizando intervalos de quartas. Gonzaga utiliza recursos idiomáticos da sanfona nessa introdução. Ele adiciona uma nota da melodia por vez, em duas oitavas simultâneas²⁴, e sustenta todas as notas ao mesmo tempo, gerando assim um efeito timbrístico peculiar.

Outro caso é o uso do chamado "jogo de fole" para repetir a mesma nota em subdivisão de semicolcheia. Esse recurso pode ser encontrado no final da introdução de "Paraíba".

Segundo DIAS (2011), a utilização do fole dessa forma "percussiva" é advinda da prática da sanfona de 8 baixos, e foi adaptada por Gonzaga para a sanfona de 120 baixos²⁵.

Ao inserir elementos novos no cenário musical brasileiro, Luiz Gonzaga também inovou no acompanhamento para a sanfona e na técnica de execução do instrumento. [...] Adaptou para a sanfona de 120 baixos a técnica do jogo de fole da sanfona de 8 baixos da tradição nordestina, que conheceu ainda criança, filho que era do Mestre Januário, afamado tocador de fole de 8 baixos na região do Araripe pernambucano (DIAS, 2011, p.21).

A agilidade na execução de notas nos dois movimentos, abrindo e fechando a sanfona, exigiu o desenvolvimento de uma técnica mais contida na abertura do fole, promovendo um jogo de fole peculiar, técnica que Luiz Gonzaga aprendeu ainda menino, e traduziu para a sanfona de 120 baixos, cujo efeito sonoro ficou conhecido como o "resfolego" da sanfona. (DIAS, 2011, p.25)

5. Detalhes de articulação: o sotaque do baião

A interpretação de Luiz Gonzaga representa um possível modelo a ser tomado como base para a compreensão de detalhes de articulação recorrentes no baião. A audição e emulação cuidadosa das inflexões presentes em sua forma de cantar consistem em atividades importantes para a absorção do acento encontrado no baião.

Como visto até agora, temos duas subdivisões rítmicas que se destacam no baião: colcheias e semicolcheias. Em relação à articulação das colcheias, observa-se

Ex.19 – Utilização de notas repetidas na seção B de *Qui nem jiló* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

Ex.20 - Recursos idiomáticos da sanfona na introdução de *Paraíba* de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.



Ex.21 – Trecho final da gravação de 1950 de *Dezessete léguas e meia* de Humberto Teixeira/Carlos Barroso.

que há uma leve acentuação nos contratemplos. No final da música *Dezessete léguas e meia* de Humberto Teixeira/Carlos Barroso, Gonzaga fica repetindo o trecho transcritado no Ex.21.

Observa-se aqui novamente a presença do padrão formado por quatro colcheias com ligadura de extensão na última colcheia. A combinação de tal padrão com a acentuação dos contratemplos é representativa na articulação do baião. A título de ilustração, foram adicionados acentos nos contratemplos do Ex.21. Porém, como mencionado, essa acentuação é bem sutil. É necessário ter cuidado com tal articulação a fim de evitar um resultado sonoro caricato.

A acentuação dos contratemplos pode estar presente mesmo quando a subdivisão rítmica é realizada em semicolcheias. Nesse caso, pode-se usar a condução do triângulo como modelo.



Ex.22 – Condução do triângulo com acentuação nos contratemplos.

Como vimos anteriormente (Ex.1), esse acento está presente tanto no triângulo quanto no "bacalhau" da zabumba.

Vejamos agora outra opção de acentuação para as semicolcheias, tomando como base a "levada" da sanfona. No Ex.23, a pauta superior representa a sanfona e a pauta inferior mantém a condução mais elementar da zabumba.



Ex.23 – Zabumba e sanfona – padrão 3+3+2 na "levada" da sanfona.

Aqui a sanfona executa as semicolcheias utilizando uma acentuação que combina tanto com a parte grave quanto com o "bacalhau" da zabumba. Tal acentuação gera o padrão 3+3+2, que tem se mostrado recorrente em várias manifestações populares.

O padrão rítmico 3+3+2 [denominado por musicólogos cubanos como *tresillo*] pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante (SANDRONI, 2001, p.28).

A arte final da articulação é dada pela inserção do vibrato. Impossível transcrever o vibrato que se tornou representativo, para compreendê-lo é imprescindível a audição cuidadosa da interpretação de Gonzaga executando o repertório selecionado.

6. Considerações finais

Igual que nem
fole de acordeão
tipo assim num baião
do Gonzaga

Chico Buarque, *Tipo um baião*, 2011

Observa-se que o baião, estilizado por Luiz Gonzaga a partir da década de 1940, tornou-se uma referência, um modelo, um formato, um dos fortes representantes da sonoridade nordestina, bem como um componente expressivo dentro do que convencionou-se chamar de música "tradicional", "de raiz" (NAPOLITANO, 2007) ou "regional" (FERRETTI, 1988). De acordo com MENEZES BASTOS (2007), o baião representa também a quinta "onda" mundial da música brasileira no plano internacional, constituindo um dos momentos em que a música brasileira alcançou visibilidade no exterior. Menezes Bastos ressalta que na década de 1950 o baião esteve presente no repertório de muitas orquestras e na trilha sonora de muitos filmes estrangeiros.

Espera-se que o material musical e os procedimentos aqui descritos e ilustrados possam complementar os estudos de caráter sociocultural que vêm sendo realizados sobre o baião de Gonzaga. Dessa forma, é possível considerar que se trata de um objeto sonoro composto por um cruzamento de vários fatores, sendo que, do ponto de vista técnico-musical, temos um conjunto de elementos (figuras rítmicas, padrões de terças, notas repetidas, traços modais, etc.) que, quando combinados com a "levada", com timbres como o da sanfona, zabumba ou triângulo, e com a articulação peculiar, vão aproximar o ouvinte do tipo de baião que foi "canonizado" por Luiz Gonzaga.

A compreensão das combinações realizadas com esse material musical se mostra útil para estudantes de música

e pode ser aplicada em disciplinas que visam "mostrar como se toca" o baião, seja para fins de interpretação, composição, arranjo, análise musical ou improvisação.

Tal abordagem acerca do baião de Luiz Gonzaga oferece subsídios mais palpáveis para que possamos mapear sua reutilização e ressignificação em diferentes momentos e cenários da música brasileira, a exemplo da "canção

de protesto" da década de 1960, do "tropicalismo", da música instrumental produzida por compositores como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, do cantor brasileiro confeccionado a partir da década de 1970 até os dias atuais, e da produção instrumental contemporânea de artistas como Guinga, Hamilton de Holanda, André Mehmari, Carlos Malta, "Grupo Sa Gramma" e "Trio Curupira", dentre muitos outros.

Referências

- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge and New York: Da Capo Press, 1993.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- CÔRTES, Almir. *Improvando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental"* brasileira. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- DIAS, Leda. *O acordeão e seus sotaques*. In: Sotaques do fole / SESC, Departamento Nacional. Rio de Janeiro, 2011. p.10-30.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África* (segunda parte). Antropologia em primeira mão, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- FERRETI, Mundicarmo. *Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.
- FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 2010. 859p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GUERRA-PEIXE, César. *Variações sobre o baião*. O Tempo, São Paulo. 1954, ago.15. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/textos/texto17.html>. Acesso em 20/05/2012.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. In: Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- PIADEDE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Revista Opus, 11, 2005, p.197-207.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: his career and his music*. Liverpool, 1997. 318p. Tese (Doutorado em Música). University of Liverpool.
- ROCHA, Eder "o". s.d. *Zabumba moderno*. Pernambuco: Funcultura.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SILVEIRA, Mané. [Manoel Carlos de Campos Silveira] São Paulo, Brasil, 03 de nov. 2009. Entrevista concedida ao pesquisador Almir Côrtes.
- SIQUEIRA, João Baptista. *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro: Concurso de títulos e provas da E.N.M. da Universidade do Brasil, 1951.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo, 2008. 196p. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da música popular: da modinha à Canção de Protesto*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.
- VANDERLEY, Paulo. *Discos*. Disponível em <www.luizluagonzaga.mus.br>. Acessado em 20/03/2011.

Notas

- 1 Este artigo é parte da tese de Doutorado *Improvando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental"* brasileira (CÔRTES, 2012), que foi desenvolvida no curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Gostaria de agradecer à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) por financiar esse trabalho através de bolsa de Doutorado (Processo 2006/06571-6).
- 2 Os discos de 78rpm da época possuíam classificações junto ao título da faixa, tais como "choro", "valsa", "samba", fox-trot, "toada", etc. É possível que tais denominações tenham sido inseridas pela gravadora em comum acordo com os intérpretes.

- 3 Esse choro foi regravado por Jacob do Bandolim no disco *Primas e bordões* (RCA, 1962).
- 4 Na década de 1950, músicos ligados ao choro vão compor baiões, como o caso emblemático do *Delicado* de Waldir Azevêdo de 1950 e *De Limoeiro a Mossoró* de Jacob do Bandolim de 1956.
- 5 A discografia de Luiz Gonzaga encontra-se disponível em: www.luizluagonzaga.mus.br. Acesso em 10 Abr. 2012. Gravações das composições comentadas ao longo do texto, assim como a maior parte da obra do sanfoneiro, podem ser consultadas nesse endereço eletrônico.
- 6 Para maiores detalhes acerca de Teixeira e Dantas conferir FERRETI (1988) e RAMALHO (1997).
- 7 Existem trabalhos que tratam de um tipo de baião anterior a Gonzaga. Pesquisadores como SIQUEIRA (1951), CASCUDO (1962) e TINHORÃO (1974) escreveram sobre o baião no contexto rural, apresentando hipóteses sobre as possíveis origens do vocábulo. O compositor e pesquisador Guerra-Peixe, por sua vez, chamou a atenção para as diferentes acepções do baião pelos estados do nordeste, apontando para diversas manifestações nordestinas que recebem a mesma denominação. Segundo GUERRA-PEIXE: "a palavra "baião" e suas derivadas traduzem [...] "alegria", "variação" e "vivacidade". E, ainda, "interlúdio", já que se intercala às falas do *Bumba-meу-boi* às *manobras dos Cabocolinhos* e se entremeia à poesia dos cantadores" (GUERRA-PEIXE, 1954).
- 8 Além de ter sido um dos principais campos de trabalho para os músicos, o rádio, juntamente com a indústria fonográfica, formatou a escuta e o padrão musical de toda uma época, especialmente a partir da década de 1930. De acordo com NAPOLITANO, "apesar da criação de várias estações, até o início dos anos 1930 a música popular tinha mais espaço no circuito partitura-disco-teatro do que no rádio ou no cinema falado nascentes. Só a partir de 1932 o rádio foi uma espécie de "veículo síntese" da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela "nacionalização" do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Ao longo daquela década, o rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira" (NAPOLITANO, 2007, p.47).
- 9 Gravada em 1946 pelo grupo vocal *Quatro ases e um coringa* e regravada por Gonzaga em 1949.
- 10 Classificada como toada em 1947 e regravada como baião em 1952.
- 11 Tradução realizada pelo autor. Texto original: The rhythm, coming from the lively dances of the *sertão*, gained a new configuration with the introduction of the *zabumba*, the triangle and the accordion, that became the typical ensemble, instead of the original (viola, tambourine, *botijão* and *rabecca*) (RAMALHO, 1997, p.92).
- 12 Para mais detalhes sobre a execução da zabumba conferir o livro *Zabumba moderno* do músico Eder "O" Rocha.
- 13 Juazeiro compõe o lado A do mesmo disco de 78rpm que contém *Baião*.
- 14 Instrumentação recorrente nos grupos de choro, gravações de samba e programas de rádio da época. Os "regionais" eram compostos por um solista (flauta, clarinete, bandolim), violão 7 cordas, violão, cavaquinho e pandeiro, aparecendo esporadicamente o acordeom e outros instrumentos de percussão.
- 15 TINÉ (2008, p.98) considera que a inclusão de cadências tonais ao final de determinadas seções pode estar ligada à necessidade de adaptar o baião ao "gosto musical" da época.
- 16 Tradução realizada pelo autor. Texto original: The first stage – 1941-46 – revealed him as an interpreter and composer of Rio de Janeiro's popular repertoire, from Ernesto Nazareth to his own creation of mazurkas, *choros*, waltzes, polkas, *sambas* suitable for accordion. In the meantime he introduced several songs which did not belong to these common genres, those he brought from the *sertão* – like the *xote*, *xamego*, *xaxado*, *miudinho*, *seridó*, *calango* – a variety of dances very popular in sambas and forrós (RAMALHO, 1997, p.108-109).
- 17 Entendendo a capital aqui não apenas como o Rio de Janeiro, mas sim, dentro da idealização de um contraste rural/modal e tonal/urbano.
- 18 Um aspecto que chama a atenção no campo da harmonia é a presença do quarto grau com sétima menor em algumas tonalidades maiores, ou seja, um acorde no formato dominante, mas que não exerce tal função. Tal acorde aparece intercalado com o primeiro grau, como nos casos de *Baião* (Ex.8) e da introdução de *Paraíba* (Ex.20).
- 19 Expressão artística desenvolvida no nordeste, realizada normalmente por cantadores violeiros que improvisam versos sobre uma linha melódica pré-determinada.
- 20 O modo híbrido chamado de mixolidio com quarta aumentada ou lídio com a sétima menor, presente nas melodias das cantorias, não foi encontrado nas composições de Gonzaga e parceiros.
- 21 Conferir os solos presentes nas gravações *Pro Zeca* de Victor Assis Brasil aos 6:17 minutos da faixa 1 do álbum *Victor Assis Brasil ao vivo* (Companhia Industrial de Discos, 1974) e *Baião de Laca* de Guinga/Aldir Blanc aos 5:02 minutos da faixa 6 do álbum *Bexiga* (Sony/Eldorado, 2000) da banda Mantiqueira.
- 22 Entrevista concedida ao pesquisador em 2009.
- 23 Para maiores detalhes sobre improvisação "idiomática" conferir BAILEY (1993).
- 24 Dependendo do timbre selecionado ou por meio dos botões dos baixos, a sanfona produz notas oitavadas.
- 25 Ao chegar ao nordeste, a pequena sanfona de 8 baixos sofreu transformações pelas mãos de sanfoneiros que aprenderam a afinar o instrumento de maneira informal, dentre eles o pai de Luiz Gonzaga. Nesse processo artesanal, a afinação que antes era diatônica passou a ser cromática (conhecida como "afinação transportada") e veio a interferir também na técnica do instrumento (DIAS, 2011, p.25).

Almir Côrtes é multi-instrumentista de cordas dedilhadas (bandolim, violão, cavaquinho, guitarra e viola caipira), graduado em violão erudito pela UFBA (2003), Mestre (2006) e Doutor (2012) pela UNICAMP na área de Práticas Interpretativas. Foi um dos organizadores do V e VI "Encontro Nacional de Choro da UNICAMP" (2009/2010). Realizou estágio de um ano (2010/Programa PDEE-CAPES) como pesquisador visitante no Departamento de Jazz da *Jacob's School of Music* na *Indiana University* nos Estados Unidos. Possui dois CDs lançados e tem realizado concertos e oficinas no Brasil e no exterior, com especial destaque para sua participação nos eventos: *Latin American Culture Celebration* (2010), promovido pela *Berklee School of Music* e o *Mandolin Symposium* (2011/2012) na Universidade de Santa Cruz, Califórnia-EUA. Atua principalmente nos seguintes temas: música instrumental brasileira, música popular, choro, frevo, baião, improvisação, bandolim, guitarra e violão. Recentemente foi contemplado com bolsa da Fundação de amparo à pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP para desenvolver pesquisa de Pós-doutorado no Instituto de Artes da UNICAMP.

"Roda em volta de mim, que a polca paraguaia é assim": encontros culturais na canção popular urbana e transformações políticas em Mato Grosso do Sul

Alvaro Neder (IFRJ, Rio de Janeiro, RJ)

alvaroneder@ig.com.br

Resumo: A música popular urbana de Mato Grosso do Sul é terreno de conflitos em diversos planos: natureza/cultura, elites agrárias/burguesia urbana, latinoamericanismo/seurança nacional, local/global. Utilizando o método etnográfico, por meio de observação participante, entrevistas e análise de canções, estudaram-se as relações entre a música popular e as ideologias dominantes desde a década de 1960 até a atualidade em Campo Grande, cidade que centraliza as decisões do estado. Entre a preocupação em desresaltar as vozes silenciadas pelas elites agrárias em busca de modernização capitalista, e a cooptação promovida pelas necessidades do poder, as possibilidades políticas desta música foram multifôrmas. Apesar de suas contradições, ela participou, com um papel ativo e anti-hegemônico – não como mero reflexo da atividade econômica – do processo de desestabilização do poder político mantido historicamente pelos pecuaristas em Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: etnomusicologia no Mato Grosso do Sul; música regional brasileira; pós-estruturalismo e música.

"Twirl 'round me, for the Paraguayan polka is like this": cultural encounters in urban popular song and political change in Mato Grosso do Sul, Brazil

Abstract: Brazilian State of Mato Grosso do Sul's urban popular music is a terrain of conflict at several levels: nature/culture, agrarian élites/urban bourgeoisie, Latin-Americanism/national security, local/global. Using the ethnographic method, through participant observation, interviews, and song analysis, the relationships between popular music and dominant ideologies were studied since 1960 up to the present in Campo Grande – city that centralizes the decisions of that State. Between the concern in derepressing the voices silenced by the agrarian élites in its search for capitalist modernization, and the co-option promoted by the needs of powerful groups, however, this music's political possibilities were multiform. In spite of its contradictions, it participated with an active and anti-hegemonic role – not as a mere reflex of economic activity – of the destabilization of cattle ranchers' political power, historically kept in Mato Grosso do Sul.

Keywords: ethnomusicology of Mato Grosso do Sul (Brazil); Brazilian regional music; poststructuralism and music.

1 – Introdução

No dia 23 de Setembro de 2006, o serviço de notícias via internet *MS Notícias*, sob o título "No próximo domingo, show reúne três gerações da música no MS", faz a seguinte observação: "Nomes como Geraldo Roca e Paulo Simões, autores de 'Trem do Pantanal', música que é considerada o hino do Mato Grosso do Sul, também são destaque do show . . ." (MS NOTÍCIAS, 2006).

Efetivamente, esta canção, e outras do movimento nomeado pelo jornalista e pesquisador musical José Octávio Guizzo como *moderna música popular urbana* do MS

(GUIZZO, 1982, p.5), são, na atualidade, geralmente aceitas como representativas da identidade¹ cultural do estado. Entretanto, ao contrário, poucas décadas antes era uma música vista como "dos malucos" da cidade, relacionada à contracultura e à contestação. Como uma música marginal, em pouco tempo, se torna o "hino do MS"?

Este momento de desinteresse foi retido pela memória da professora Maria da Glória Sá Rosa, pesquisadora da música campo-grandense, quando, em artigo em que historia a moderna música urbana do estado, lembra: "Houve época

em que (...) os compositores eram ironizados por uma população voltada somente para o lucro (...)" (SÁ ROSA, 1999, p.221). Esta marginalidade é confirmada também pelos próprios compositores do movimento e campograndenses que viveram nessa época, como atestam os diversos depoimentos colhidos para este trabalho.

Em vista disso, a naturalidade com que tais relatos atribuem à população do MS em geral o sentido identificatório veiculado por uma canção contracultural, celebratória dos alternativos hábitos vagamundos dos *mochileiros*, e enaltecedora de elementos humanos e culturais atribuídos pelas elites ao atraso (o paraguaio, o boliviano, o caipira, o índio) não deixa de causar espécie. Procurando oferecer uma contribuição para a compreensão deste enigma, produzi uma segunda tese de doutorado (NEDER, 2011), cujos resultados são parcialmente divulgados aqui.

O movimento em questão teve início no final dos anos 60 e pleno desenvolvimento nos anos 70, chegando ao auge de sua popularidade nos anos 80 e sendo atuante até o momento, quando, inclusive, é apropriado pelas gerações mais jovens. Nunca articulado como tal por meio de manifestos, organizou-se de maneira flexível em torno dos compositores Geraldo Espíndola, Paulo Simões e Geraldo Roca, cuja produção se insere na formação discursiva analisada aqui. Propostas importantes e individualizadas, como as do Grupo Acaba, desde o princípio esforçaram-se por diferenciar-se das já diversas concepções musicais e culturais dos três compositores, mas não chegaram a constituir um movimento à parte e mantiveram-se envolvidas na mesma categoria, instrumentalizada sempre que projetos individuais ou coletivos e séries de shows e gravações são implementados.

Dada a diversidade que caracteriza o movimento, poderia se pensar que, talvez, o único traço comum entre todos os seus participantes pudesse ser a tematização de Mato Grosso do Sul em suas letras e/ou por intermédio do emprego de gêneros musicais ou instrumentos aí encontrados. No entanto, há uma quantidade de canções importantes neste repertório que não utilizam qualquer traço regional reconhecível – caso de, por exemplo, "Uma pra estrada" (Geraldo Roca), "Mochileira" (Geraldo Roca), "Abril" (Celito Espíndola e Antonio Porto), "Vida bela vida" (Guilherme Rondon e Paulo Simões) e muitas outras. Sendo assim, desde o início, este movimento se caracteriza por sua ausência de unidade estética, estilística e ideológica. Coloca-se, portanto, em conflito com a ideia de "identidade", e solicita, ao contrário, uma investigação sobre seu papel na desconstrução de identidades.

2 – "Música regional": a complexa relação entre campo e cidade

Embora a referida denominação cunhada por Guizzo seja mencionada ocasionalmente, principalmente na imprensa escrita e livros, há várias outras e pouco consenso quanto a seu uso. Entretanto, o título genérico de "música

regional" ganhou, com o tempo, larga aceitação, sendo amplamente utilizado. O nome chama a atenção, pois o mais superficial exame dessa música evidencia tensões entre elementos regionais, ideologias nacionalistas e gêneros transnacionais articulados por intermédio da globalização capitalista.

Uma primeira indicação para as possíveis razões do rótulo "música regional" são as ligações entre essa música e a atividade pecuária. Conforme discutiremos, são fortes as relações ideológicas entre essa música nascida em um estado agrário e a configuração das forças produtivas nesse mesmo estado. A base econômica pecuária que constituiu e constitui esta unidade federativa será estudada como um dado, visto que qualquer elemento, cultural ou outro, aí encontrado, não pode ser sequer pensado sem levá-la em consideração – mesmo que a ela se oponha.

Entender a configuração própria que assume a atividade pecuária no sul do antigo Mato Grosso pressupõe compreender a intensa busca por desenvolvimento tecnológico e econômico liderada pelos fazendeiros. A pecuária, nessa parte do estado, orientou-se desde cedo para a busca de inovações que dinamizassem a economia local, no que foi extremamente bem sucedida. Promovendo o melhoramento genético de seus rebanhos e investindo em sua nutrição, os pecuaristas aumentaram o efetivo de bovinos do estado para a cifra de 22.325.663 cabeças, colocando-o em terceiro lugar entre as unidades da federação, com a participação de 10,9% no quantitativo nacional – dados de 2009 (IBGE, 2011a).

A pecuária constituiu-se, assim, no sustentáculo da modernização capitalista na região. Ao contrário, as forças urbanas do século 19, os grandes comerciantes de Cuiabá e Corumbá, que eram ligados ao capital financeiro internacional, passado um período de predominância e forte exploração ao pecuarista, tornaram-se decadentes na segunda década do século 20 (ALVES, 2005, p.30). O novo comércio que passou a existir em Campo Grande, concomitante à gradativa transformação dessa pequena vila em centro político e econômico após 1914, permaneceu, por algumas décadas, inteiramente dependente da atividade pecuária. Com o controle das forças produtivas mantido pelos pecuaristas, a ênfase na modernização, proposta por eles, influenciou decisivamente a ideologia da cidade de Campo Grande, escolhida como sede para as articulações dessa classe.

Esta peculiar configuração local assumida pelas forças produtivas do campo e da cidade deve ser mantida em mente, pois há, portanto, forte relação entre a orientação modernizante dos pecuaristas, a ideologia desenvolvimentista da cidade de Campo Grande e a própria busca, por parte dos compositores e músicos aqui em foco, de manterem-se atualizados com relação às últimas tendências culturais internacionais e nacionais. Haverá, no entanto, contradições entre a base econômica e política pecuaria e os profissionais liberais

e comerciantes de Campo Grande. Logo, não poderia deixar de haver, também, contradições entre pecuaristas e compositores, representantes dos setores urbanos.

Esta cidade, que, desde o início do século 20, produziu uma economia em que cada vez mais predominou o setor de serviços, inicialmente estava voltada inteiramente para o atendimento das necessidades do campo e das fazendas. Gradualmente, no entanto, começou a desenvolver um potencial de produção e consumo próprios que lhe propiciaria certa autonomia com relação ao interior e ao mundo agrário. Surgiu, então, desses profissionais liberais, comerciantes e funcionários públicos, um projeto de urbanização, atualização técnica e modernização produtiva e cultural voltado para Campo Grande que seria parcialmente dissonante em relação às necessidades dos pecuaristas. Como parte da classe média urbana, sendo ideologicamente identificados a estes setores de serviços, os compositores também manifestariam em suas canções estas contradições em relação aos fazendeiros. Tais conflitos ficam expressos, entre outras canções, em "Polca outra vez", de Geraldo Roca:

"Polca outra vez" (Geraldo Roca) [trecho]

Dança comigo um momento
Morena che ro raihu
Eu sei que você é filha
Do rei do gado zebu
Me fala de céu azul
Me fala de casamento
Que eu quero esse gado todo
Na minha balança de pagamento

Morena che roga mi
Seu pai, ele me conhece
Eu sei que ele diz por aí
Que eu nunca fiz nada que preste
E ele bem sabe que eu morro de rir
Do jeito que ele se veste
Hipócrita velha peste
Diz que sentiu minha falta
E tome polca!

Além da economia, a música e cultura de Campo Grande, das quais é ponta de lança a música de que estamos tratando, diferem sobremaneira daquelas do restante do estado. Basicamente, Campo Grande adota um perfil mais urbano, cosmopolita e tecnologizado, alinhado com sua situação de centro decisório, onde residem tanto os empresários rurais detentores de propriedades localizadas no restante do estado quanto os profissionais liberais, funcionários e comerciantes urbanos. Estes, a um só tempo necessitam das receitas geradas pela agropecuária – muitas vezes até estão vinculados às oligarquias rurais por parentesco – e manifestam ambiguidade frente à sua estruturação social e ideológica. A cidade usufrui da economia agrária do interior, mas não se envolve diretamente com ela, assumindo a função de fornecedora de produtos e serviços, com destaque para o comércio. Como resultado desses conflitos entre os setores urbanos e agrários, a participação da agropecuária no Produto Interno Bruto [PIB] do estado vem decrescendo: de 46,7% em 1980, passou a 16,6% em 2008, principalmente devido

ao crescimento da participação dos serviços [SUPLAN, [199-]; IBGE, 2011b e 2011c]. Estes dados exprimem, de forma indubitável, um processo de gradual hegemonia dos setores urbanos, de cuja construção ideológica – é o argumento deste artigo – a música aqui analisada participou com destaque.

Tal realidade dicotômica propiciou uma busca de distinção e atualização cultural, por parte da cidade de Campo Grande, baseada, desde a segunda década do século 20, na importação de modelos de fora – exatamente a maneira como os pecuaristas procuraram modernizar sua atividade. Esta busca de atualização expressa, portanto, a ideologia modernizante dos pecuaristas, bem como consensos parciais e certa interdependência obtidos entre esta classe e os setores urbanos. Músicas de sucesso nas grandes capitais nacionais e internacionais chegavam pelo rádio, e cantores e orquestras famosos eram trazidos por iniciativa de um clube da elite local, o Rádio Clube, que muito investiu na atualização cultural do campo-grandense. À medida que a cidade crescia, novos clubes, emissoras de rádio e TV aumentaram essa oferta de produtos importados.

A dicotomia mundo rural *versus* mundo "desenvolvido", que se projetava sobre a dicotomia capital *versus* interior era, assim, mapeada a partir dos gêneros musicais em voga nos bailes de Campo Grande. Nesses bailes, especialmente no Rádio Clube, mas não apenas nele, era esperado que a programação constasse de gêneros da moda buscados nas capitais brasileiras e internacionais, sendo executados com toda a competência por músicos locais ou trazidos de fora especialmente para a ocasião. No entanto, por volta de meia-noite, quando a animação estava no auge, desencadeavam-se, indefectivelmente, as animadas polcas paraguaias. Referidas como "limpa-banco" devido ao furor dançarino que suscitavam, as polcas sempre fizeram muito sucesso, impelindo todos ao salão. Fossem bailes de carnaval, de *réveillon* ou qualquer outra ocasião durante o ano. Portanto, como verdadeira tradução da ideologia dominante, que opunha o rural ao cosmopolita, capital e interior, nos bailes não havia mistura entre as músicas "da capital" e "do interior". Ocupavam elas seções claramente delimitadas da vida social.

Devido a toda essa ênfase no cosmopolitismo e no desenvolvimentismo, entendidos como necessidades locais históricas do desenvolvimento capitalista, liderado pela economia agrária – especialmente pecuária –, a ênfase recente na ideia de regionalismo surge como interrogação. Para os três compositores iniciais do movimento, o rock e a contracultura – recebidos pela via midiática – foram influências fundamentais, o que coloca em primeiro plano a ênfase nos fluxos globais, econômicos e culturais. Há, inclusive, depoimentos, em que criticam explicitamente a noção de regionalismo (Simões: "Algumas músicas (...) que tentavam denunciar a situação envolvendo o planeta inteiro e não só um estilo regional de criação era o que nos interessava!"; Geraldo

Espíndola: "Eu acho que regional é coisa pra jornalista catalogar"; *apud* SIMÕES, [1984?]).

O regionalismo, portanto, não era reclamado, inicialmente, pelos participantes do movimento. Na verdade, passa gradualmente a ser aceito à medida que se estabelece a divisão do estado, em 1977. Sendo assim, torna-se significativo em si mesmo: o que pretenderia definir, conciliar, defender ou orquestrar? Não seria plausível ver uma relação entre este regionalismo reclamado e o movimento divisionista? E, caso existente, o que significaria essa relação? E qual seria o papel dessa música nesse processo?

O tema do divisionismo merece atenção concentrada, devido à sua importância para esta música e cultura. Causa centenária no sul do antigo Mato Grosso, o divisionismo se apoiou justamente em um regionalismo exacerbado, que visava defender e justificar a ideia de separação "do norte"² enumerando as diferenças entre as duas regiões e salientando as singularidades do sul. Conforme argumenta a historiadora Marisa BITTAR (2009a e 2009b), a divisão se apresenta como uma articulação das elites agrárias sulistas visando reter o poder político e econômico sobre o sul por meio da transformação dessa região em um estado independente.

No entanto, apesar de estratégico para o projeto de poder dos proprietários de terras, o regionalismo, com seu caráter estático, vai de encontro ao dinamismo da ideologia desenvolvimentista desses mesmos proprietários. Por supor possível narrar a realidade local sem se reportar ao estágio de desenvolvimento do capitalismo global, o regionalismo entra em contradição com a necessidade da atividade pecuária em manter-se atualizada com as últimas inovações técnicas e tecnológicas. Ao contrário, é necessário, para o progresso dessa atividade, reportar-se continuamente ao mercado global, que é também a instância que adquire sua mercadoria. Sendo assim, a questão da "música regional" se insere no interior – e expressa a tensão – de um amplo processo contraditório, cuja análise e interpretação são justamente o objetivo principal deste artigo³.

3 – A década de 1960: "música regional", festivais, contestação e efervescência cultural no MT

Adicionando-se entre as múltiplas contradições já apontadas até aqui, o advento dessa "música regional" – termo que, como vimos, interessa às elites pecuaristas para consolidação de sua hegemonia após a divisão – se deu na década de 1960, marcada por momentos históricos críticos ocorridos no estado. Nestes momentos, as populações do então Mato Grosso manifestaram sua rejeição aos grandes proprietários rurais e pecuaristas, tradicionais comandantes da política estadual, bem como à ditadura. Tal rejeição trouxe vitórias expressivas para a oposição, nas eleições de 1965, 1966, 1974, 1978, 1982,

1996 e 1998. O fato de que o nascimento dessa música se deu em um desses momentos críticos, portanto, é a primeira evidência de seu compromisso com o projeto de poder dos setores urbanos, também incipiente então.

Em 1965, pouco tempo antes do surgimento da "música regional", o político sulista Pedro Pedrossian (PSD) foi eleito governador do estado, concorrendo com o tradicional fazendeiro Lúdio Martins Coelho (UDN), candidato do regime militar. Desde o início de sua campanha, Pedrossian, um engenheiro de origem humilde, se voltava contra "as oligarquias e estruturas feudais que sempre dominaram Mato Grosso" (Pedrossian *apud* BITTAR, 2009b, p.98), e contou com o apoio da esquerda, do PTB e dos ferroviários do estado – ou seja, parte dos setores urbanos. Esta campanha se insere num período, que se estende dos anos 1960 aos 1970, caracterizado por uma grande efervescência cultural em Campo Grande. Tal efervescência caracterizou-se pela criação da universidade estadual (depois federal, UFMS), faculdades e festivais de música e teatro afinados com os movimentos estudantis de oposição à ditadura no Rio de Janeiro e São Paulo. É de se notar que os envolvidos nesses festivais fossem, justamente, os profissionais liberais, funcionários e comerciantes da cidade de Campo Grande, que são os setores de serviços já descritos como interessados na busca de um caminho singular para a urbanização da cidade, independente das direções impostas pela economia agrária. Foi justamente nesses festivais – mais precisamente na segunda edição, em 1968 – que nasceu a música aqui estudada, a partir da atuação conjunta de Paulo Simões e Geraldo Espíndola. Foi por esta época em que começam a compor juntos, adicionando, logo depois, Geraldo Roca e outros a seu círculo.

Talvez não fosse por coincidência que a referida dicotomia ideológica entre capital e interior, mapeada a partir dos discursos musicais nos bailes de Campo Grande, continuaria a se verificar no I Festival, que ocorreu em 1967. Este evento colocou lado a lado, sem uma mútua contaminação que trouxesse consequências imediatas para a produção local, a canção regionalista "Mané Bento, vaqueiro do Pantanal" (Paulo Mendonça de Souza/ José Otávio Guizzo) e cópias de canções metropolitanas. No entanto, "Mané Bento" desencadeava um processo de grande importância: o descalque da realidade rural, reprimida pela sociedade de Campo Grande em sua busca de modernização. O choque causado pela pioneira canção regionalista e a percepção de que as elites urbanas buscavam se dissociar das referências a Mato Grosso, ao Pantanal e à vida no campo, em geral, ficam expressas no comentário de Simões:

No Festival de 67 surpreendeu-me a música vencedora – "Mané Bento, vaqueiro do Pantanal – (...), pois através dela, pela primeira vez me ocorreu que eu estava em Mato Grosso e que Mato Grosso poderia ser tema de música! O que mais me impressionou foi uma música falando de Pantanal ser apresentada com toda pompa à elite campograndense. (SIMÕES, [1984?])

Mesmo com o dado fundamental representado pelo rompimento do silêncio com relação à realidade rural do estado em uma produção cultural apresentada às elites urbanas, passado e presente, rural e urbano continuavam a ocupar, assim, partes relativamente estanques da vida social, indicando interditos e segregações. É apenas com a hibridação, em uma mesma produção, do arcaico e do moderno, do campo e da cidade, que se tornaria possível revelar a contradição violenta inerente à superposição destes dois planos no presente da vida urbana contemporânea globalizada. Este seria o achado da música que estamos examinando, apenas a partir do II Festival, ocorrido em 1968.

Neste sentido, a maior novidade trazida por esta edição do Festival foi representada pelo conjunto *Os Bizarros*, formado pelos compositores Geraldo Espíndola e Paulo Simões. O grupo mostrava em seus elementos uma entusiástica adesão à Tropicália, começando pelo figurino adotado. A música escolhida, "2001" (Mutantes / Tom Zé), também era oriunda do Festival da Record, "onde causara impacto como uma das primeiras e mais audaciosas tentativas de se chegar a uma síntese rural/ urbana" (FONSECA e SIMÕES, 1981, p.17). Conforme relata Simões:

E é uma estranha coincidência dessa música eu ter recebido o disco que era a primeira música de todo aquele rolo da Tropicália que tentou fazer uma fusão de até 50% entre música urbana ou rock e música sertaneja. A música começava com viola caipira, depois eles cantavam um negócio que era meio cataretê e outra metade da música era rock. Isso chamou muito a nossa atenção. (SIMÕES, [1984?])

Se "Mané Bento" era uma toada sertaneja que coexistiu com canções de corte metropolitano sem que se constatasse nenhuma influência de parte a parte, percebe-se, com a participação d'*Os Bizarros* no II Festival, o primeiro passo na busca deliberada de um modelo sul-mato-grossense desta síntese – ou melhor, hibridação – rural/ urbana. Tal hibridação incorporava ao rural até então recalcado a situação contemporânea da cidade, da qual eram aceitas como partes integrantes a indústria cultural, a contracultura e as questões cruciais então para o jovem, tanto no plano nacional como no transnacional, em oposição a uma música regionalista.

Portanto, esta música é uma manifestação que surge de um momento crítico (pouco depois da vitória da oposição na eleição de 1965, em pleno período de efervescência cultural em Campo Grande). Este momento se caracteriza tanto pela busca, por parte das populações urbanas locais, de um caminho para a modernização de Campo Grande que fosse independente das estruturas sociais agrárias, quanto pela atitude de desrecalque em relação à situação periférica ocupada pela cidade, num estado rural e interiorano, junto a países platinos. Isto se percebe, também, a partir do fato de que o movimento divisionista, nesta época, encontrava-se desativado e incapaz de cooptar a população. A nova música urbana manteria esta

marca crítica, que foi importante para afirmar "Trem do Pantanal" como hino de Mato Grosso do Sul. As mudanças sociais e econômicas reveladas por este processo de afirmação possibilitaram, então, uma análise do papel ativo dessa música na construção e transformação do capital.

Sintetizando, seria possível dizer que, apesar de organizada pelas classes médias em gravitação na órbita de influência de uma burguesia agrária hegemônica à época de sua concepção, essa música evidencia uma polifonia de vozes, muitas delas críticas. Percebe-se tal polifonia desde a instância da produção: não há qualquer possibilidade de atribuir uma ideologia nativista a este movimento musical como um todo. Seus compositores e intérpretes assumem diferentes posições subjetivas ao se relacionarem com o material regionalista. Tais posições se estendem do elogio sentimental e melancólico à crítica irônica, passando pela relativização do regional pela via do nacional e mesmo da problematização da ideia de um projeto nacional, principalmente por meio do rock e das músicas paraguaia, boliviana e argentina. Estas posições produzidas pelo movimento aqui estudado participam da construção de subjetividades críticas por meio de suas canções e das polêmicas veiculadas por elas (já mencionadas na nota 3). Tal dinâmica confere à canção um papel multiplicador que lhe confere eficácia no plano material.

4 – Música do Litoral Central: tensões entre o local, o nacional e o global

O questionamento à identidade "regional" e mesmo nacional se verifica, por exemplo, pelo nome proposto por Geraldo Roca em um de seus CDs (ROCA, 1997), *Música do Litoral Central*, que parece bastante estimulante. Ele enfeixa alguns temas fundamentais dessa música, tal como a comproendo. Em primeiro lugar, esse provocativo "litoral central" a que Roca se refere deriva da chamada "música litoraleña argentina", música da região conhecida como "litoral argentino", ou seja, a bacia do rio da Prata. Esta bacia possui importância primordial para o estado, pois, em situação de isolamento, era por seus rios que recebia mantimentos, fazia comércio e intercâmbios culturais. Tal situação se manteve até 1914, quando a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil chega a Campo Grande, produzindo uma alteração radical na posição política e econômica dessa cidade e dos pecuaristas no balanço de forças regional.

Os profundos e prolongados intercâmbios possibilitados pela bacia do rio da Prata se davam, em grande parte, entre os vários países e regiões latino-americanos banhados por ela. Isso levou à formação da chamada América Platina (cf. ALVES, 2009), unidade cultural que envolve desde o MS, o oeste do Paraná, o oeste de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Uruguai, Argentina e Paraguai. O enorme território da América Platina situado dentro do Brasil se diferencia e se opõe ao Brasil entendido como Estado-Nação, supostamente delimitado de maneira clara com relação a seus vizinhos sul-americanos, o que, a meu ver, coloca problemas ao projeto de unidade nacional.

Assim, a Música do Litoral Central merece ser estudada, entre outras coisas, enquanto busca de direções que orientassem um processo de urbanização, pensado a partir de uma posição periférica, marcada pelo isolamento no interior da América Platina. Essa proposição e seus impasses interferiram num debate que envolveu o comércio, a arquitetura, a medicina, enfim, todos os setores de serviços de Campo Grande, emprenhados, em certo momento histórico, numa procura de superação das estruturas sociais produzidas pela economia agrária, o que ocorreu, como demonstram os números do PIB. Como se argumenta que a Música do Litoral Central contribuiu ativamente para essa efetiva transformação, o litoral central, então, implica complexas relações entre o local, o nacional, o sul-americano e o global, que passamos a discutir.

Tais relações são de constante tensão entre o Estado nacional brasileiro e o local sul-mato-grossense, considerando que esta região "onde o Brasil foi Paraguai" ("Sonhos guaranis", de Almir Sater e Paulo Simões) há muito inspira preocupações nacionalistas de cunho geopolítico. Desde Mário Travassos, em sua influente e seminal obra *Projeção continental do Brasil* (TRAVASSOS, 1938), se encontra formalizada uma inquietação com o Oeste brasileiro, que, em virtude de sua posição limítrofe a outros países, poderia se tornar presa deles. A Constituinte brasileira de 1934, por sua vez, concedeu bastante atenção às fronteiras internacionais, assim como o Estado Novo varguista, que, justamente motivado por tais preocupações com a segurança nacional, instituiu o Território Federal de Ponta Porã em 1943, na divisa do sul do estado com o Paraguai. Já José de Melo e Silva alertava veementemente em sua obra *Fronteiras Guaranis*, de 1939, contra o que denominou o perigo da "guaranização" da população de fronteira, e sugeriu providências urgentes (SILVA, [1939] 2003). Cearense que se estabeleceu em Bela Vista, fronteira do então Mato Grosso com o Paraguai, no ano de 1932, para exercer o cargo de juiz de direito, Melo e Silva se tornou importante cronista da vida na fronteira sulista, sendo autor de obras consultadas com interesse pela historiografia contemporânea do estado.

A seguir, a questão passa a ser matéria de estudos da Escola Superior de Guerra, tornando-se estratégica para a ditadura militar implantada em 1964, o que levaria, finalmente, à divisão do estado (BITTAR, 2009a, 263-314). Assim, ao fazer o elogio da cultura latino-americana, em geral, e paraguaia, em particular, na constituição do sul-mato-grossense, a Música do Litoral Central entra em contradição com o projeto nacional. No mesmo movimento, problematiza o divisionismo – que, entretanto, apóia, em certas de suas vertentes –, pois este se concretizou, em última análise, justamente por ir ao encontro das teses do estado nacional, encampadas pela ditadura.

Apesar da importância fundamental das trocas materiais e culturais permitidas pelos rios com os países platinos, tais trocas não eram restritas aos vizinhos sul-americanos.

Pelo contrário, naquele momento em que o Brasil não era industrializado, grande parte dos bens de consumo e produção era importada de países da Europa, América do Norte e outros continentes. Não apenas aqueles produtos de alta distinção, mas também todos os que se fizessem necessários às populações humildes. Eram famosas, por exemplo, as lâminas alemãs de excelente aço da cidade de Solingen, que atendiam tanto as necessidades dos trabalhadores braçais da agricultura quanto as dos burgueses. O ponto principal, aqui, é a tensão provocada, pela globalização, nos projetos regionalista e nacionalista. Por isso, o Litoral Central é também metáfora da articulação entre o global e o local que preside a Música do Litoral Central desde muito antes de sua concepção, explicitando suas conexões com o avanço do capitalismo planetário e as transformações culturais mundializadas, das lâminas Solingen ao *rock'n'roll*, passando pelas músicas e culturas latino-americanas.

5 – A música: indeterminação e deslocamento de sentidos

Processamento criativo de toda essa situação sociocultural, a Música do Litoral Central apresenta caráter nitidamente indeterminado, embora constantemente em conflito com tendências reificantes. Como parte dos debates travados na cidade de Campo Grande pelos profissionais liberais, funcionários e comerciantes em busca de um caminho singular para a urbanização e o desenvolvimento da cidade, com a adição de preocupações com uma redefinição das lealdades e alianças envolvendo a América Platina e os grandes centros nacionais, vários elementos em suas letras e músicas apontam para essa indeterminação, principalmente a dúvida, a incerteza, o movimento constante, o deslocamento de sentidos. As canções da Música do Litoral Central surgem repentinamente no interior do Brasil, rompendo com tradições musicais sertanejas de apego à terra e de conformidade ao trabalho na fazenda, seja mandando no empregado, seja a mando do patrão. Enquanto as músicas sertanejas retratavam protagonistas deterministicamente atados ao seu local de origem, a *persona poética* das canções da Música do Litoral Central é composta de seres em constante fluxo, deslocamento, ausência de pertencimento, inacabamento. Isto é comunicado não apenas por meio das mensagens comunicadas pelas letras de música ou dos recursos retóricos empregados em suas figuras de linguagem, mas também por meio da música: gêneros musicais, estilos de execução e instrumentação, principalmente.

Evidentemente, há uma larga tradição de itinerância na música sertaneja: o eu lírico destas canções é, frequentemente, alguém que está longe de casa, seja em uma comitiva boiadeira, seja trabalhando em uma fazenda distante, seja morando na cidade grande. Note-se, no entanto, que a identidade do trabalhador rural no latifúndio é mantida, mesmo que, muitas vezes, lamentada. Também a identidade do patrão é preservada nessas canções, sendo frequentemente celebrada.

Já no caso desta vertente de canções da Música do Litoral Central, não se pode afirmar com toda certeza qual é a identidade de seus protagonistas. Os tropos do fluxo e do deslocamento, constantes em letra e música em numerosas produções do movimento, se comunicam metonimicamente ao *ethos* dos protagonistas, e o resultado é uma subjetividade em processo, nunca determinada. Há, então, uma relação entre esta característica dessas canções e sua atuação desestabilizadora sobre as representações dominantes, pela via do papel multiplicador, já mencionado, da construção de subjetividades críticas. Esta relação se verifica a partir da constatação da importância da Música do Litoral Central nos debates culturais do estado.

A Música do Litoral Central possui, então, características fundamentais (o deslocamento e a indeterminação) que se articulam a questões históricas, antropológicas e sociológicas da região. Entre elas, destacam-se a procura pela modernização, a situação de identidade nunca definida em meio a fluxos migratórios constantes, o atraso, isolamento, inacabamento e provisoriação. Relacionando todos estes elementos, desejo inserir aí a metáfora do litoral central, por condensar parte importante dos sentidos e significados veiculados pela música que estamos tratando. Devido a isso, adotaremos a sugestão de Roca, abreviando-a por meio da sigla MLC.

6 - Divisão do estado: o apogeu da MLC

Essa música expressava, assim, aspectos contraditórios. De um lado, a realidade periférica do estado junto ao Paraguai e à região platina, a busca por melhores condições de vida pela via da superação da condição agrária e a rejeição à dominância dos fazendeiros. De outro, o processo de cooptação empreendido pelas elites agrárias que chegaram ao poder com a divisão do estado em 1977. Com isso, a partir desse momento a aceitação da MLC aumentou, por parte de setores rurais e urbanos, tanto dominantes como subalternos. Isto se verifica a partir das imagens em vídeo e impacto cultural da importante série de shows denominada de *Prata da Casa* (encontráveis em <http://youtube.com>), que gerou, em 1980, o primeiro LP do movimento. Estas imagens evidenciam a adesão entusiasmada à MLC por parte de uma plateia numerosa e representativa. Confirmando a continuidade da aceitação do movimento, posteriormente, em 1982, Guizzo anotava a gradual adoção da MLC como representação identificatória:

Trem do Pantanal, composição de [Paulo Simões] e de Geraldo Roca, hoje transformada numa espécie de hino da moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul, possui (...) forte apelo popular e inusitado poder de comunicabilidade. (GUIZZO, 1982, p.27)

No entanto, percorreu-se uma grande distância entre a constatação de que a canção é uma "espécie de hino da moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul", e a afirmação de que é "considerada o hino

do Mato Grosso do Sul", tal como hoje é a formulação hegemônica, expressa na primeira citação deste artigo. Inclusive, tal formulação foi legitimada por meio de uma eleição direta em todo o estado, em que esta música foi escolhida como a mais representativa do MS por votação popular em 2001. A votação foi realizada por meio de urnas eletrônicas, cedidas pelo TRE. Em todo o estado, contou com a participação de 27.698 pessoas. A canção recebeu 12.112 votos (43,73% do total) e venceu em 52 dos 77 municípios do MS. Em cidades como Aquidauana, Anastácio e Corumbá, por onde o trem passava, a votação nessa música passou dos 70% (RMT, 2001).

É importante notar que o estado possui um hino oficial, com música de Radamés Gnattali e letra de Jorge Antonio Siufi e Otávio Gonçalves Gomes. No entanto, este hino, como se pode ver, não foi aceito pelos sul-mato-grossenses como representativo de sua identidade, sendo largamente desconhecido pela população. O desinteresse pelo hino oficial, imposto pelas elites dirigentes, foi tanto, que ele apenas foi gravado dezessete anos depois de instituído, na coletânea *Mato Grosso do Som*, de 1994 (NACASATO, 2009). Esta situação de valorização social do "Trem do Pantanal" e de amplo desinteresse pelo hino do estado levou o próprio poder público a explorar em eventos oficiais as mesmas conexões entre essa música e a identidade do sul-mato-grossense. Um exemplo desta instrumentalização se pode ver na seguinte notícia, sobre o lançamento, no MS, da XIV edição dos Jogos Abertos Brasileiros de 2005:

Um público estimado em cinco mil pessoas, incluindo atletas das delegações dos estados de Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Mato Grosso do Sul, autoridades e comunidade esportiva presenciaram o acendimento da pira olímpica, [e] várias apresentações (...) musicais (como a do coral da Assembléia Legislativa de Mato Grosso do Sul, que interpretou o Hino Nacional Brasileiro e a música *Trem do Pantanal*). Em nome do governador Zeca do PT, o secretário Dirceu Lanzarini entregou flores à prefeita Maria da Saudade Medeiros Braga (PSB), de Nova Friburgo (RJ) (...) Estiveram presentes na solenidade de abertura os secretários Dirceu Lanzarini (Juventude e do Esporte e Lazer) e Matias Gonsales (Saúde); os deputados estaduais Antônio Carlos Arroyo (PL), Paulo Corrêa (PL) e Pedro Teruel (PT); além do representante da superintendência do Banco do Brasil (parceiro dos jogos) em Mato Grosso do Sul, João Santana; o representante da Setass (Secretaria de estado de Trabalho, Assistência Social e Economia Solidária), Afonso Areco; (...) o diretor de esportes do estado do Paraná, Lester Pinheiro; (...) a prefeita de Nova Friburgo, Maria da Saudade Medeiros Braga, e outras autoridades. (JUNQUEIRA, 2005; grifo meu)

Fica confirmada, então, a aceitação, por parte inclusive das elites decisórias, de "Trem do Pantanal" como um "hino de Mato Grosso do Sul", por sua execução, em cerimônia oficial, ao lado do Hino Nacional Brasileiro. Portanto, por um processo complexo e problemático,

cujos pontos principais foram assinalados, "Trem do Pantanal", como representante e parte da MLC atinge, finalmente, a posição de "hino de Mato Grosso do Sul" por iniciativa da população, que, no mesmo movimento, expressa seu desinteresse pelo hino oficial como símbolo do MS. No entanto, o movimento não pairaria soberano sobre este cenário de contradições.

Nove anos depois da edição do Festival que trouxe à cena urbana de Campo Grande uma nova experiência musical que buscava hibridizar o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, ocorre a divisão – ou criação – do estado do MS (em 1977). Neste momento, as elites agrárias ascendem ao poder executivo e sentem, elas mesmas, a necessidade de superar esta dicotomia, elaborando um discurso de integração regional. Isso era necessário, para que se conseguisse a adesão de todo estado ao projeto divisionista: afinal, seria impossível justificar a divisão da unidade federativa sem a proclamação de vantagens inequívocas para toda a população, seja da capital, seja do interior, independente de sua classe social. Assim, os discursos verbais se encarregaram de propor essa integração, ressaltando os benefícios que adviriam ao novo estado dividido. Segundo esses discursos, os recursos gerados pela vitalidade econômica propiciada pela pecuária sulista deixariam de ser continuamente drenados, de maneira supostamente parasítica, para a sustentação do norte, passando a promover o desenvolvimento do sul.

No entanto, faltava ainda um elemento fundamental para este projeto de integração: uma produção cultural significativa do próprio estado. Algo que reforçasse um discurso de unificação com os poderosos recursos de mobilização emocional proporcionados pela música. No caso, a unificação cultural e política de toda a região repentinamente pertencente ao estado de Mato Grosso do Sul, e que lhe desse um senso de identidade. Mas que, ao mesmo tempo, fosse capaz de expressar a sofisticação cultural, o cosmopolitismo e desenvolvimentismo exibidos como marcas da diferença e liderança das elites dirigentes de Campo Grande. E que estabelecesse uma clara hierarquia entre capital e interior, classes médias e subalternas.

Esta produção viria a ser a Música do Litoral Central. A MLC foi a primeira produção cultural do sul do então Mato Grosso que vinha realizando, com propósitos críticos, uma reflexão sobre a urbanização de Campo Grande a partir de sua posição periférica no interior do Brasil e na América Platina. Para este propósito, sintetizava a experiência urbana dos grandes centros nacionais e globais às influências pantaneiras, caipiras e latino-americanas, constituintes do interior do estado e, em menor escala, do cotidiano de Campo Grande. Buscava, entretanto, um relato *fragmentário*, que priorizava Campo Grande em relação ao interior, uma vez que, devido a sua dependência direta da economia agrária, o restante do estado estaria estruturalmente impedido de se integrar à proposta modernizante partida de Campo Grande.

Como evidência do caráter fragmentário da MLC, sua suposta representatividade após a divisão, defendida pela imprensa, discursos oficiais e não-oficiais, artistas e intelectuais, não é, entretanto, assumida por todos os segmentos sociais do estado. Os setores populares, mesmo da cidade de Campo Grande, parecem identificarse mais com as duplas sertanejas pop, de sucesso atual (em oposição às duplas caipiras e sertanejas mais antigas) e com o fenômeno dos modernos grupos de baile sertanejos-*axé music* (os chamados "baileiros"). Por sua vez, na atualidade, a maior parte dos jovens das classes médias, mesmo de Campo Grande, parecem definir-se musicalmente por uma infinidade de gêneros musicais nacionais e internacionais, entre os quais figura com destaque, mais uma vez, o fenômeno sertanejo pop, em especial os baileiros e o dito "sertanejo universitário". Isto é relevante para caracterizar o discurso musical da MLC *vis-à-vis* discursos ideológicos e disputas por poder, passados alguns anos após a divisão do estado.

Embora a MLC consista, muitas vezes, de canções com forte inspiração musical caipira e paraguaia, nunca se confunde com uma sensibilidade popular propriamente dita. De maneira geral, evita o canto a duas vozes e o histrionismo característico dessas músicas. Quanto aos padrões de emissão, volta-se para aqueles mais assemelhados à ausência de grandiloquência da Bossa Nova, da Jovem Guarda e da Tropicália, embora também percorra, ocasionalmente, todo o arco que vai daí ao dramático. Com relação às letras, tendem a ser bastante elaboradas, à maneira da MPB, e mesmo em seus momentos mais desprestiosos, não se confundem com o universo cultural dos trabalhadores rurais. Com isso, a MLC se afasta da comunicabilidade direta buscada pelos apreciadores da música sertaneja pop contemporânea, resultando em uma popularidade bastante pequena dessa música no restante do estado.

Este perfil da MLC coloca-a como porta-voz da procura, por parte das classes médias urbanas nas décadas de 1960 e 1970, de um caminho que levasse à urbanização e desenvolvimento da cidade e à modernização de suas estruturas sociais. As vicissitudes deste projeto, em que forças urbanas evidenciam certa simbiose e mesmo dependência da economia rural, mas, ao mesmo tempo, buscam questionar as bases ideológicas produzidas por esta economia – que são hegemônicas no restante do estado –, são, em grande parte, as vicissitudes da MLC.

Marcado por estas contradições, o movimento viria a ser parcialmente cooptado pelas classes dirigentes a partir da divisão. Conveniente aos seus propósitos, a MLC cumpria a contento a missão de unir elementos tradicionalmente entendidos como definidores da fisionomia cultural do estado a técnicas e procedimentos sofisticados e avançados para a época. Assim procedendo, realizava uma síntese entre tradição e modernidade, traduzindo em música e letra uma narrativa desenvolvimentista liderada pelas elites decisórias da capital que,

concomitantemente, integrava o interior do estado a seu projeto. Neste sentido, foi um poderoso auxílio para a invenção de tradições (cf. HOBSBAWM e RANGER, 1984) convenientes aos detentores do poder na nova estrutura governamental e política – os pecuaristas.

Como resultado da divisão do estado, muitos mato-grossenses se tornaram mato-grossenses do sul, literalmente da noite para o dia, sem serem consultados, por um ato da ditadura. A MLC foi procurada para fornecer certezas fundadoras para pacificar as grandes inquietações, incertezas e indefinições produzidas por este ato. No entanto, apesar de, na década de 1980, conseguir gozar de uma visibilidade inédita até então, a década de 1990 afastou do movimento o público mais expressivo da capital – que, devido ao intenso movimento migratório, já era outro, ligado a outras realidades e grandemente desconhecedor e desinteressado dos processos singulares locais. Os dados do IBGE explicitam a amplitude desta transformação demográfica: em 1970, a população urbana de Campo Grande era de 131.110 habitantes; em 1980, ano seguinte à efetiva implantação da capital, 283.653, mais do que o dobro, portanto (IBGE, 2011d e 2011e). Em 2009, a população da cidade era de 755.107 habitantes (IBGE, 2010).

6 – Declínio

Com a grande quantidade de pessoas recém-chegadas, desvinculadas do processo de procura singular que se processava na cidade de Campo Grande até o advento da divisão, e do qual fazia parte a MLC, passaram a predominar duas configurações. De um lado, os recém-chegados de todas as classes sociais – inclusive as classes médias e altas –, vinculados às culturas populares de origem rural do Centro-Sul como um todo, formaram um considerável mercado consumidor para estes produtos, estimulando o fortalecimento e popularização de duplas de "sertanejo universitário" e os baileiros. De outro, os identificados unicamente com a cultura urbana de suas cidades de origem e dos grandes centros brasileiros, propensos a recusar qualquer referência ao mundo rural e à situação do estado no cruzamento transfronteiriço da América Platina, tornaram-se críticos da MLC, vista como representante da ideologia agrária, largamente responsabilizada pelo atraso na região.

De uma maneira ou de outra, o processo de reflexão sobre a modernização da cidade e do estado a partir da situação peculiar de ambos, com sua problemática herança agropecuária, no interior do hemisfério sul, tendo como vizinhos Paraguai e Bolívia, com sua configuração étnica e histórica singular, foi interrompido. Novas alianças entre os setores urbanos se articulam, incluindo os recém-chegados. Embora a vinculação ao *chamamé* argentino continue forte entre os estratos subalternos (por influência do grande contingente de gaúchos migrantes), os grupos hegemônicos urbanos fortaleceram seus laços com os grandes centros nacionais (tal como já o fizeram os pecuaristas, a partir de 1914), voltando as costas para a América Platina.

Devido à incapacidade da MLC em exprimir esta nova realidade, o movimento é deixado de lado. Passa a assumir uma situação de prestígio, exibido em eventos oficiais para orgulho de sua classe dominante, como amostra da legitimada incorporação das "verdadeiras tradições" do estado por um universo cultural de elite. Mas, em termos econômicos, profissionais e de popularidade, passa a ser virtualmente inexpressivo.

As razões para a incapacidade da MLC em ganhar sustentação popular no estado como um todo – o que poderia produzir um discurso musical sustentável que fosse mais consonante com a história do estado – se prendem à própria identificação do movimento com as forças urbanas de Campo Grande em competição com o interior. Embora o desenvolvimento do interior fosse incluído nas preocupações dos compositores, devendo supostamente se dar a partir do modelo que se estava gestando em Campo Grande, esta pretensão apenas traía sua matriz idealista. Comprometida diretamente com relações de produção agrárias, esta parte do estado não poderia partilhar da cultura urbana que aqueles procuravam desenvolver. Dessa maneira, a MLC não poderia obter apoio político e econômico do interior, cuja recepção largamente ignorou o movimento.

Desconsiderando esta dialética, sem apoio econômico ou político do interior, os compositores da MLC terminaram por ser cooptados para o projeto hegemônico das elites agrárias, quando ocorre a divisão e elas ascendem ao controle do aparelho ideológico do Estado. Tal apoio seria materialmente impossível de obter, de qualquer modo, para um projeto elitista que visava o alinhamento cultural a um perfil urbano e cosmopolita, em um estado com diminuta classe média capaz de se identificar com e sustentar um tal projeto. A direção apontada claramente pelas elites que ascenderam ao poder após a divisão, que conseguiram envolver a sociedade como um todo em seu projeto, articulou-se com as legítimas preocupações desses compositores e de outros atores sociais. Que eram as de levar em consideração sua problemática realidade rural, ecológica e latino-americana, para uma concepção singular do viver urbano local. Assim procedendo, desvirtuou-as em favor de um sentimentalismo bucólico, exotizante, primitivista e marcado pelo desejo de autenticidade.

Com isso, a MLC passa a experimentar baixa popularidade também na capital (uma vez que nunca havia sido realmente popular no interior). No entanto, apesar de não usufruir de popularidade, continua possuindo prestígio, sendo referida por diversos membros da sociedade campograndense, de diversas classes sociais, como representativa da cultura do estado, mesmo que não seja a música de suas preferências ou a que escutam habitualmente. Com relação a esta discrepância entre popularidade e prestígio, foi possível construí-la como correlata à falta de identificação das camadas populares do interior, e mesmo da capital, com o universo cultural urbano, cosmopolita, de vanguarda, proposto pela MLC. No entanto, o fato de que

essa música se fez associar ao projeto político divisionista das elites dominantes da cidade de Campo Grande, lhe conferiu o prestígio de que goza até o momento, em certos círculos, apesar de sua pequena popularidade. Em contrapartida, sofre a recusa de certos setores urbanos justamente em decorrência dessa associação, que lhe fez assumir características regressivas, nostálgicas, bucólicas, oficiais e nativistas.

7 – Conclusões

Apesar de seus impasses, a utopia proposta pela MLC atendeu, em certo momento, aos interesses dos setores urbanos de Campo Grande – cidade que lidera tradicionalmente todo o estado – em sua luta histórica contra os proprietários rurais. As transformações demográficas que se sucederam após a divisão produziram novas alianças que o movimento não soube, não pôde ou não quis exprimir, causa de seu ocaso. Isso não diminui,

no entanto, sua relevância para a efetiva transformação política, social e econômica do estado de Mato Grosso do Sul, entre as décadas de 1980 e 2000, que levaram ao predomínio atual dos segmentos urbanos, como comprovam os índices do PIB no estado.

Muito embora não se celebre, em si, a substituição de oligarquias rurais por oligarquias urbanas, é importante confirmar o papel efetivamente transformador das práticas culturais – entre elas, e, com destaque, a canção popular. Como vimos, a música participou, com um papel ativo e anti-hegemônico – não como mero reflexo da atividade econômica – do processo de construção do capital e de sua transformação em Mato Grosso do Sul. A Música do Litoral Central se oferece como exemplo, assim, de como as resistências e sucessos relativos dessas resistências são eficazes como forma de evitar o fatalismo e a descrença na possibilidade de transformação do modo de produção.

Referências

- AGÊNCIA POPULAR DE NOTÍCIAS. Governo do Estado de Mato Grosso do Sul. Começam oficialmente em MS os Jogos Abertos Brasileiros. JUNQUEIRA, Vevila. Disponível em <http://www.sejel.ms.gov.br/canal.htm?canal=24&meio=materia&ma_id=457> (Acesso em 30 de Setembro, 2006).
- ALVES, Gilberto Luiz. *A casa comercial e o capital financeiro em Mato Grosso: 1870-1929*. Campo Grande: Ed. UNIDERP, 2005.
- _____. *Depoimento pessoal concedido ao autor*. 26 jan. 2009.
- BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*. Volume 1. Campo Grande: UFMS, 2009a.
- _____. *Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*. Volume 2. Campo Grande: UFMS, 2009b.
- FONSECA, Cândido Alberto da; SIMÕES, Paulo. Os festivais de música no Sul de Mato Grosso (1967-1981). In: SÁ ROSA, Maria da Glória (Coord.). *Festivais de música em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Editora da UFMS, 1981.
- GUIZZO, José Octávio. *A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul*. Imprensa da UFMS, 1982.
- HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence O. *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Título original: The invention of tradition.
- IBGE. *Campo Grande, MS: estimativa da população 2009*. In: IBGE Cidades. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>> (Acesso em 9 de Fevereiro, 2010), 2010.
- _____. *Efetivo de bovinos em 31.12 e participação relativa e acumulada no efetivo total, segundo as Unidades da Federação e os 20 municípios com os maiores efetivos em ordem decrescente – 2009*. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/ppm/2009/tabelas_pdf/tab10.pdf> (Acesso em 14 de Julho, 2011), 2011a.
- _____. Tabela 7 – Participação das atividades econômicas no valor adicionado bruto a preços básicos, por Unidades da Federação - 2004-2008. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/contasregionais/2008/tabelas_pdf/tab07.pdf> (Acesso em 19 de novembro, 2011), 2011b.
- _____. Tabela 7 – Participação das atividades econômicas no valor adicionado bruto a preços básicos, por Unidades da Federação - 1995-2008. Disponível em <ftp://ftp.ibge.gov.br/Contas_Regionais/2008/tab07_retropolacao.zip> (Acesso em 19 de novembro, 2011), 2011c.
- IDENTITY. In: *New Shorter Oxford English DICTIONARY*. Version: 1.0.03. Oxford: Oxford UP, 1997.
- MS Notícias. "No próximo domingo, show reúne três gerações da música no MS". ARRUDA, Josemil. Campo Grande. Disponível em <<http://www.msnoticias.com.br/?p=ler&id=204918>> (Acesso em 23 de Setembro, 2006).
- NACASATO, Odon. *Depoimento pessoal concedido ao autor*. 9 de janeiro, 2009.
- NEDER, Alvaro S. C. "Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central": Platinidad, poéticas do deslocamento e (des) construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

- RMT. "Trem do Pantanal é eleita a música de Mato Grosso do Sul". In: *RMT Online*. Sítio na Internet da Rede Matogrossense de Televisão. Disponível em <http://rmtonline.globo.com/ms/> (Acesso em 29 de Maio, 2007).
- SÁ ROSA, Maria da Glória. Música, signo revelador de uma cidade. In: MEDEIROS, L. P.; e CUNHA, M. L. (Orgs.). *Campo Grande – 100 anos de construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999, p.221-236.
- SÁ ROSA, Maria da Glória; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara N. Duncan. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992.
- SILVA, José de Melo e. *Fronteiras guaranis*. 2ª ed. Atualização e notas de Hildebrando Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul [1939], 2003.
- SIMÕES [CORRÊA FILHO], Paulo (Coord.). *Raízes da música em Mato Grosso do Sul*. Entrevistas com compositores. Realização inédita da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Entrevistas realizadas em 1984. [Campo Grande]: [s.n.], [1984?]. Cópia datilografada, não paginada.
- SUPLAN/SECRETARIA DE ESTADO DE FINANÇAS, ORÇAMENTO E PLANEJAMENTO (Campo Grande, MS). *Produto Interno Bruto - PIB/MS 1980/97* (mimeo). Campo Grande, [199-].
- TRAVASSOS, Mário. *Projeção continental do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1938.

Discografia

ROCA, Geraldo. *Música do Litoral Central*. 1 CD. Produção independente, 1997.

Notas

- 1 O termo "identidade", que será muitas vezes empregado, tem sido usado de diversas e conflitantes maneiras, muitas das quais associadas ao essencialismo e/ou ao regionalismo, sendo, portanto, necessário conceituá-lo de imediato com o sentido que será utilizado aqui. Etimologicamente, "identidade" deriva do latim *identitas*, provavelmente uma fusão de *idem*, "o mesmo", e *entitas*, "entidade" (IDENTITY, 1997). Como tal, em uma perspectiva pós-estruturalista, como a adotada neste trabalho, o termo "identidade" exprime um conceito errôneo, pois um sujeito dividido (entre um efeito de consciência, provocado pelo discurso, e seu inconsciente) não poderia, em qualquer circunstância, ser idêntico a si próprio. Entretanto, o termo é utilizado mesmo assim, em virtude de sua ampla aceitação em volumosa e importante bibliografia nas ciências sociais e humanidades. Para o pós-estruturalismo, o conceito mais adequado às vicissitudes da produção (sempre precária, não essencial, problemática e descentrada) do sujeito seria "subjetividade". Isso porque este coletivo teórico tende a compreender o que se chama de "identidade" como um conjunto de diferentes "posições subjetivas" assumidas temporariamente pelo sujeito ao ativá-las por intermédio do discurso – inclusive os discursos verbais e musicais veiculados pelas canções. Portanto, ao conceito estático de "identidade" é preferida uma *política de representação*, que permite a contínua desestabilização da ideologia dominante por intermédio de *práticas* de intervenção ativa dos sujeitos e grupos não-hegemônicos sobre as modalidades de representação, neste caso, com destaque para a canção.
- 2 O antigo estado do Mato Grosso uno era composto, na verdade, de três regiões bastante distintas em seus aspectos: o sul, ocupado pelo atual Mato Grosso do Sul, o norte, com características derivadas de sua proximidade com a floresta amazônica, e o centro, ocupado pela capital Cuiabá. No entanto, Cuiabá terminou por ser referida como o "norte", como consequência da polarização divisionista que a opôs ao sul, dominado historicamente por Campo Grande.
- 3 A contradição é compreendida, aqui, a partir da matriz psicanalítica, como fruto do embate entre pulsões destruidoras e criativas, inerentes aos sujeitos inseridos na cultura, e, a partir da teoria marxista, como o que poderia levar a uma transformação do modo de produção. Justifica-se, assim, o esforço analítico em não tentar resolver as contradições, testemunhando-se, ao contrário, sua proliferação. Pressupõe-se, neste trabalho, que as práticas culturais tornam-se tão mais transformadoras quanto mais contraditórias sejam. Se for assim, a medida de seu potencial transformador é a quantidade de pessoas que envolvem, e a capacidade dessas práticas de gerar polêmica e debate entre as pessoas envolvidas. Desta maneira, embora seja inegável que o movimento musical aqui estudado não expresse as lutas dos setores mais oprimidos da população sul-mato-grossense, exprimindo os dilemas das classes médias diante das articulações dos setores dominantes em torno de um projeto de poder regional e nacional, seus significados não se esgotam aí. Isso porque seu estudo evidencia, justamente, a contradição entre diferentes projetos: se é identificável tal articulação de setores dominantes do estado, a ela se superpõem inúmeras outras polêmicas, envolvendo a inclusão de saberes tradicionais, a preocupação com etnias indígenas, a integração da América Latina com o questionamento da hegemonia econômica, política e cultural dos grandes centros brasileiros, e, a partir do ideário da Nova Esquerda e dos Estudos Culturais, a reformulação dos papéis sociais das mulheres e dos homens, dos costumes e dos usos dos corpos – polêmicas que abrangem virtualmente todas as classes sociais.

Álvaro Simões Corrêa Neder é etno/musicólogo e professor da graduação e pós-graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ). Possui Doutorado em Música, pela UNIRIO (2012), e Doutorado Multidisciplinar em Letras (Literatura Brasileira, Linguagem e Teoria da Literatura) pela PUC-Rio (2007). Foi Teacher Assistant na Universidade Brown durante parte de seu estágio de doutoramento nesta universidade, ministrando o curso *Introduction to Ethnomusicology*. Publicou o livro *Creativity in Education: Can Schools Learn with the Jazz Experience?* (WCP, EUA, 2002). Sua tese de doutorado sobre a MPB dos anos 60 foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio para representar o programa no Grande Prêmio Nacional Capes de Teses de Doutorado 2008. Como crítico musical, publicou textos para vários livros de referência lançados nos EUA e acima de 2.300 artigos na imprensa norte-americana. Desde 1980 atua como professor de música, músico e produtor musical, tendo sido membro da Old Time String Band, coordenada pelo etnomusicólogo Jeff Titon.

Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular

Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ)
vandafreire@yahoo.com.br

Erika Soares Augusto (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ)
erikasoaug@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo aborda algumas canções de protesto apresentadas nos Festivais da Música Popular realizados no período 1965-1969, buscando compreendê-las em sua inserção no momento social e político em que surgiram e se fizeram ouvir. Foram realizadas análises de vídeos e áudio das apresentações das canções escolhidas, segundo a visão da História Cultural, baseada em aportes teórico-metodológicos da fenomenologia e da dialética. Desse modo, foram privilegiadas a escuta e as observações das autoras frente às gravações da época. Os festivais de música popular brasileira foram realizados durante a ditadura militar no Brasil, na década de 60 do século XX, abrigando, entre outras, manifestações das chamadas canções de protesto, da autoria de compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, entre outros. As conclusões apontam algumas convergências entre as características das canções analisadas, revelando também que elas atuaram veladamente como instrumento político de contestação.

Palavras-chave: festivais de música popular brasileira; canções de protesto; história da cultura; fenomenologia da música; Música Popular Brasileira.

About flowers and cannons: protest songs in popular music festivals

Abstract: The present article discusses some protest songs performed at the "Popular Music Festivals" held between 1965-1969 aiming to understand their role in the social and political context of that era. Based in a phenomenological and dialectic approach, analysis of videos and audio from performances of the selected songs were made, in a Cultural History perspective. Thus, the authors' reception of the recordings of that period was privileged. The Brazilian popular music festivals were held during the military dictatorship in Brazil in the 1960s, housing, among others, manifestations of the so called protest songs, written by composers like Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, among others. We can conclude that there are some convergences between the characteristics of the analyzed songs and also that they functioned as a means of questioning the political situation in a veiled way.

Keywords: Brazilian popular music festivals; protest songs; cultural history; Phenomenology of music; Brazilian popular music.

1 – Introdução

Este artigo tem origem em uma pesquisa de Mestrado (AUGUSTO, 2009), enriquecida posteriormente pelas autoras. O objetivo da pesquisa inicial foi o de buscar compreender algumas canções de protesto presentes nos festivais de música popular brasileira (MPB) da década de 1960, em sua inserção na sociedade, a partir da análise de exemplos escolhidos como estudos de caso. As reflexões foram construídas com base nos fundamentos da História da Cultura (BURKE, 2005), valorizando a inserção das canções no ambiente social e político da época.

VILARINO (1999) é um dos autores que procura conceituar a sigla MPB, embora reconhecendo as dificuldades dessa empreitada, em virtude das "várias camadas de significados que lhe foram incorporadas com o tempo" (VILARINO, 1999, p.18). Esse fato, segundo ele, impõe a necessidade de historicizar a expressão música popular brasileira, já que "qualquer música consumida e/ou produzida pelas camadas populares e em nosso idioma se encaixa em tal conceito" (p.18). Reconhecendo, portanto, que o conceito de MPB não é unânime, citamos VILARINO a seguir (p.18-19):

A sigla MPB representa um movimento dentro da música brasileira, e sua trajetória de sucesso se inicia num momento em que uma nova ditadura se instaurava a partir do golpe de 31 de março de 1964 e em que recrudescia o conflito militar e ideológico em torno da Guerra do Vietnã. [...] Várias foram as definições para a MPB: música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada, Moderna Música Popular Brasileira, ou MMPB [...] Em termos geográficos, a MPB situa-se no eixo Rio - São Paulo, pólo de urbanização e modernização do país. Era um movimento musical urbano com um público em sua maioria de classe média e universitário. [...] (VILARINO, 1999, p.18-19)

Assim como o conceito de MPB, o de "canção de protesto" não goza de unanimidade. A Encyclopédia da Música Brasileira (1998, p.144) define canção de protesto como:

Gênero de canção de origem universitária, com que, a partir de 1965, os jovens compositores da classe média do Rio de Janeiro – RJ e de São Paulo – SP aspiravam dar consciência às grandes camadas da população dos problemas político-econômicos do Brasil. (Encyclopédia da Música Brasileira, 1998, p.144)

Revisando a literatura da área, surgem outras definições sobre esse gênero de canção, ressaltando seu enfoque político, como a que se segue:

Embora a canção de protesto seja frequentemente definida como um gênero de canção universitária surgido em 1964 e desaparecido com o AI-5, desde o início do século, e mesmo antes, canta-se criticamente a realidade social brasileira. Porém, diferente da crítica social e de costumes que caracteriza parte da produção musical dos anos 30, a partir da década de 60 e sobretudo após o golpe de Estado, o protesto passa a ser uma tendência ideológica na música popular – associado à luta contra a ditadura militar –, aparecendo como prática de agitação política e resistência ao autoritarismo. (COUTINHO, 2002, p.69)

A partir do reconhecimento do teor político e do diálogo crítico entre "texto e contexto" desenvolvido pelos compositores em canções das décadas de 1950 a 1970, NAVES (2010) utiliza o conceito de "canção crítica" para referir-se a elas.

Segundo a autora a canção crítica surgiu

no final dos anos 50 e ao longo dos anos 60, época em que a canção popular tornou-se o locus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituiam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. (NAVES, 2010, p.19)

CÉSAR (2007) utiliza a categoria "canções de resistência" para esse mesmo universo de canções que, diante do momento da ditadura, através de artifícios poéticos na construção de suas letras, buscaram veicular mensagens políticas.

Quer utilizemos, portanto, o conceito de canção de protesto, quer utilizemos o conceito de canção crítica ou de resistência, estaremos nos referindo ao mesmo fenômeno político que NAVES (2010), COUTINHO (2002) e CÉSAR (2007) procuram caracterizar no âmbito da canção brasileira, em meados do século XX. Diferentes autores, revisitados, destacam diferentes aspectos relativos a essas canções, mas o reconhecimento de seu engajamento político é, em geral, recorrente.

Quanto ao conceito de canção, também não consensual, podemos citar como exemplo a definição do Dicionário Grove de Música (1994, p.160-161), que a descreve como "peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz".

De qualquer forma, o reconhecimento da canção como gênero musical que envolve voz cantada, geralmente acompanhada por instrumento, é mais ou menos geral. O reconhecimento, contudo, das canções apontadas como canções de protesto nem sempre é unânime. *A Banda*, de Chico Buarque, é uma das que mais suscitam divergências sobre seu possível teor político ou de protesto, mas concordamos com Carlos Drummond de Andrade, que, em artigo publicado pelo Jornal do Brasil, em 14/10/1966, enfatiza esse caráter.

Drummond inicia o artigo, tocante depoimento da época, destacando a necessidade de "ver a banda passar", como forma de superar a desesperança que o momento político provocava. Ele destaca ainda a singeleza de *A Banda*, canção "tão brasileira e tão antiga", características essas necessárias, ainda segundo ele, diante da carência geral de amor:

O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, [...] nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente. Amor [...] que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando. A ordem, meus manos e desconhecidos meus, é abrir a janela [...], é subir ao terraço como fez o velho que era fraco, mas subiu assim mesmo, é correr à rua no rastro da meninada, e ver e ouvir a banda que passa. [...] A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, [...] dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor. (ANDRADE, 1966)

Na continuidade do artigo, Drummond faz alusões sutis à ditadura militar ("pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra") e alude também aos partidos políticos do momento, assumindo como seu partido "o desejo, a vontade de compreender pelo amor e de amar pela compreensão". Os comentários de Drummond sinalizam, sem dúvida, *A Banda* como uma canção de protesto (ou pelo menos de conteúdo político), ainda que util:

Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra. Não convida a matar o inimigo, [...] nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos as conquistas da violência. Esta banda é de amor [...]. Meu partido está tomado. Não da ARENA nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência [...]. Ele não obedece a cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão. Se uma banda sozinha [...] provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e solitário, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados [...]. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente. (ANDRADE, 1966)

Divergências à parte, as canções críticas, de resistência ou de protesto, no momento focalizado neste artigo, são reconhecidas por muitos autores como presença importante nos festivais de música popular brasileira. Esses festivais tiveram lugar em um momento de grande conflito político, em virtude da ditadura militar instaurada pelo golpe militar de 31 de março de 1964, estendendo-se até a redemocratização do país, em 1985. O plano político foi marcado pelo autoritarismo, anulação dos direitos constitucionais, perseguições, prisões, torturas e censura aos meios de comunicação. Vários instrumentos de repressão foram utilizados pelo governo militar para tentar neutralizar as oposições ao regime, desencadeando a censura aos meios de comunicação e às manifestações artísticas, principalmente a partir de 1969. As prisões e torturas foram frequentes, levando os cidadãos a viverem em clima de insegurança.

Diversos segmentos da sociedade procuraram reagir à ditadura, como alguns elementos ligados à Igreja Católica, advogados, artistas e estudantes. Os artistas reagiram de várias formas, em geral buscando aliar o seu protesto à manifestação artística. Alguns exemplos dessas manifestações são as iniciativas do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE), bem como a realização dos festivais de música popular brasileira do final dos anos 60, que alcançaram muita repercussão e revelaram diversos compositores e intérpretes, ainda que paire sobre esses festivais a dúvida de que eram momentos de aparente liberdade, concedidos pelo próprio governo militar ("desafio consentido pelo governo militar", segundo CESAR, 2007, p.100).

Outras manifestações importantes, visando a utilizar o espaço cênico como oportunidades de conscientização política, podem ser identificadas nos trabalhos de Cacá Diegues e Glauber Rocha, no cinema. No teatro, podem ser citados, nessa mesma linha, os grupos "Oficina" e "Arena".

Após o Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, a repressão às manifestações artísticas se intensificou. Seus participantes, muitas vezes, foram exilados, como é o caso de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, algumas vezes por decisão própria.

Em meio a essa turbulência política, os festivais surgiram e deram abrigo às canções reconhecidas por muitos autores como canções de protesto. As críticas ao regime militar, mesmo quando não explícitas, motivavam a reação das autoridades, desencadeando maior repressão e endurecimento. No que tange às letras das canções, elas eram submetidas à censura da Polícia Federal que, depois de analisá-las, indicava o que deveria ser modificado, podendo liberá-las ou não para apresentação pública.

Como parte do forte engajamento ideológico que envolvia os participantes dos festivais, tanto intérpretes como compositores defendiam a música "autêntica" e

de temática social e nacional, paralelamente a outras "bandeiras" ideológicas, buscando reafirmar nossas raízes culturais através da utilização de gêneros brasileiros como o samba ou a moda de viola. Esse desejo de afirmação nacional ou de brasiliidade perpassa frequentemente a produção musical apresentada nos festivais e é reconhecido por vários autores. NAVES (2010, p.40-41), comentando o surgimento da ideia de MPB, na década de 60, observa que os músicos que a criaram:

Procuraram conciliar a veia experimental de compositores e intérpretes como Tom Jobim e João Gilberto com as informações políticas e culturais de um momento marcado pela busca de igualitarismo social, de liberdade política e pelo sentimento de brasiliidade. [...] Não se tratava de uma proposta de regionalismo, mas da criação de uma linguagem que expressasse o Brasil. (NAVES, 2010, p.40-41)

Nesse cenário permeado de ideologias contraditórias situam-se os Festivais, objeto da pesquisa que deu origem a este artigo. O período selecionado (1965-1969) é reconhecido por vários autores como aquele em que a "Era dos Festivais" atingiu o auge, mas também aquele no qual teve início seu declínio: "O ano de 1968, que foi o ano com mais festivais, que foi o da fadiga dos festivais, da Tropicália, do AI-5, não foi um ano qualquer. Em 1968 a Era dos Festivais entrava na curva descendente da parábola" (MELLO, 2003, p.334).

No decorrer da pesquisa e após seu término, muitos autores foram revisados (FAVARETTO, 2000; MELLO, 2003; VILARINO, 2006; CÉSAR, 2007; entre outros), propiciando diferentes interpretações sobre vários aspectos relativos às canções de protesto e à década seguinte, em que o movimento conhecido como Tropicália trouxe novos rumos para a canção brasileira, pois, segundo Caetano Veloso, os tropicalistas procuraram virar tudo pelo avesso (Jornal do Brasil, 10/08/1985). O tropicalismo questionava, até mesmo, a ideologia nacionalista e teve a irreverência como uma forte característica.

De acordo com os autores consultados, há justificativas para o fim da "Era dos Festivais", como o esgotamento do modelo e também o gradativo esvaziamento causado pela intervenção dos militares no conteúdo das canções, gerando desencanto de muitos compositores, o que levou diversos deles a deixarem o país.

As canções que foram selecionadas para análise situam-se entre aquelas que são reconhecidas pela literatura (ou parte dela) como canções de protesto e que obtiveram um dos primeiros lugares nos Festivais em que foram apresentadas, alcançando, portanto, maior penetração. Foram escolhidas, com esses critérios, quatro canções, sendo uma de cada ano do período selecionado – *A Banda* (Chico Buarque) - 1966, *Roda Viva* (Chico Buarque) - 1967, *Pra não dizer que não falei de flores* (Geraldo Vandré) - 1968 e *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola) - 1969. Do ano de 1965 não foi escolhida canção para ser analisada por não ter sido apontada pelos autores consultados nenhuma que configurasse caráter de

protestos. A escolha dos exemplos para análise não teve pretensão de generalização das conclusões, pois buscou, apenas, com esses estudos de caso, construir pontos de reflexão que permitissem aprofundar a compreensão sobre as canções e sua inserção política e social. Através da literatura, foram também revisadas análises de outras canções, servindo de contraponto às reflexões construídas, ampliando-as.

Consideramos que as "canções de protesto" concretizaram um discurso no qual o questionamento da realidade nacional não só é legítimo, como "engajado" e transformador, procurando ultrapassar a função de entretenimento para alçar a de instrumento de conscientização política e, se possível, de tomada de poder e de transformação social.

Acreditamos que a pesquisa originária tenha contribuído com algumas novas visões sobre a canção brasileira de protesto lançadas nos festivais, permitindo tecer algumas reflexões sobre a inserção da música na trama social e política em que se situa. Também acreditamos que os enriquecimentos posteriores à pesquisa inicial tenham ampliado essa contribuição.

2 – O olhar voltado sobre as canções

O olhar teórico-metodológico dedicado às canções de protesto, no plano mais amplo, baseou-se em fundamentos da História da Cultura (BURKE, 2005). As canções de protesto foram visualizadas como fenômenos inseridos na trama social da época, com o entendimento de que as manifestações musicais se movem entre diferentes espaços, em um processo de circularidade cultural (GINZBURG, 1987), transformando-se e configurando novos significados, em atualização permanente (FREIRE, 1994).

A percepção dos movimentos circulares que envolveram as canções foi importante, pois permitiu visualizar as apropriações, trocas e reelaborações diversas empreendidas pelos compositores das canções, articulando, nelas, diferentes tempos e espaços, diferentes visões de mundo. Buscou-se, assim, construir um relato histórico não restrito ao ponto de vista oficial, mas abrigando diferentes pontos de vista, segundo uma "história vista de baixo", que não desconsidera, contudo, as estruturas sociais mais amplas em que os fenômenos, inevitavelmente, se inserem:

[...] A história das "pessoas comuns", mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social. Esta conclusão, por sua vez, leva ao problema de como a história vista de baixo deve ser ajustada a concepções mais amplas da história. (BURKE, 1992, p.54)

Essa visão nos pareceu oportuna, pois os festivais da década de 1960, apesar de serem idealizados por indivíduos de segmentos sociais de melhor poder aquisitivo, representavam tentativas de diálogo com outros segmentos da população, buscando construir

uma contracorrente ao regime que vigorava na época, ou seja, contra o poder ditatorial instituído. Além disso, trouxeram para aquele momento gêneros musicais antigos revisitados e memórias diversas de nossa cultura.

As contradições sociais inerentes à sociedade da época puderam ser valorizadas com aportes da dialética, aportes esses presentes em diferentes nuances nos autores que fundamentaram teoricamente a pesquisa. As visões da dialética e da fenomenologia aplicadas à pesquisa estão articuladas neste trabalho como possibilidades metodológicas subjetivistas, capazes de propiciar novos entendimentos e interpretações (FREIRE; CAVAZOTTI, 2007).

Outros conceitos se somam aos já mencionados. É o caso do conceito de memória, tomado a CATROGA (2001), que enfatiza, sobretudo, que a memória não é inseparável dos condicionamentos históricos e socioculturais e, principalmente, da experiência do próprio sujeito que a ela recorre. Para CATROGA (2001), portanto, memória e significação são conceitos inseparáveis. Segundo o mesmo autor, o indivíduo vincula-se no presente a memórias adquiridas, oriundas do passado, e que se projetam para o futuro, abrigando uma rede de vivências plurais e de tempos sociais diferenciados e sobrepostos. Diferentes memórias, portanto, foram consideradas como presentes nos eventos dos festivais e nas canções neles apresentadas, sobrepondo, assim, diferentes significados a eles atribuídos.

A memória individual é formada pela coexistência, tensional e nem sempre pacífica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc.) em permanente construção devido à incessante mudança do presente em passado e às consequentes alterações ocorridas no campo das re-presentações do pretérito. Significa isto que a anamnese, enquanto presente-passado, é experiência interior na qual a identidade do eu unifica a complexidade dos tempos sociais em que cada vida individual participa. (CATROGA, 2001, p.16)

O referencial teórico relativo à fenomenologia aplicada à música utilizado nas análises das canções (áudio e vídeo) foi tomado, a diversos autores, dos quais destacamos: CLIFTON (1983), FERRARA (1984), CHAVES (1996), BERGER (1999), SOUZA (2000), DANIELSEN (2006) e FREIRE E CAVAZOTTI (2007). Mais especificamente, as análises realizadas utilizam a abordagem que vem sendo desenvolvida por FREIRE (2007), com base, principalmente, no trabalho de CLIFTON (1983). O ponto de vista privilegiado, nessa proposta analítica, é o do sujeito (receptor), devendo a análise partir, sempre, da escuta. Assim, a descrição analítica está centrada nas observações do sujeito-receptor, podendo originar diferentes pontos de vista, diferentes concepções e também diferentes conclusões sobre o objeto focalizado.

A performance também foi incluída nas análises, já que se trabalhou com imagens e áudios da época, gravações ao vivo do momento dos festivais. A importância da performance na compreensão de qualquer fenômeno

é destacada por BERGER (1999), que enfatiza também a importância da experiência, admitindo que há uma relação inevitável entre atividade musical e trama social, sendo todos esses elementos ativados pelo sujeito que os vivencia (BERGER, 1999). Assim, a análise se deu em um horizonte que relaciona memória e história, e que também relaciona o tempo atual (tempo presente, na visão do pesquisador), àquele em que o fenômeno analisado se deu (o momento dos festivais) (BERGER, 1999; DANIELSEN, 2006).

Consideramos, ainda, que a análise musical, procedimento metodológico utilizado na pesquisa, "é um meio precioso para responder a diversas questões de pesquisa devendo, portanto, [...] ser coerente com as questões de pesquisa formuladas" (FREIRE e CAVAZOTTI, 2007, p.35), o que de fato ocorreu, já que as questões da investigação original estão ligadas à inserção social das canções de protesto.

3 – Refletindo sobre as canções

Buscamos, a partir das bases descritas no item anterior, uma aproximação com as canções selecionadas, abrangendo as relações entre música, letra e ideologia(s) da época, envolvendo também a performance dos artistas e a participação do público dos festivais, sob o entendimento de que esses aspectos não podem ser compreendidos separadamente (BERGER, 1999; DANIELSEN, 2006; FINNEGAN, 2008, entre outros).

A partir da escuta e da leitura interpretativa das canções, realizada nos moldes descritos através da observação de gravações ao vivo em áudio e vídeo, foi realizada uma comparação entre elas, buscando observar possíveis convergências. Essas convergências foram efetivamente percebidas e são resumidamente descritas a seguir. A busca de convergências não representa, contudo, uma tentativa de delimitar padrões generalizáveis, mas de procurar entender algumas formas recorrentes de expressão artística e política.

3.1 – Tempo e espaço musical, assim como tempo e espaço na narrativa literária, são elementos importantes para a descrição interpretativa das canções

O tempo nos pareceu um dos elementos primordiais na caracterização das canções analisadas, revelando convergência entre elas, na forma como se faz presente. Apesar de se apresentar musicalmente como regular e métrico, o tempo foi percebido simultaneamente, na interação com a letra, também como circular, não só pela constante repetição (retorno) de palavras, mas também pela reiteração de elementos melódicos, harmônicos e rítmicos. Essa percepção foi reforçada pelo teor da letra, que sugere, muitas vezes, um "andar em círculos", que não avança ou que não pode avançar, como uma possível representação das restrições políticas da época, expressas simbolicamente nas estruturas da música e nos versos das canções.

Foi possível, assim, perceber a sobreposição de diferentes concepções de tempo, das quais destacamos as já citadas no parágrafo anterior: uma concepção de tempo circular e recorrente e uma concepção de tempo linear/métrico, cuja linearidade nos pareceu ser parcialmente diluída pelo caráter circular sobreposto, característica esta que representa importante convergência entre as canções analisadas.

Outras percepções quanto ao tempo foram vivenciadas como elementos frequentemente presentes nas canções, como uma percepção de não-tempo ou tempo suspenso, bem como de tempos indefinidos e de tempos utópicos. Um sinal fechado, um personagem que para, a fim de ver uma banda passar, alguém que se sente como quem partiu ou morreu são referências que aparecem nas letras e contribuem para uma percepção de suspensão temporal, podendo ser interpretadas como sugestões de desligamento da realidade do momento.

Vários versos das canções apontam para uma suspensão do tempo cronológico: "no peito a saudade cativa, faz força pro tempo parar", em *Roda Viva*, ou "o homem sério que contava dinheiro parou [...] A namorada que contava as estrelas, parou para ver, ouvir e dar passagem...", em *A Banda*. Essas alusões literárias a um tempo paralisado ou suspenso se sobrepõem contraditoriamente ao movimento musical linear (percebido a partir da repetição de elementos melódicos, harmônicos, rítmicos), mas consideramos que essas contradições se complementam e se sintetizam no conteúdo expressivo das canções.

Alusões a um tempo futuro, por vezes utópico, aparecem em diferentes versos das quatro canções analisadas, nem sempre de forma explícita, como nos versos "a gente quer ter voz ativa, no nosso destino mandar" (*Roda Viva*), "tudo bem eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro" (*Sinal Fechado*). É possível entender que, diante da repressão e da impossibilidade de mudar a realidade naquele momento, o futuro passasse a ser evocado como uma utopia a ser atingida. Nossa percepção, a esse respeito, encontra eco nas observações de VILARINO (1999, p.57): "O sentimento de impotência e a dificuldade de intervir na realidade, não obstante o desejo sincero de fazê-lo, deslocam para o futuro o tempo de atuação, numa mensagem até certo ponto triste, mas que não abandona a esperança".

Em *Sinal Fechado*, a referência explícita ao tempo ocorre de maneira exaustiva, através de palavras como tempo, futuro, pressa e lembrança, presentes na letra, articulando presente, passado e futuro, memórias (passadas) e expectativas (vindouras). Em *Pra não dizer que não falei de flores*, percebemos certa prevalência de um tempo projetado para o futuro, como utopia, decorrente de um convite à luta, subjacente à letra ("Vem vamos embora que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora não espera acontecer"). Esse tempo utópico, mencionado na letra, se sobrepõe, como já comentado, a um tempo

musical métrico, que é repetitivo, ciclicamente reiterado pela volta constante de elementos musicais e literários, como, aliás, suscita a forma das canções, geralmente calcadas em estrofes e refrões.

Alusões a um tempo futuro ou utópico, percebidas em nossa análise, revelam, como a literatura revisada também reconhece, referência ao "dia que virá", representando uma esperança em mudanças futuras e acenando com esperança em tempos de desesperança.

Paralelamente, os tempos e espaços (lugares) da narrativa das canções são apresentados pela letra de forma indefinida. Não há uma referência clara ao momento ou ao espaço em que se passam as cenas descritas, que poderiam acontecer em qualquer tempo ou lugar, possivelmente como uma forma de defesa contra a censura. Essas indefinições de tempo e espaço podem ser interpretadas como referências veladas ao momento histórico, parecendo simultaneamente aludir ao anseio por tempos diferentes, sugestão essa que é reiterada pelas referências ao futuro, ao "dia que virá". CÉSAR (2007, p.119), ao analisar alguns aspectos das canções de Chico Buarque, também se refere ao tempo metafórico, o "dia que virá":

Nas canções de protesto [de Chico Buarque], ou melhor, de resistência – pois é assim que o compositor enfrentava a censura –, o tempo assume uma posição de total recusa da situação vigente, fazendo uma proposta de um futuro libertador que assumirá uma função catártica e apocalíptica [...], como elemento transformador e irreversível, anunciando o futuro libertador do "dia que virá". (CÉSAR, 2007, p.119)

Quanto ao espaço musical¹, ele se apresenta, preponderantemente, em superfície² de médio a alto relevo (CLIFTON, 1983; DANIELSEN, 2006), abrigando uma linha melódica e uma superfície de fundo, linha essa que por vezes parece mais próxima, por vezes mais distante, mas de qualquer forma envolvente, como cabe ao gênero canção.

O espaço musical geralmente se amplia nos momentos de clímax das canções, o que certamente estimula o ânimo do público. NAVES (2010) considera esse recurso como constituinte típico de uma "canção de festival", concordando, assim, com nossa percepção de convergência dessa característica entre as canções analisadas. O espaço musical é integrado por linhas melódicas que se destacam na voz dos intérpretes, sobre harmonias e ritmos, sobre o "coro" da plateia (público presente ao festival, que canta junto com o artista). Todos esses elementos se integram e se entrecruzam, contituindo o espaço musical preenchido pelas canções, e foram consideradas na análise dos vídeos, revelando um complexo tecido expressivo, de teor político.

Assim, tempo musical e tempo da narrativa, bem como espaço musical e espaço-lugar na narrativa literária, foram percebidos como elementos importantes para uma aproximação interpretativa com as canções selecionadas, permitindo a percepção de algumas semelhanças entre

elas, apesar de diferenças de gênero musical, de teor da letra, diversidade de cenas descritas, ou outras.

A sobreposição de tempos, tal como percebida, somada à ambiguidade de espaços/lugares, não impediu o público de se relacionar intensamente com as canções, no momento de suas apresentações nos festivais. O público parece reportar-se tacitamente a um entendimento político, comungando significados ocultos veiculados pelas canções, a despeito das performances relativamente contidas dos intérpretes, postura essa certamente herdada da bossanova (a "performance do banquinho e violão inaugurada por João Gilberto", segundo NAVES, 2010, p.29).

3.2 – Os significados interligam-se às memórias e às possíveis expectativas que o público traz, sem correspondência necessária com a performance

A significação dada às canções pelo público, inclusive o entendimento delas como expressões de protesto, parece anteceder ao evento, conforme apontado no item anterior. A reação da plateia parece não decorrer do teor musical ou literário das canções ou da performance dos cantores, cuja apresentação, predominantemente intimista, não parece corresponder às manifestações efusivas do público, mas "a canção termina por existir na experiência de todos" (FINNEGAN, 2008, p.15). Ou seja, o papel das palavras nas canções de protesto, nos festivais, está relacionado ao ambiente de "expectativas específicas de gênero que podem ou não atribuir prioridade particular ao seu sentido referencial ou sua coerência" (FINNEGAN, 2008, p.35).

O estilo de emissão vocal percebido nas performances das canções selecionadas revela timbres homogêneos, intensidades e ênfases contidas, entre outras similaridades. Todos esses aspectos, à primeira vista, não seriam sinalizadores de protesto ou de qualquer ênfase emocional, mas a reação do público é, de forma aparentemente contraditória, enfática, provavelmente em virtude do emergir de significados construídos anteriormente ao momento específico do festival. "O significado verbal é apenas uma fração do que quer que seja que faz com que músicos e fãs se envolvam e gostem de música popular" (Walser citado por FINNEGAN, 2008, p.33).

Se nos ativermos apenas à música e à letra, sem relacioná-las com o momento da performance no festival e desconsiderando as expectativas do público presente, talvez não chegássemos a uma percepção de protesto contido nas canções. Estariamos, contudo, ignorando a presença de multifacetadas do objeto musical, a experiência viva do fenômeno e todos os demais aspectos e processos que o envolvem, bem como a existência de significados subjacentes, alguns recuperados pela memória coletiva do público.

A percepção do público presente, previamente moldada pela condição histórica do momento, faz com que a música se fortaleça como experiência social. Nossa interpretação é, portanto, a de que a memória do

público que ia aos espetáculos já estava imbuída de significados previamente construídos, configurando uma sobredeterminação social da memória, já que nenhuma experiência se dá no vazio, mas a partir de memórias sociais, coletivas e históricas (CATROGA, 2001). Os significados individuais/coletivos que o público portava complementavam-se nas apresentações ao vivo, numa relação dinâmica de tempos sociais sobrepostos e de vivências plurais que concretizavam, nas apresentações, o caráter de protesto. A análise das gravações de áudio e vídeo é reveladora de rostos emocionados, por vezes tensos, profundamente envolvidos com o que acontece no palco, a despeito de, em algumas imagens, a presença de policiais se fazer nitidamente presente (certamente, não só para garantir a segurança do espetáculo, mas, sobretudo, a do regime político).

3.3 – Características de continuidade prevalecem nas canções – a inovação é pouco presente

A inovação não foi percebida, nas análises, como um traço marcante na construção das canções de protesto. Elas pouco ou nada apresentam como elemento inovador, se analisarmos estritamente os elementos musicais ou literários ou se apenas pretendermos reconhecer os gêneros musicais em que se basearam.

Nossa percepção foi a de que um caráter de continuidade prevalece nas canções focalizadas, pela manutenção de elementos de gêneros musicais "tradicional". Esses elementos conhecidos, contudo, se atualizam no ato dos festivais, ao serem investidos de novos significados, como o caráter de protesto, mesmo não explícito. Ou seja, a inovação se expressa, nas canções analisadas, sutil e dialeticamente, em simultaneidade com resíduos de concepções anteriores, configurando contradições dialéticas pela presentificação de significados sociais sobrepostos (DANIELSEN, 2006).

É recorrente nas canções de protesto, como já comentado, a utilização de gêneros urbanos, como a marchinha, o samba, a moda de viola, segundo uma visão ideológica que buscava valorizar o "nacional", o "tradicional" de nossa cultura, como reforço de nossa identidade, em um momento que:

Promoveu uma atualização do imaginário desenvolvimentista, passando-se a contemplar em nossa cultura não só os aspectos "finos" [...] como também aqueles que se definem pela contaminação entre os diferentes segmentos culturais do país. [...] o conceito de MPB surge [...] não exatamente como decorrência dos impasses criados com o golpe militar, mas sobretudo a partir das reflexões dos compositores sobre a questão da brasiliade. (NAVES, 1999, p.44)

A busca de reforçar essa percepção de identidade nacional, presente no ideário de artistas da época, serve-se, assim, da utilização de gêneros populares "tradicional", de fácil reconhecimento e de fácil assimilação. De acordo com FREIRE (1994), as diversas formas de manifestação artística concretizam conteúdos sociais que se renovam a cada experiência, o que justifica que formas e gêneros

"tradicional" se revistam de novas significações. A forma musical conhecida, de fácil apropriação, aproximava as canções do público, que não só as aprendia com relativa rapidez, mas reconhecia nelas aspectos relativos às memórias plurais e coletivas das culturas brasileiras.

Não era o "grande público", porém, que frequentava os festivais, como revelam claramente as imagens dos vídeos. Por outro lado, os que compareciam não necessitavam das mensagens das canções para serem conscientizados, pois, possivelmente, já detinham informações e entendimentos sobre o momento político que atravessavam. De qualquer forma, estavam profundamente envolvidos com o evento.

Parece, assim, revelar-se um caráter inovador na interação entre letra, música, performance dos intérpretes e participação do público, já que a atualização da experiência de todos, no momento dos festivais, gerava e sobreponha novos significados. Assim, observamos nas imagens analisadas que o público reage entusiasticamente, cantando ou gesticulando, em momentos em que nem a música, nem a letra e nem a performance do artista parecem suscitar reações mais fortes, o que, provavelmente, corresponde a momentos de evocação e de expressão de memórias sociais e coletivas, canalizados pela canção, que, nesse caso, serve como meio para que essa expressão se concretize. A inovação estaria, assim, nessa nova atribuição de sentidos e significados, ainda que expressa sobre fórmulas musicais e literárias não inovadoras.

3.4 – Indefinição dos personagens e dos lugares onde se dão as ações

As referências aos lugares nas canções não são claramente definidas, parecendo apontar para um espaço utópico e irreal, assim como as referências temporais são, também, muitas vezes utópicas, conforme já comentado. Também as descrições das ações dos personagens não aludem a um espaço determinado, permitindo a mesma percepção de tempo indefinido, suspenso e utópico mencionado anteriormente, pois as cenas poderiam se passar em variados lugares. As letras das canções sugerem um espaço "suspenso", inserido em uma dimensão de tempo também suspensa. O sinal fechado, da canção que leva esse nome, poderia ser qualquer um, assim, como o lugar onde a banda de Chico Buarque desfila. Quem ia "caminhando e cantando e seguindo a canção", na canção de Geraldo Vandré, poderia ser qualquer um, em qualquer lugar.

Os personagens são citados direta ou indiretamente e não são plenamente definidos, podendo ser reconhecidos como qualquer elemento do "povo". Quem "estava à toa na vida", na canção *A Banda*, poderia também ser qualquer pessoa, homem ou mulher. Quem "se sente como quem partiu ou morreu", de *Roda Viva*, também pode ser qualquer um. VILARINO (1999, p.64) apresenta considerações sobre essa mesma canção (*Roda Viva*), que se aproximam das que nos foram suscitadas pela experiência da análise:

O personagem de Chico Buarque é coletivo. Como em outras composições, quando o autor diz "a gente se sente" ou "a gente quer", refere-se a todos que também já sentiram o efeito de estar num dia em que se "partiu ou morreu" [...] Assim, somos nós os personagens, fragmentados, um tanto impotentes [...]. A dor, que, de um lado aflige, mas do outro incita à memória ("no peito a saudade cativa") também é recolhida no movimento dessa roda-viva, pois a saudade é carregada "pra lá". (VILARINO, 1999, p.64)

Por vezes, as canções inserem na cena a presença de um narrador/observador que a relata através da letra e da melodia da canção, cujos contornos, em médio ou alto relevo³, sublinham ou reforçam a narrativa. Esse narrador, que geralmente fala na primeira pessoa, favorece a identificação com os personagens da canção, bem como com as situações cotidianas que são narradas (um sinal fechado, uma banda que passa, uma roda de samba que não se realiza, entre outros).

Apesar dessa indefinição de lugares e de personagens, os cidadãos, pelo menos aqueles que compareciam aos festivais, reconheciam as mensagens veladas que esses espaços, tempos e personagens veiculavam, mesmo não sendo explicitados pela letra. Um código silencioso permitia esse reconhecimento, propiciando, assim, nas metáforas e entrelinhas, que as mensagens de descontentamento pudessem se expressar.

3.5 – Prevalência do papel da linha melódica e da letra

As linhas melódicas das canções analisadas desempenham, segundo nossa percepção, um papel importante na construção das cenas descritas pelos versos, em total interação com eles. As melodias descrevem traçados geralmente simples, predominantemente sem grandes saltos, mas apresentam certa sinuosidade, com inflexões ascendentes, que finalizam com movimentos por vezes descendentes e, em todos os casos analisados, essa linha se destaca no espaço musical das canções, como, aliás, é característica do gênero.

A subida da linha melódica para acentuar momentos de tensão na letra é um recurso recorrente em canções, não só as dos festivais, bem como a recorrência de desenhos melódicos já ouvidos, reconhecidos pela memória (protensão⁴), que têm um papel significativo na interpretação da canção e na recepção dela. Esses recursos contribuem para viabilizar a participação do público, que canta junto com os intérpretes e se emociona frequentemente, o que é visível nas gravações em vídeo analisadas.

As emissões vocais expressam-se, nas gravações observadas, de maneira intimista, sem o uso de recursos enfáticos para sublinhar as possíveis intenções de protesto. Coube à plateia contribuir para os momentos de intensidade na linha vocal, dando vazão à expressão de protesto que as canções não podiam estampar com nitidez, gerando momentos de grande emoção coletiva, como se pode observar na apresentação de *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré. Após a divulgação do

resultado da competição, Vandré tenta, sem sucesso, acalmar o público, insatisfeito com a premiação do festival (O primeiro lugar neste Festival ficou com a canção *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim). Por fim desiste e, apesar do grande ruído na plateia, inicia uma introdução ao violão. Depois começa a cantar a canção. As vozes do público vão aos poucos silenciando e se integrando ao cântico, formando, junto com o cantor/compositor, um grande conjunto expressivo, que cresce nos estribilhos. A subida da linha melódica, nesses estribilhos, certamente contribuiu para que esses momentos da canção soassem, nesse grande conjunto, como momentos de clímax e de grande emoção, nesta que é a única canção relativamente explícita como mensagem de protesto político.

Nossa percepção, portanto, deu papel de destaque à linha melódica das canções, e identificou um papel menos importante para a harmonização dessas linhas. A harmonia, segundo nossa interpretação, geralmente não tem um papel tão importante nas canções quanto a letra ou a linha melódica, embora, indubitavelmente, contribua para dar o caráter ou a ambientação à narrativa, complementando, sublinhando ou enriquecendo a linha melódica. De um modo geral, as harmonias são relativamente simples, configurando-se *Sinal Fechado* como a que apresenta maior complexidade harmônica e melódica, dentre as canções analisadas. Mesmo no caso desta canção (*Sinal Fechado*), observamos repetições melódicas e harmônicas, pois a harmonia, embora diversificada no interior das estrofes, com acordes alterados, apresenta recorrência de uma estrofe para outra. Ou seja, a ambientação harmônica não traz percepção nova à entrada de nova estrofe, cabendo à letra, nesse caso, garantir a importância da linha melódica na escuta da canção.

De qualquer forma, como no gênero canção a linha melódica é elemento preponderante, o mesmo se observa nas canções analisadas, que despertaram forte adesão do público, como bem revelam as imagens gravadas à época, apesar de não trazerem apelos veementes ou características de inovação musical. A mensagem que elas veiculavam já era esperada, como comentado, assim como a reação emotiva do público presente, provavelmente, já era pré-condicionada.

4 – Considerações finais

As canções analisadas permitiram revisar alguns aspectos do momento histórico da década de 60, do século XX, através de olhares baseados em uma abordagem relativista e diferenciada, que contemplou vídeos e áudio dos momentos ao vivo da realização dos Festivais. Contemplou, também, fontes documentais e depoimentos de época e autores que lançaram seus olhares sobre os festivais e sobre outros movimentos do mesmo período, no Brasil e no mundo, estabelecendo um diálogo com eles. As descrições fenomenológicas e a interpretação relacionada aos conteúdos das épocas abordadas possibilitaram nossa imersão num universo passado, de décadas atrás, permitindo uma leitura interpretativa atual.

Foi possível perceber, com base nas observações feitas, algumas convergências entre as canções analisadas quanto a alguns aspectos, bem como perceber uma proximidade entre características do conteúdo musical e literário, da performance e da recepção delas, apesar das diferenças, pois, "mais do que 'a canção' [em si], perguntamo-nos sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo" (FINNEGAN, 2008, p.22).

Se as canções de protesto forem ouvidas sem informação prévia sobre o momento político em que foram concebidas, ou mesmo sem a experiência de assistir às gravações ao vivo da época, do momento dos festivais, dificilmente seria atribuído a elas o caráter de protesto com a qual se tornaram conhecidas.

Os festivais de música popular brasileira, realizados na década de 1960, objeto da pesquisa que deu origem a este artigo, enriqueceram nossa música com obras que até hoje são representativas desse período. Além das canções, alguns intérpretes e compositores que ainda estão em voga foram "lançados" nesses festivais. Compositores que alcançaram renome, sendo respeitados nacional e internacionalmente, nos dão exemplos da intensidade artística daquele momento.

Os festivais canalizaram forças artísticas e políticas, aglomeraram indivíduos, ao vivo, no evento, e pela TV, ganharam torcidas organizadas, vibrando por determinadas canções. Eles atraíram a atenção de grandes gravadoras e emissoras, que, contudo, contribuíram, segundo alguns autores, para a decadência dos Festivais, quando os interesses comerciais passaram a prevalecer.

Nos espetáculos analisados, tomados como pontos de reflexão, percebemos a música utilizada como portavoz de mensagens de protesto, geralmente veladas, surgidas de compositores ligados à arte universitária e a intelectuais de "esquerda". Nesse âmbito, surgiram as canções analisadas. Elas evidenciam que, principalmente, em momentos dominados por forças coercitivas, manifestações artísticas como essas se dão com objetivos que ultrapassam a mera função de entretenimento, buscando, além de propiciar prazer estético, cumprir um duplo papel de veiculação do protesto e de conscientização dos indivíduos sobre a problemática em questão.

Nossa percepção, segundo as diretrizes metodológicas adotadas, identifica, nos exemplos analisados, características comuns, e, possivelmente, semelhanças com outras canções de protesto daquela época.

A presença de concepções de tempo e de espaço suspensos ou indefinidos, a descrição de cenários imaginários ou utópicos, o desejo de atingir um novo tempo são algumas características que parecem ser compartilhadas pelas canções de protesto, em geral. Na prática, ou seja, no momento da realização dos Festivais, a música interage

não só com a letra, mas também com a performance dos intérpretes e a participação da plateia, configurando um momento de expressão política, mesmo que não explícito, no qual estão subjacentes elementos da memória social e, consequentemente, da história da sociedade.

As mensagens veladas nas letras das canções parecem recorrentes, com características musicais que já são familiares ao público, mas, de qualquer forma, atualizam-se na nova experiência. As canções analisadas, como já comentado, não apresentam inovações significativas, nem nas letras, nem nos elementos musicais. Ao contrário, predominam recorrências melódicas, harmônicas e rítmicas, que remetem a gêneros musicais e a tempos passados. O caráter de inovação, do ponto de vista da construção musical pode, contudo, ser percebido, subjetivamente, diante da experiência atual e atualizante de características pretéritas, na qual as canções são revestidas de novos significados sociais e políticos.

Embora sejam atribuídas, por alguns autores, características conservadoras às canções de protesto e características de inovação ao movimento "Tropicália", que ocorreu nos anos 60 e 70 do século XX, podemos considerar que, de forma peculiar, a inovação também se fez presente nas canções de protesto, reavivando ecos musicais do passado, no momento dos festivais, sob novas significações.

Diferentemente do que se imaginava no início da pesquisa, grande parte da população pode ter continuado indiferente aos acontecimentos, por falta de possibilidade de participação e de informação mais específica, ainda que não se possa afirmar se realmente o intento de todos que se propuseram a compor canções de protesto no período enfocado fosse o de atrair a participação da grande maioria. As trocas parecem ter sido relativamente restritas, uma vez que parte da população talvez nem tenha tomado conhecimento pleno dessas manifestações, ficando à margem do que acontecia. É possível que grande parte da população não tivesse possibilidade de participar do evento ao vivo. A maioria também não possuía aparelho de TV em suas casas, o que também restringe o alcance dos festivais, apesar do costume, à época, de assistir à televisão em casa de vizinhos. As canções, entretanto, permitiram trocas diversas entre os indivíduos envolvidos no ato dos Festivais, mas também, ao longo do tempo, pois soaram e estiveram presentes em situações posteriores e trouxeram, para esses momentos, resíduos do passado.

A circularidade cultural pode ser percebida no retorno ao palco dos festivais de gêneros e de características musicais "esquecidos", oriundos de outros tempos e de outros espaços. A marchinha de *A Banda*, de Chico Buarque, convertida em canção vencedora do Festival de 1966 (TV Record - SP), certamente trouxe novos aportes ao gênero antigo.

A análise comparativa de canções posteriores ao período 1965-1969 seria interessante para traçar um paralelo

entre o que foi feito durante a fase inicial dos festivais e o que ocorreu depois, na década de 70, por exemplo, quando os festivais começaram a perder audiência e diminuiu o interesse de compositores, intérpretes, público, entre outros.

Apesar de serem definidos como "festivais da música popular" o que pouco se viu nos eventos ao vivo foi a participação do "povo". Mas quem é o "povo"? Devemos considerar "povo" os que não fazem parte da elite ou "povo" são todos os pertencentes a uma sociedade, sem ênfase em determinadas classes ou segmentos sociais? Observamos, ao analisarmos os vídeos, que o "povo", como parcela da sociedade de menor poder aquisitivo, não aparecia na plateia e, pela pouca disseminação da televisão à época, é possível considerar que relativamente poucos os assistiam pela TV, ainda que não disponhamos de estatísticas a esse respeito. Não abriremos aqui uma discussão mais profunda sobre os conceitos de "povo" e de "música popular", mas as questões apontadas acima parecem efetivamente emergir quando se retorna a reflexão ao tempo dos festivais.

Essas são questões complexas, pois abarcam fatos e concepções igualmente complexos. A música reconhecida, em geral, como "popular" é enormemente variada, de forma que seria possível ou talvez preferível abordar o conceito no plural, como "músicas populares".

Relembreamos que a concepção de tempos múltiplos (FREIRE, 1994) percorreu as análises, estando presente na interação da visão do pesquisador com eventos passados e com autores que, em diferentes épocas abordaram os festivais, bem como no reconhecimento de diferentes concepções de tempo sobrepostas na mesma canção. Para isso, a memória, como elemento articulador, foi importante na interpretação dos dados, pois trouxe para a interpretação sentidos diversos, fazendo interagir dialeticamente diferentes tempos e permitindo reconhecer, nas canções, a presença simbólica desses tempos múltiplos.

Pode-se considerar que a intenção dos compositores e intérpretes das canções era a de "dizer", através de metáforas, o que não podia ser dito, naquele momento, de maneira mais ou menos explícita. Apoiados ou não pela ditadura, hipótese esta que é apresentada por alguns autores, os festivais contribuíram para a eclosão de vários movimentos musicais.

Consideraremos, finalmente, que novas pesquisas, com outras abordagens, devem ser realizadas, visando à complementação e enriquecimento deste trabalho, investigando outras canções, abrindo novas questões que possam contribuir para a interpretação do papel da música brasileira na história e atingindo conclusões sempre renovadas.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Artigo (sem título). Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=opartigo_drummond.htm>. In: <<http://www.chicobuarque.com.br/>> Acessado em: 04 out. 2007.
- AUGUSTO, Erika Soares. *As flores vencendo os canhões: Festivais e Canções de Protesto*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2009.
- BERGER, Harris M. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the phenomenology of musical experience*. United States of America: Wesleyan University Press, 1999.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: USP, 1992.
- _____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Tradução de Sérgio Góes de Paula de "What is cultural history?"
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. 1.ed. Coleção Opúsculos. Coimbra-Portugal: Quarteto Editora, 2001.
- CÉSAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Novera Editora, 2007.
- CHAVES, Celso Loureiro. *Memórias do passado no presente: a fenomenologia de "Transa"*. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1996.
- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A study in applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- DANIELSEN, Anne. *Presence and Pleasure – The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. EUA: Wesleyan University Press, Middletown, 2006.
- Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Tradução de: The Grove concise dictionary of music.
- Enciclopédia da Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2.ed. São Paulo: Art Editora, 1998. ver. Ampl.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. In: *The Musical Quarterly*. New York, 1984. v. 70, nº 3, p.355-373.
- _____. Richness or Chaos?: Toward a Phenomenology of Musical Interpretation. In: *Qualitative Evaluation in the Arts*, 1982. 2, p.197-208.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.15-43.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: uma reflexão metodológica. Publicado em *Fundamentos da Educação Musical*, v.2. Porto Alegre: ABEM / 1994.
- _____. *Música e Pesquisa: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *A Banda*. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HEqkkSE3V2E>>. Acessado em: 04 out. 2007.
- _____. *Roda-Viva*. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HRFw5u5wR4c>>. Acessado em: 31 jan. 2008.
- MELLO, Zuzá Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e espaço nos Ponteiros de M. Camargo Guarnieri: Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei de flores (ao vivo). Intérprete: Geraldo Vandré. 1968. In: *CD Discoteca Brasileira do Século XX – Anos 60. Faixa: 13*. Parceria SESC Rio / SOM. Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA. Cedido por Som Livre. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S. A., 2007. BR-SGL-68.00014.
- VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água, 2006.
- VIOLA, Paulinho da. *Sinal Fechado*. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=w9JWuQPeaW0>>. Acessado em 31 jan. 2008.

Notas:

- 1 O espaço musical, segundo CLIFTON (1983), é aquele preenchido pela música, já que ela cria uma área própria, separada dos espaços físicos do mundo, na qual o ouvinte habita enquanto se relaciona com ela, conferindo-lhe significados de acordo com sua experiência.
- 2 Superfície é entendida como uma estrutura sem direção clara de sentido, podendo abrigar diferentes elementos, como linhas ou outros, que contribuem mais nitidamente para gerar configurações de sentido (CLIFTON, 1983).
- 3 Segundo CLIFTON (1983), a superfície de relevo médio ocorre quando uma linha se destaca de uma base relativamente estável, desenhando uma distância média em relação a ela, enquanto na superfície de alto relevo uma linha se projeta mais enfaticamente, ampliando a distância em relação à base.
- 4 Segundo diversos autores ligados à fenomenologia aplicada à música, protensão refere-se à possibilidade do ouvinte ser capaz de, a partir de uma experiência atual, antecipar uma possibilidade de futuro, de algo que possa vir a ser.

Vanda Bellard Freire é Doutora em Educação Brasileira pela UFRJ, com Pós-Doutoramento realizado na Universidade Nova de Lisboa (Portugal), na área de Musicologia Histórica. Presidiu a Associação Brasileira de Educação Musical, no período 1996/2001. Tem diversas publicações e consultorias realizadas nas áreas de Musicologia e Educação Musical. Tem coordenado projetos de pesquisa e extensão, com apoios CNPq, CAPES, MEC, FUJB e FAPERJ. Foi Conselheira (1997/2006) do Conselho Nacional de Incentivo à Cultura (Ministério da Cultura / Brasil), representando a área de Música. Integra o corpo docente da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde leciona e orienta trabalhos de pesquisa e extensão em Música, na Graduação e na Pós-Graduação. Está vinculada ao Departamento de Musicologia e Educação Musical.

Erika Soares Augusto é Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009) com a pesquisa "As flores vencendo os canhões: Festivais e Canções de Protesto", na área de Musicologia Histórica. Possui Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Música, também pela UFRJ (2004). Foi bolsista do CNPq no período 2002-2004, sob orientação da professora Vanda Freire, tendo obtido o prêmio de melhor trabalho do Centro de Letras e Artes no ano de 2002, na Jornada de Iniciação Científica da UFRJ e, posteriormente, apresentado o referido trabalho na Jornada Nacional de Iniciação Científica e 55^a Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, na Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é professora de Educação Musical da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. É também professora integrante da Orquestra de Vozes Meninos do Rio, projeto da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.



PEGA NA CHALEIRA – RESENHAS

Resenha sobre *Eu não sou cachorro, não*, livro de Paulo Cesar de Araújo sobre a música cafona

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG)
fborem@ufmg.br

Review of *Eu não sou cachorro, não*, Paulo Cesar de Araújo's book on Brazilian cafona music

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 7ª. Ed. 458p. Preço médio de R\$ 40.

"O livro *Eu não sou cachorro, não* tá colocando ordem e fazendo justiça na música brasileira. Ele resgata e explica a importância desses artistas que eram execrados pela crítica, mas adorados pelo povão, porque faziam música que falavam da vida e dos sentimentos dos brasileiros de uma forma que todos entendiam." MOTA (2010)

Estar fora do círculo tradicional dos musicólogos e etnomusicólogos das universidades talvez tenha facilitado o olhar independente e contundente de Paulo Cesar de Araújo sobre um período histórico da música de mercado brasileira. Professor do Ensino Fundamental, Paulo Cesar há muito se pergunta por que as letras de canções brasileiras utilizadas em livros didáticos ignoram expressiva parcela de compositores com os quais a maioria da população brasileira - e não apenas as elites - se identifica. Com sua escrita ao mesmo tempo didática e atraente, bem-humorada e engajada, surpreendente e pitoresca em cada página, ele parte de sua minuciosa revisão de literatura e entrevistas, magistralmente organizadas para fundamentar suas inferências, em quase 500 páginas,

sobre as relações entre a música "cafona" (equivalente ao "brega" da década entre 1968 e 1978, quando estava vigorando o repressivo AI-5 - Ato Institucional N°5), os preconceitos estimulados por importantes formadores de opinião, alguns temas de canção inovadores e polêmicos e a última ditadura militar no Brasil.

Na *Introdução* [p.15-23] e, depois, detalhadamente nos dezenove capítulos que têm títulos instigantes, Paulo Cesar traça um rico panorama da música romântica (que perpassa vários gêneros como o bolero, a balada, o sambão-jóia) que foi "sistematicamente esquecida pela historiografia da música popular brasileira" (p.15). O livro é bem ilustrado com capas e selos de LPs históricos, fotos

de artistas e personagens das músicas, e reprodução de documentos do Serviço de Censura da Polícia Federal. Uma das diversas e relevantes contribuições do autor nesse livro é apontar, no meio musical, uma replicação do modelo do regime autoritário dos militares, mostrando como jornalistas, críticos, pesquisadores, produtores e, mesmo, alguns artistas mais letRADos subjugaram artistas de classes sociais menos favorecidas, ou vindos do interior ou de regiões como o Nordeste. Revela como buscaram calar o fenômeno da música cafona em alguns círculos mais cultos por meio da exclusão, do silêncio, do preconceito. Detentores do poder nos meios de comunicação e órgãos públicos, alguns formadores de opinião e insuspeitos representantes das patrulhas ideológicas foram eficientes: forjaram verdades, publicaram enciclopédias incompletas, organizaram fontes de referência faltosas. Como foi o caso da coleção *História da música popular brasileira*, vendida em bancas de jornal, ou do acervo de entrevistas do MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro, cujos dirigentes ou curadores se omitiram sobre este segmento artístico da nossa música. Ao final, tem-se a nítida impressão de uma segregação no seio da música popular, dividindo o Brasil em dois opostos, refletindo o que era o país nos tempos da ditadura: um oficial e conhecido; o outro "inexistente". Mas que agora podemos conhecer.

No primeiro capítulo, *Um alfaiate no centro da polêmica (Paulo Sérgio x Roberto Carlos)*, [p.25-33] Paulo Cesar traz de volta os bastidores do duelo entre dois dos maiores ídolos de massa de todos os tempos no Brasil. O primeiro, hoje esquecido pela história oficial da música brasileira, mas não pelos fãs ardorosos. O segundo, tratado como rei e objeto de outra pesquisa do autor que também resultou em livro magnífico, mas cuja venda continua proibida. Ao mesmo tempo, Paulo Cesar traça, nesse capítulo, um perfil das três gerações de músicos "cafonas" da canção brasileira, a geração que despontou no fim dos anos de 1960 e chegou ao sucesso num período de forte radicalização da ditadura militar, a partir da decretação do AI-5, em 1968.

No capítulo *Como uma sonda em marte (Nelson Ned e os cantores no ano de 1968)* [p.35-50], o autor procura responder à pergunta "E onde estariam os cantores 'cafonas' naquela noite de sexta-feira, 13 de dezembro de 1968?", em que foi decretado o AI-5. Os entrevistados (Odair José, Benito de Paula, Claudio Fontana, Wanderlei Cardoso, Wando, Agnaldo Timóteo, Don e Ravel, Waldik Soriano, Nelson Ned), cuja maioria é de origem humilde e/ou do interior, revelaram que estavam ocupados demais tentando sobreviver de música na cidade grande no início de suas carreiras, sem a possibilidade de se engajarem politicamente naquele momento. O que não impediu que muitos deles se tornassem, mais tarde, pioneiros na discussão de tabus, arautos de diversas causas dos oprimidos e, mesmo, críticos do regime militar.

Em diversos capítulos do livro [*Reinado de terror e virtude (Odair José na mira da repressão)*, p.51-68; *Tortura de amor (Waldik Soriano e os porões da ditadura)*, p.69-82; *Um*

Grande açoitando um pequeno (a dupla Dom & Ravel sob censura), p.83-100; *Pederastas, maconheiros e prostitutas (Agnaldo Timóteo perdido na noite)*, p.131-152; *Capricho dos instintos insaciáveis (Lindomar Castilho na luta pelo divórcio)*, p.153-173; *Sexo, xixi e cocô (cantores do rádio na era da TV)*, p.297-316; *Os Sons que vem da cozinha (Odair José e o apartheid brasileiro)*, p.317-334], Paulo Cesar mostra como os artistas cafonas é que foram pioneiros, e bravos o suficiente para enfrentarem a censura oficial, na abordagem de temas tabus ou "pouco-artísticos", geralmente evitados pelos compositores e intérpretes da MPB daquela época, como dogmas religiosos, homossexualidade, drogas, controle de natalidade, amor livre, crimes, prostituição, divórcio, a primeira experiência sexual, orgasmo, racismo, os direitos das empregadas, deficientes físicos, o preconceito contra imigrantes nordestinos, pobres, mendigos, meninos de rua, os sem-terra, abusos ou negligências da polícia, entre outros.

Um Grande açoitando um pequeno (a dupla Dom & Ravel sob censura) [p.83-100] relata como essa dupla de irmãos, autora de músicas a favor dos sem-terra, ficou marcada como "adesistas" da ditadura por causa do sucesso de *Eu te amo meu Brasil*. A trajetória inglória de Dom & Ravel é retomada em dois outros capítulos. No capítulo *De armas, bandeiras e lápis nas mãos (ufanismo e guerrilha nos anos de chumbo)* [p.211-231], essa dupla de irmãos cantores e também Wilson Simonal são transformados em bodes expiatórios dentro de um fogo cruzado entre regime e oposição que, se conseguiu destruir suas carreiras, poupar colegas como Zé Keti, Jorge Benjor, João Nogueira e os irmãos Marco e Paulo Sérgio Valle, que também fizeram canções ufanistas na época da ditadura. Já em *No país dos mortos-vivos (Dom & Ravel e as patrulhas ideológicas)* [p.269-295], aprendemos que além do "coveiro" Henfil, que não perdoou nem Elis Regina, outros patrulheiros de plantão como Tárik de Souza, Ana Maria Bahiana, Margarida de Autran, Maria Helena Dutra, José Ramos Tinhorão e Maurício Kubrusly tiveram um papel predatório significativo nesse processo histórico. Há surpresas, como a birra do editor da *Encyclopédia da música brasileira* (1977), Paulo Sérgio Machado, que deixou Ivan Lins de fora dessa emblemática obra de referência por ter composto uma canção chamada *O Amor é o meu país*. Outra surpresa é o fato de que, em função da livre expressão enquanto artista, não Geraldo Vandré, mas Dom & Ravel é que foram torturados e impedidos de exercerem a profissão.

Em dois capítulos seguidos, Paulo Cesar se detém mais sobre a "linguagem de fresta", utilizada para protestar e, ao mesmo tempo, driblar a censura oficial. O capítulo *Tributo a um rei esquecido (Benito de Paula à procura de Geraldo Vandré)* [p.101-115] traz o lado protestador desconhecido de Benito de Paula, Odair José e Lindomar Castilho e seus problemas com a censura em Brasília. Já no capítulo *O Samba dos 13 anos (Wando e Luiz Ayrão contra o regime militar)* [p.117-129], ele revela como o preconceito de esquerda levou os estudantes universitários engajados na luta contra a ditadura a ignorar as canções politicamente combativas de Luis Ayrão e Wando.

Eis o início do capítulo *Um Cantor chamado cavalo (artistas populares e crítica musical)* (p.177-178): "Nos anos [de 19]70 era assim: todo mundo pichava todo mundo". Literalmente. E o autor explica porque: "Ainda não havia se instalado a ditadura do politicamente correto". Mas o clima de ditadura já havia se instalado há quase uma década no inconsciente coletivo do brasileiro, que parecia propenso a cumprir o ditado "diga-me com quem andas e te direi quem és". Não parecia haver limites ou credos para se exercer o autoritarismo no meio artístico, como no seguinte dominó de indelicadezas entre colegas, listado por Paulo Cesar de Araújo: "Waldik Soriano pichava Gilberto Gil, que pichava Wilson Simonal, que pichava Nara Leão, que pichava Tim Maia, que pichava Raul Seixas, que pichava Egberto Gismonti, que pichava Paulinho da Viola,² que pichava Zé Keti, que pichava Pixinguinha, que pichava todo mundo. Sim, o 'santo' Pixinguinha não ficou imune àquela 'era do piche' ". De fato, pichou, entre outros, Martinho da Vila e Chico Buarque, que pichou Juca Chaves e os baianos da "falecida" Tropicália. Se o vale-tudo entre os artistas ainda pode ser minimizado por refletir apenas invejas e ciúmes, a destrutividade de formadores de opinião como intelectuais, críticos, produtores, jurados e apresentadores de programas de rádio e TV desempenhou papel fundamental para influenciar o público de classe média a marginalizar os artistas bregas.

No capítulo *Transando com Deus e com o lobisomem (relações entre o "chique" e o "cafona")* [p.197-210] aprendemos sobre o início do período musical asséptico que se instalou na Rede Globo, ilustrado pelo filtro imposto por idealizadores de programas como o *Som Livre Exportação*, cujo "livre" recebe merecidas aspas no livro ("... Paulo Sérgio e Waldik Soriano não entram, porque são mentirosos, e o público não quer mais mentiras.") ou a grande e orquestrada vaia com que o público massacrou Agnaldo Timóteo ("... aqueles meninos de classe media que só usam tênis importados dos Estados Unidos e pensam que são comunistas", desabafou o cantor). Já no programa Phono 73, as vaias foram para Odair José, convidado para cantar com Caetano Veloso. Este respondeu na hora com a histórica frase "Nada mais Z do que um público classe A", e desabafou mais tarde "... um público elitista que rejeita a música consumida por gente tida como pobre e ignorante. É casa-grande e senzala". Essa assepsia nos meios de comunicação chegou a tal ponto que, no capítulo *Sexo, xixi e cocô (cantores do rádio na era da TV)* [p.297-316], Paulo Cesar nos lembra que na década de 1970, as trilhas sonoras das novelas da TV Globo excluíam a música brega, optando pelo repertório da MPB. Até mesmo a trilha sonora da novela *O Cafona*, de Bráulio Pedroso, não incluía nenhuma música de compositores cafonas! Ele cita a analista da crítica televisiva Elisabeth Carvalho, que resume assim a consolidação do chamado "padrão global" que passaria a vigorar: "... um padrão estético a respeitar: pessoas com defeito físico, de ar muito miserável, sem alguns dentes na boca ou mesmo com roupas rasgadas deveriam a todo

custo ser evitadas no vídeo". Paulo Cesar (p.303-304) reconhece esta posição da Globo na escolha das músicas:

Ou seja, aquela "imagem asséptica" vinha acompanhada de uma "sonoridade asséptica" – e esta era incompatível com as canções do repertório "cafona". Daí a preferência pelo repertório de artistas como Caetano Veloso e Tom Jobim. A estética da MPB, com suas dissonâncias e ambições literárias, se ajustava melhor ao projeto de se vender a ideia de um país economicamente forte, moderno e desenvolvido. Mas como uma incômoda realidade, as canções de Odair José ou de Waldik Soriano estavam ali, bem próximas, para lembrar que o Brasil, ou grande parte dele, é miserável, sim!; é subdesenvolvido, sim!; é analfabeto, sim! E isto a emissora do Jardim Botânico queria varrer para debaixo do tapete.

O capítulo *A Cultura da brutalidade (Waldik Soriano e as músicas de rejeição social)* [p.233-249] revela a voz dos oprimidos por meio canção-ícone de Waldik Soriano ("Eu não sou cachorro, não / pra viver tão humilhado. . ."), que logo se tornou uma das canções mais cantadas em todo o Brasil, e que foi escolhida por Paulo Cesar de Araújo para título do seu livro. Transcendendo a motivação original e quase cômica desta frase (uma reclamação de seu empresário, em 1972, por ter ficado esperando horas por ele no aeroporto de Natal), *Eu não sou cachorro, não* se tornou não apenas a voz dos que sofriam das chamadas "dores de cotovelo", mas principalmente dos oprimidos sociais.

Recorrendo às ideias de pensadores sobre o perfil soturno do brasileiro pobre e apaixonado e às histórias de vida geralmente muito difíceis dos compositores cafonas, o autor busca, no capítulo *Canções sobre a tristeza brasileira (um vazio no bolso e no coração)* [p.251-263], compreender socialmente porque a tristeza aparece como tema muito recorrente nesse repertório (p.264-265):

... na visão dos militares, tristes eram todos aqueles incapazes de perceber os benefícios de uma nova era de "fartura" e de "felicidade" instaurada no Brasil a partir de 1964. Não perceber a inauguração daquele novo tempo "resultaria em tristeza, em inadaptação - tal como eram não-adaptados os que insistiam em se opor ao regime militar". Portanto, mais do que nunca era preciso saudar a alegria e rechaçar a tristeza, desgraça de todos os pessimistas e derrotistas.

... Visando estimular a alegria e o otimismo no povo brasileiro, uma das campanhas da ditadura tinha como lema a frase: "Você precisa acreditar" – ou seja, o oposto do que cantava Paulo Sérgio no sucesso *Não Creio em Mais Nada*. E a descrença do artista aparece em outra balada em que ele diz: "Quanta tristeza eu tenho / quanta incerteza comigo vai...". Inseridos neste contexto, o ceticismo e a melancolia do repertório "cafona" acabavam por adquirir, mesmo que não intencionalmente, um caráter transgressor e de resistência...

Talvez o capítulo *Tradição e modernidade (vertentes interpretativas da música popular brasileira)* [p.335-364] seja um dos mais impactantes do livro no meio acadêmico, pois acrescenta uma nova visão à percepção dicotômica sobre a música popular que se instalou na década de 1968 a 1978, e que norteia nossa percepção até hoje. Os meados da década de 1960 viram surgir duas tendências ideológicas que tentavam enquadrar a música popular brasileira em polos opostos: a tradição,

capitaneada pela postura xenofóbica de Tinhorão (defendida em seu livro, *Música popular: um tema em debate*, de 1966) e a modernidade, representada por Augusto de Campos (*Balanço da bossa*, 1968). Restou aos cafonas ficarem espremidos entre essas duas tendências, que se consolidaram com a ajuda dos "enquadradores da memória coletiva" (críticos, pesquisadores, historiadores, sociólogos, musicólogos, produtores, curadores, animadores culturais etc.). Em meio a esse territorialismo musical, ouve uma estudada negligência de iniciativas culturais que sistematicamente excluíram os cafonas da década de 1970 no amplo acervo de fontes relacionado à música popular do Brasil. Não se via – e ainda quase não se vê – artigos, biografias, trabalhos acadêmicos, livros, coleções e enciclopédias que reconheciam a importância deste repertório varrido para debaixo do tapete das bibliotecas do país, o que inclui também quase todos os livros didáticos de história que utilizaram letras da música popular naquela época. Obras que se propuseram referenciais, como os 40 fascículos e CDs das coleções *MPB: Compositores* (Editora Globo, 1966) e *História do samba* (Editora Globo, 1997), o livro *500 anos da música popular brasileira* (MIS, 2001), e as três edições (1970,

1976, 1982) da coleção de fascículos de *História da música popular brasileira* publicadas pela Editora Abril Cultural foram particularmente omissas (p.374-375):

Mas este fato é apenas mais um sintoma do grande divórcio existente entre elite e povo no Brasil. Além de excluídos dos benefícios do sistema econômico, para grandes contingentes da população brasileira não lhes resta nem o registro da sua história, dos seus ídolos, dos seus intérpretes.

Ao final da leitura, fica a clara impressão que nenhum pensador ou crítico, apesar das tentativas, soube conceituar ou localizar a música cafona no repertório musical brasileiro. Exceto o próprio Paulo Cesar de Araújo, ao dizer que é "... toda aquela produção musical que o público de classe media não identifica à 'tradição' ou à 'modernidade'" (p.353). Se hoje os limites entre o cafona (ou brega) e o chique (ou cult) estão cada vez mais difusos, é providencial ter o livro *Eu não sou cachorro, não à mão para não pertermos de vista essa ... memória subterrânea, sem canais de expressão...*" (descrita no capítulo *O Jogo da memória (flores e canções à beira do túmulo de Paulo Sérgio*, p.365-375), que tem em Paulo Cesar de Araújo o olhar mais atento.

Notas

- 1 Vídeo com a matéria *Música brega também foi importante para a MPB* por Nelson Motta postado no youtube por Rafael Garcia em 24 de abril, 2010: <http://youtu.be/qBtFQ0b112wn> (Acesso em 20 de agosto, 2013).
- 2 Na sua fala recente para a série "Depoimentos para a posteridade" do MIS, gravada em 27 de julho de 2012, Paulinho da Viola revela, ao contrário de muitos compositores cafonas, sua opção pelo não engajamento político nas suas músicas: "Não fiz músicas para protestar. Nunca me senti à vontade em compor panfleto." (*Jornal Metro* Belo Horizonte, 27 de agosto, 2012, Edição nº 226, ano 1, p.10).

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado e a Revista *Per Musi*. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti, Luiz Otávio Santos e Arnaldo Cohen, e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão. Levi, Fábio Mechetti, Luiz Otávio Santos e Arnaldo Cohen, e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão.

