

Velhas canções, novos sentidos

MODALIDADE: PAINEL

Rafael dos Santos

Universidade Estadual de Campinas – rdsantos.piano@gmail.com

Resumo: A prática de regravar canções ou temas instrumentais com novos arranjos é um procedimento bastante comum na fonografia popular. Os intérpretes usualmente se apropriam da letra, melodia e harmonia originais e, a partir desse material, tendem a empregar toda sorte de alterações, como o uso de uma nova instrumentação; modificação de andamento e do tipo de condução rítmica; criação de novas seções; utilização de uma entonação/dicção diferente etc. Tais recursos, por sua vez, não consistem em transformações técnico-musicais produzidas “ao acaso” ou “aleatoriamente”, mas são efetivadas em contextos sócio-históricos concretos. Da associação entre um novo proceder musical e uma nova situação histórica, muitas regravações imprimem novos e inusitados sentidos quando comparadas à versão “original”. Com base nessa problemática, os trabalhos que ora compõem esse painel exploram os casos das canções “E daí? (proibição inútil e ilegal)”, de Miguel Gustavo; “A noite do meu bem”, de Dolores Duran; e “Chão de estrelas”, de Silvio Caldas e Orestes Barbosa. Se, em suas primeiras gravações, elas dialogam com o momento histórico em que foram elaboradas, suas regravações, tempos depois, oferecem aspectos que permitem avaliar a incorporação e a transformação de sentidos outrora difundidos.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Arranjo. Ressignificação. História.

Old songs, new meanings

Abstract: The practice of recording songs or instrumental themes with new arrangements is a very common procedure in popular phonography. Interpreters usually appropriate the original lyrics, melody and harmony and, from this material, they tend to employ all sorts of changes such as: use of new instrumentation; tempo and groove alterations; new sections; different intonation / diction etc. Such features don't consist of technical and musical transformations produced “by chance” or “at random”, but are accomplished in specific socio-historical contexts. From the association between a new musical procedure and a new historic situation, many recordings bring new and unusual meanings if compared to their “original” versions. Based on these questions, the works that now compose this panel explore the cases of the songs “E daí? (proibição inútil e ilegal)” [“So what? (unnecessary and illegal prohibition)”], by Miguel Gustavo; “A noite do meu bem” [“My love's night”], by Dolores Duran; and “Chão de estrelas” [“Stars floor”], by Silvio Caldas and Orestes Barbosa. If, on their first recordings, they dialogue with the historical moment in which they were developed, their new versions offer features that allow us to evaluate the incorporation and changes of their new broadcasted meanings.

Keywords: Brazilian Popular Music. Arrangement. Re-signification. History.

Uma proibição, dois sentidos: considerações sobre duas versões da canção “E daí? (proibição inútil e ilegal)”

MODALIDADE: PAINEL

Adelcio Camilo Machado

Universidade Estadual de Campinas – adelcio.camilo@gmail.com

Sheyla Castro Diniz

Universidade Estadual de Campinas – sheyladiniz@yahoo.com.br

Resumo: Em 1974, o cantor e músico Jards Macalé lança seu disco *Aprender a nadar*, no qual apresenta oito faixas de sua autoria (a maioria com parceiros) e outras oito canções de diferentes compositores. Dentre essas versões, destaca-se “E daí? (proibição inútil e ilegal)”, de Miguel Gustavo, gravada originalmente por Isaura Garcia em 1959. Através de uma análise comparativa entre a gravação original e a de Macalé, busca-se perceber de que maneira o cantor se apropriou de um samba de temática amorosa para transformá-lo em uma denúncia de sua própria situação histórica.

Palavras-chave: Isaura Garcia. Anos 1950. Jards Macalé. Anos 1970.

One prohibition, two senses: considerations on two versions of the song “E daí? (proibição inútil e ilegal)”
[“So what? (unnecessary and illegal prohibition)”]

Abstract: In 1974, the singer and musician Jards Macalé released his album *Aprender a nadar* [*Learning how to swim*], in which he shows eight tracks of his own (most of them composed with partners) and plus eight songs from other composers. Among these lasts, we will highlight Miguel Gustavo’s “E daí? (proibição inútil e ilegal)” [“So what? (unnecessary and illegal prohibition)”], originally recorded by Isaura Garcia in 1959. Through a comparative analysis between the original recording and the one of Macalé, we seek to notice in which ways the singer has used a samba of love theme to turn it into a complaint of his own historical situation.

Keywords: Isaura Garcia. 1950s. Jards Macalé. 1970s.

1. “E daí?...”, com Isaura Garcia

Isaura Garcia nasceu na cidade de São Paulo, no bairro do Brás, em 26 de fevereiro de 1919. Sua entrada no meio musical se deu através dos programas radiofônicos de calouros: em 1937, obteve destaque no programa *Quá Quá 40* ao interpretar “Camisa listrada”, de Assis Valente. No ano seguinte, ela firmou contrato com a Rádio Record, em cujo elenco permaneceu ao longo de toda a sua carreira. Mesmo morando em São Paulo, recebia convites constantes para se apresentar na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Além da rádio, apresentava-se em boates, clubes e teatros. Num período em que os grandes cartazes do rádio costumavam ser acompanhados e divulgados através de seus epítetos, Isaura Garcia, provavelmente por sua origem paulistana num bairro de forte presença italiana, era chamada de “A personalíssima” (AGUIAR, 2010: 212-21).

Sua estreia em disco aconteceu em 1941, quando registrou para a Columbia os sambas “Pode ser?”, de Geraldo Pereira e Marino Pinto, e “Chega de tanto amor”, de Mário Lago.

Sua gravação de maior sucesso foi possivelmente o samba-canção “Mensagem”, composto por Aldo Cabral e Cícero Nunes, lançado pela RCA Victor em 1945. Aliás, assim como acontecia com muitos de seus contemporâneos, o samba-canção era o carro-chefe do repertório da cantora. Após gravar uma série de discos de 78 rotações, Isaura Garcia lançou seu primeiro LP, *A personalíssima*, em 1957, pela Odeon.

No ano de 1959, Isaura Garcia lançou mais um disco de 78 rpm, em cuja face A se encontrava o samba “Feiúra não é nada”, composto por Billy Blanco, e na face B, o samba “E daí? (proibição inútil e ilegal)”, de Miguel Gustavo. Conforme Severiano e Mello (1998: 22), Miguel Gustavo havia alcançado grande sucesso com sua marcha “Fanzoca do rádio”, lançada um ano antes pelo cantor e palhaço Carequinha. O texto dessa canção descreve, de maneira bem-humorada, o comportamento do público radiofônico do período. Contudo, com “E daí?...”, o compositor não enveredou novamente pela vertente do humor, mas fez um samba de temática romântica, no qual a personagem da canção, mesmo diante de muitas proibições e avisos (“Proibiram que eu te amasse / Proibiram que eu te visse / Proibiram que eu saísse ou perguntasse a alguém por ti”), declara um sentimento muito forte por seu amado (“Eu continuo a te adorar / Ninguém pode parar meu coração / Que é teu”). E há indícios de que a canção tenha alcançado um relativo sucesso, sendo apontada entre as cinco canções de destaque do ano de 1959 pela coletânea *Naquele tempo*, lançada pela gravadora Som Livre (LOPES, 1998: CD 1). Além disso, naquele mesmo ano, “E daí?...” recebeu uma versão de Elizeth Cardoso, a qual integra a coletânea *Discoteca brasileira do século XX – anos 50*, lançada pela gravadora Sesc Rio (2007).

Na gravação de Isaurinha Garcia, a composição está na tonalidade de Lá menor e apresenta um andamento moderado, por volta de 80 bpm. Sua instrumentação é composta por bateria, pandeiro, contrabaixo acústico, órgão e guitarra elétrica. De maneira resumida, o pandeiro e a bateria executam a levada rítmica que caracteriza o samba. Na bateria, ouve-se o aro da caixa, simulando o toque do tamborim, que consiste em um modo de se tocar samba nesse instrumento que se tornou mais recorrente após a bossa nova (cf. BARSALINI, 2010: 824). O contrabaixo realiza a figuração usual do samba, executando a fundamental e o quinto grau dos acordes, marcando os tempos do compasso binário. A harmonia, que no samba normalmente fica ao cargo do violão, aparece no órgão, que a apresenta com uma condução rítmica que remete ao samba. Além disso, o órgão, a guitarra e o contrabaixo executam algumas convenções rítmico-melódicas marcando finais de frases ou de seções da música (ver Ex. 1).

The image displays a musical score for three instruments: Guitarra, Organ, and Contrabaixo acústico. The score is in 2/4 time. The first system shows the Organ and Contrabaixo acústico parts. The Organ part consists of a series of chords and notes, with a dynamic marking of z (zest) above the first measure. The Contrabaixo acústico part consists of a simple bass line with notes corresponding to the chords. The second system shows the Guitar part, which is mostly silent, and the Organ and Contrabaixo acústico parts continuing their respective parts. A shaded area highlights a specific rhythmic convention in the Organ and Contrabaixo acústico parts.

Exemplo 1: Introdução de “E daí?...”, na gravação de Isaura Garcia. Destaque para convenção rítmica.

Formalmente, a canção apresenta quatro seções, sendo que as três primeiras possuem, cada uma, oito compassos, e a quarta, uma espécie de refrão, apresenta seis compassos na primeira exposição. Notam-se relações interessantes entre a melodia e o texto, que são reforçadas pela interpretação da cantora. A melodia da primeira seção, cantada por Isaurinha com intensidade moderada, apresenta uma tessitura relativamente pequena, de 9m; nesse momento, o texto apenas narra as proibições e avisos que foram dadas à personagem da canção sobre seu amado. A segunda seção se inicia com o mesmo salto ascendente de 4J (do quinto grau para o primeiro) que havia iniciado o trecho anterior, mas sua melodia atinge uma região um pouco mais aguda, totalizando uma tessitura de 11J. Nesse momento, Isaura Garcia intensifica sua emissão vocal, apresentando um timbre mais estridente, que emprega para entoar um texto em que a personagem desafia aqueles que a repreenderam, dizendo para que continuem a fazê-lo, pois ela continuará dizendo “E daí, e daí?”. Essa articulação entre melodia mais aguda, voz mais estridente e mudança no conteúdo da letra confere ao trecho um caráter de provocação, em que a personagem mostra, de maneira bastante firme, que, independente do que outros façam ou pensem, ela não mudará sua opção afetiva. Por fim, a terceira seção volta à mesma região da primeira, iniciando-se com o mesmo salto intervalar, a voz da intérprete novamente se suaviza, e o texto declara o amor do eu lírico, que se mantém incólume mesmo diante de todas as proibições (Ex.2)¹.

8 *A m* *E 7*
Pro-i - bi-ram que/ue te/a - mas - se, pro-i - bi - ram que/eu te vis - se, pro-i-

13 *A m* *A m/G* *F* *E 7* *A m*
bi-ram que/eu sa - ís - se/ou per-gun-tas - se/a/al-guém por ti - - Pro - i-bam mui-to mais, -

18 *E m 7(b5)* *A 7* *D m* *F*
- Pre-guem a - vi-sos, fe-chem por - tas, po-nham gui - zos, Nos-so/a - mor per-gun - ta - rá:

23 *E 7* *A m* *D m*
E da - í, e da - í? - - Da - í, por mais cru - el - - per - se - gui - ção - - eu con - ti - nu -

28 *E 7* *A m* *F* *E 7* *A m* *F* *E 7* *A m*
- o/a te/a-do-rar - - Nin-guém po-de pa - rar meu co-ra-ção - - Que/é teu

34 *F* *E 7* *A m* *F* *E 7* *A m* *E 7*
Que/é - - to - do teu - - To - di - nho - - teu

Exemplo 2: Transcrição aproximada da melodia de “E daí?...”, na gravação de Isaura Garcia.

Embora se constate um leve traço bossanovista na bateria, essa canção remete, de modo geral, ao repertório de temática romântica que tinha nos sambas-canções sua principal expressão e que foi intensamente produzido nos anos 1950. Mas há ainda um traço especial nessa composição e que deve ter sido um dos fatores de seu sucesso na voz de Isaura Garcia. Isso porque sua temática reverberava em certos aspectos biográficos da cantora. Desde 1957, a intérprete paulistana iniciou um relacionamento amoroso com o pianista e organista Walter Wanderley, o qual se tornou também seu acompanhador e arranjador exclusivo. Pelo que se sabe, a paixão do casal era tão intensa quanto eram suas brigas e discussões. Esse misto de sentimento ardente e desentendimento chegou a tal ponto que Isaurinha, após uma contenda com seu então noivo, tentou o suicídio no dia em 1958 através da ingestão de uma superdosagem de barbitúrico, substância que atua no sistema nervoso central. Tudo isso, obviamente, foi noticiado pelos periódicos da época, como a *Revista do Rádio*, conforme nos mostra Aguiar (2010: 215-6). Mesmo depois desse episódio, a cantora não rompeu com Wanderley, mas, ao contrário, uniu-se matrimonialmente a ele no ano seguinte. Portanto, parece que a canção de Miguel Gustavo foi

feita sob encomenda para Isaura Garcia, uma vez que o texto cantado estabelece correspondência com o que se passava na vida da cantora. É a essa canção que Jards Macalé, sem modificar em nada sua melodia ou seu texto, mas alterando outros aspectos musicais, vai dar um novo sentido com sua versão de 1974.

2. “E daí?...”, com Jards Macalé

Carioca da Tijuca, Jards Anet da Silva nasceu em 1943. Sem habilidade para o futebol, ganhou o apelido de Macalé, codinome de um jogador tido como o pior do time do Botafogo. No Rio de Janeiro, além de frequentar as rodas de samba no Morro da Formiga, estudou piano e orquestração com Guerra Peixe, violoncelo com Peter Daulsberg, análise musical com Ester Seliar e violão com Turfíbio dos Santos e Jodacil Damasceno. Em meados dos anos 1960, coordenou o show *Recital*, de Maria Bethânia, atuando também no espetáculo do Grupo Opinião *Arena conta Bahia*, de Augusto Boal (cf. NHMPB, 1978: 2-3; ABUJAMRA & PIMENTAL, 2010).

Foi em 1969, no entanto, que Jards Macalé surpreendeu parte da crítica. Ao incorporar uma estética herdeira do Tropicalismo, ele chocou a plateia e o júri do IV Festival Internacional da Canção (TV Globo), no qual apresentou sua música “Gothan City”, com letra de Capinam. A *performance* arrojada e intrigante lhe rendeu as pechas de músico “maldito” e “marginal”. Tais rótulos, veiculados a partir desse episódio, aludiam não apenas à baixa vendagem de LPs, mas igualmente ao caráter *underground* que caracterizou sua produção artística. No início dos anos 1970, também se tornou parceiro de Torquato Neto, Jorge Mautner, Ricardo Chacal, Duda Machado e, sobretudo, de Waly Salomão, com quem compôs a música “Vapor barato”, lançada por Gal Costa no LP *Fa-Tal* (Philips, 1971).

No âmbito daquele período de vigência do regime militar, a trajetória de Macalé esteve atrelada à contracultura². A oposição do músico à política instituída e aos padrões socioculturais considerados conservadores somavam-se, nos seus discos, à adoção de práticas experimentais e à consequente recusa de uma sonoridade *clean*. Depois de elaborado o compacto duplo *Só morto* (RGE, 1970), seu primeiro LP, chamado *Jards Macalé*, foi produzido pela Philips em 1972. A linguagem roqueira de ambos os fonogramas não excluiu o elo entre o “tema do fracasso amoroso” e o “sentimento de derrota coletiva”. A divulgação deficiente e o lucro reduzido que o long-playing deu à Philips fez com que a empresa retirasse o disco de catálogo e rescindisse o contrato com o autor (cf. ZAN, 2010: 170). Para reverter sua situação financeira, Macalé promoveu o show *O banquete dos mendigos*, sediado no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro em 1973³.

De volta à gravadora, em 1974, concebeu o LP *Aprender a nadar*, contando com a participação, entre outros instrumentistas, de Wagner Tiso, Robertinho Silva, Luiz Alves, Tutti Moreno, Canhoto e Dino Sete Cordas. Além de composições inéditas, o disco traz obras dos anos 1940/50, como “Dois corações” (Herivelto Martins e Waldemar Gomes), “Orora Analfabeta” (Gordurinha e Nascimento Gomes) e “Estatuto de Gafieira” (Billy Blanco). Para celebrar o lançamento do álbum, Macalé alugou uma das barcas destinada à travessia Rio-Niterói. Ao final da comemoração, se jogou nas águas da Baía de Guanabara, parafraseando a música “Mambo da Cantareira” (Eloide Warthon e Barbosa da Silva), cujos versos foram responsáveis por nomearem o LP⁴.

Na capa do disco, ao lado da caricatura feita por Nilo de Paula – caricatura que Macalé propôs como contracapa depois de intervir com borrões, marcas de fogo e tinta vermelha –, há o seguinte enunciado: “Jards Macalé apresenta a linha de morbeza romântica em *Aprender a nadar*”. O neologismo “morbeza”, inventado por Salomão – que então utilizava o pseudônimo de Saillormoon –, referia-se à “soma de mórbido com beleza”. Segundo Macalé, “nós assumimos a consciência desta morbeza romântica como uma forma de elevar ao máximo grau a herança romântica que trazemos” (*apud* SILVA, 1973: 19). Tal “consciência”, sem dispensar uma dose de crítica e/ou de sarcasmo, permeou quase todas as faixas do LP, incluindo a composição de Miguel Gustavo “E daí?...”.

Os compassos iniciais da versão de Macalé destacam a pulsação binária do surdo e o timbre agudo da cuíca. Tais percussões, ao reportarem ao samba – e quem sabe também à sua “vertente massificada” dos anos 1970 –, reafirmam a unidade que se nota no LP *Aprender a nadar*, estruturado em torno da ideia de Saillormoon. Enquanto o registro grave do surdo expressa certa languidez e tristeza, as semicolcheias desenhadas pela cuíca soam como emblemas faceiros para o “modismo” que, naquela época, envolveu o uso do instrumento.⁵ A ironia camuflada nessas prováveis correspondências não interfere no caráter passional com que Macalé interpreta “E daí?...”. Apesar de essa ser uma semelhança para com a versão de Isaura Garcia, a orquestração criada por Wagner Tiso se afasta da ágil movimentação rítmica presente na gravação original, conferindo à música uma atmosfera mais melancólica. Na tonalidade de Dó menor, o arranjo para trompete, trombone e flauta transversal cita fragmentos melódicos de “Mora na filosofia” (Arnaldo Passos e Monsueto). A referência, que antecede a apresentação e a repetição da letra, prepara o ouvinte para a exposição da primeira sentença: “Proibiram que eu te amasse/ proibiram que eu te visse/ proibiram que eu sáisse/ ou perguntasse a alguém por ti...”.

A narrativa desses obstáculos impostos a uma história de amor apoia-se nos instrumentos bateria, violão e contrabaixo, combinação que resultaria num ambiente sonoro

próximo ao da bossa nova e do *cool jazz*, não fossem as intervenções do piano elétrico, da guitarra e da cuíca, que destoam daqueles estilos. Ao interpretar, Macalé imprime certa inflexão dramática advinda do texto, articulando as palavras com clareza e adicionando pequenos vibratos nos finais de frase. Após o anúncio da segunda estrofe: “Que proibiam muito mais/ preguem avisos/ fechem portas/ ponham guizos/ nosso amor perguntará/ e daí...”, os instrumentos base adquirem uma rítmica mais acelerada. Já os sopros, indicados na introdução, retornam num movimento harmônico ascendente, formando uma tensão junto com a letra. A subsequente passagem cromática e descendente da flauta interrompe o desenvolvimento dessa sonoridade. A ela, segue a apresentação da terceira e última sentença: “E daí/ por mais cruel perseguição/ eu continuo a te adorar/ ninguém pode parar meu coração/ que é teu...”. Apesar de contido, esse trecho às vezes é entrecortado pelo timbre dos metais, além de reproduzir, noutra tonalidade, as convenções rítmico-melódicas da guitarra e do contrabaixo já verificadas na gravação de Isaurinha.

Até aqui, Macalé tende a complementar o sentido originalmente associado à composição. Convém dizer, todavia, que a própria escolha de “E daí?...” para figurar num disco de 1974 – levando em conta o título e o texto provocador da canção – consiste num episódio sobre o qual já podemos cogitar as diferentes motivações do intérprete. Mais um dado interessante remete à ausência, no encarte do LP *Aprender a nadar*, do subtítulo “Proibição inútil e ilegal”, expressão que talvez contribuisse para o veto da música. Não obstante tais suposições, o comportamento vocal revela-se como o principal aspecto capaz de oferecer outros significados à obra. Ao repetir a letra, Macalé substituiu a melodia por sussurros, corroborando para que “E daí?...”, antes destinada aos que impediam a união de dois amantes, se transforme numa contestação à censura e à repressão que marcaram o contexto da ditadura civil-militar.

A entoação sussurrada de Macalé forma uma aparente ambiguidade em relação ao arranjo. Este, ao introduzir definitivamente a orquestração sinfônica – agora constituída não somente por sopros, mas por violinos e violoncelo – apresenta-se mais denso do que na primeira parte. A suposta dicotomia, no entanto, é desmontada na medida em que o cantor adota uma emissão enfática e agressiva, sobretudo quando balbucia “que proibam ou muito mais/ preguem avisos...”, etc. A agressividade dos sussurros é o meio pelo qual Macalé desvenda o novo sentido que atribuiu à composição. Sua atitude, tal como um grito reprimido, acusa e afronta a situação política instaurada pela ditadura, crítica que também parece abarcar o processo de reestruturação da indústria fonográfica, cada vez menos disposta a investir em trabalhos experimentais⁶.

Antes que a canção se dissipe em *fade out*, o ritmo assume características típicas do samba, sobre as quais Macalé reitera a palavra “teu” de maneira obsessiva e com uma rouquidão

proposital. Nesse instante, a obstinação e a devoção do eu-lírico atingem o auge da “linha de morbeza romântica”, selando a alegoria criada no decorrer da música.

“E daí?...”, como uma das faixas do LP *Aprender a nadar*, se insere num projeto de releitura acerca de um repertório que, até então, era pouco conhecido. O tratamento pós-tropicalista que Macalé deu à canção, outrora gravada por Isaura Garcia, trouxe à tona uma crítica “interna”, haja vista o diálogo que ele estabeleceu com a tradição romântica da música popular dos anos 1950. Porém, situada em outra realidade, a canção também realiza uma crítica “externa”, a qual dependeu da modificação de parte de seu conteúdo semântico. Esse duplo caráter crítico da canção, no caso brasileiro, se desenvolveu com maior afinco a partir da segunda metade do século XX. Imersos num contexto de crescente massificação da cultura, vários artistas passaram a atuar como “intelectuais” em seu meio (cf. NAVES, 2010).

A composição de Miguel Gustavo, em suas duas versões aqui analisadas, exemplifica que canção alguma detém o predomínio de um único significado. Este, inicialmente atestado pelos autores ou pelos primeiros intérpretes, pode ser reavaliado e reconstruído por eles mesmos ou por outros sujeitos. Cantores, críticos musicais, ouvintes aficionados, as operações da mídia e os distintos momentos nos quais uma canção é composta ou “recuperada”, colaboram para *afirmar, contrariar, ressignificar* ou *dessignificar* sentidos anteriormente difundidos (cf. PARANHOS, 2001).

Referências:

ABUJAMRA, Marco; PIMENTAL, João. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. Documentário, 71 min., Canal Brasil, 2010. DVD.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do rádio nacional: as vozes eternas da Era de Ouro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *“Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ANOS 70: trajetórias (vários autores). São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

BAIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito doida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARSALINI, Leandro. Suave, bateria, suave. In: I SIMPOM, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 2010, 818-26.

COSTA, Gal. *Fa-Tal: Gal a todo vapor*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. LP.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (1960/70). 5.^a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LOPES, Carlos Alberto (org.). *Naquele tempo: sucessos nacionais (1947-1962)*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1998. 2 CDs.

MACALÉ, Jards. *Só morto*. Rio de Janeiro: RGE, 1970. Compacto duplo.

_____. *Jards Macalé*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. LP.

_____. *O banquete dos mendigos* (vários artistas). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1974. LP.

_____. *Aprender a nadar*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. LP.

MOURA, Carlos Eduardo. “Jards Macalé: maldito anarquista”. Disponível em: <http://carlosmoura.wordpress.com/portfolio/entrevistas/jards-macale/>. Acesso: 08 mar. 2013. Entrevista.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NHMPB (*Nova História da Música Popular Brasileira*). “Jards Macalé – Luiz Melodia”. 2.^a ed. São Paulo: Abril, 1978.

PARANHOS, Adalberto. Entre o sim e o não: ciladas da canção. *ArtCultura*, v. 3, n.º 3, Uberlândia, Nehac, dez. 2001.

SESC RIO. *Discoteca brasileira do século XX – anos 50*. Rio de Janeiro: Sesc Rio, 2007. CD.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Abel. “A morbeza romântica de Jards Macalé”, *Opinião*, n.º 14, fev. 1973, p. 19.

VELOSO, Caetano. *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1972. LP.

ZAN, José Roberto. “Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios”. *Revista USP*, dossiê música brasileira, São Paulo, n.º 87, set./out. 2010.

¹ Nessa canção, Isaura Garcia interpreta a melodia com grande liberdade rítmica, realizando pequenos prolongamentos em certos trechos, acelerações em outros, antecipações e retardos. Por entender que o foco principal, aqui, não é detalhar as opções rítmicas da intérprete, optamos por apresentar uma transcrição aproximada, mas que não corresponde exatamente ao que se ouve no fonograma.

² Sobre a contracultura no Brasil, ver, p. ex.: ALMEIDA & NAVES (2007); BAHIANA (2006); HOLLANDA (2004); e o livro *Anos 70* (2005).

³ Entre os artistas que participaram do show estão Paulinho da Viola, Johnny Alf, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Gal Costa, Raul Seixas e Luiz Melodia. No intervalo de cada apresentação, um narrador lia os artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que celebrava seu 25.º aniversário. O disco referente ao show, depois de censurado por alguns meses, foi lançado pela RCA Victor em 1974.

⁴ Numa entrevista, Macalé comenta sobre os anos 1970 e o contexto de ditadura militar: “Batiam na minha casa perguntando: ‘Você sabe nadar? (...) É porque nós vamos levar você para um passeio na Baía de Guanabara’. Era terrorismo. Tanto que quando eu lancei *Aprender a nadar*, eu fui até o cais da ponte Rio-Niterói, lancei o disco na Baía de Guanabara, literalmente. Era a resposta final: aprendi a nadar, pronto, acabou” (cf. MOURA, s./d).

⁵ A crítica de Macalé à indústria fonográfica dos anos 1970, bem como à massificação do samba e à vulgarização dos temas românticos, é retratada na última faixa do LP *Aprender a nadar*. Antes que uma voz feminina conclua o disco dando risada ao retomar trechos de “Dois corações”, a canção “Boneca semiótica”, de Duda Machado, Rogério Duarte, Ricardo Chacal e Jards Macalé, apresenta os seguintes versos: “Você venceu com sua lógica/

digital e analógica/ Você não passa da programadora/ do repertório redundante da minha dor./ Samba é sempre a mesma história/ nosso amor morreu na glória”.

⁶ A entrada de Macalé no meio musical se deu num contexto pouco propício para a assimilação de seu experimentalismo, tendo em conta o esgotamento das vanguardas artísticas e a ágil racionalização da indústria cultural (cf. ZAN, 2010: 158-163). Esse cenário, verificado na passagem dos anos 1960 para a década seguinte, se solidificou a partir de 1974, ocasião em que se registrou um aumento de programas federais de incentivo à cultura e a adequação, de alguns artistas, aos novos padrões estabelecidos pela indústria fonográfica. No LP *Aprender a nadar*, embora Macalé dê várias provas de que não abandonou o experimentalismo, a incursão pelo samba e pelo repertório romântico provavelmente conferiu ao disco uma maior aceitação se comparado com os dois fonogramas que o autor lançou anteriormente.

Formatação e desconstrução da canção em duas versões de “A noite do meu bem”

MODALIDADE: PAINEL

Guilherme Araújo Freire

Universidade Estadual de Campinas – guilhermefreire@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende investigar duas versões da canção “A noite do meu bem” de Dolores Duran. Sua versão original, lançada em 1959, situa-se em um momento de transição e formatação estética da canção, apresentando tanto uma interpretação vocal dramatizada de sambas-canções ‘abolerados’ como assimilação de elementos do *jazz*. A nova versão gravada por Tom Zé em 1973, situa-se no contexto de canções experimentais que desconstruíam o discurso da canção como forma de manifestar o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos estabelecidos no contexto ditatorial.

Palavras-chave: Música Popular. Samba-canção. Experimentalismo. Arranjo. Ressignificação.

Formatting and deconstruction of the song in two versions of “A noite do meu bem”

Abstract: This paper intends to research two versions of the song “A noite do meu bem” of Dolores Duran. Its original version of 1959, it’s placed in a moment of transition and esthetic formatting of the song, featuring both dramatized vocal interpretation of bolero-samba-songs as such as incorporation of elements of the jazz. The new version recorded by Tom Zé in 1973, places itself in the context of experimental songs that deconstructed the discourse of the song as a way to express the denial at the cultural, esthetic and political patterns established under the dictatorship.

Keywords: Popular Music. Samba-canção. Experimentalism. Arrangement. Re-signification.

1. Formatação da canção em “A noite do meu bem” de Dolores Duran

Na década de 50, o rádio passava por uma mudança de linguagem e audiência padrão da radiodifusão. Deixavam de responder à proposta ambiciosa de intelectuais do governo de Getúlio Vargas na década de 1930 de levar informação e cultura às massas, para buscar uma “comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo” (NAPOLITANO, 2010: 64-5). Assim, programas de auditório de emissoras como a Tupi, a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, passavam a tornar-se um grande sucesso de público. Ao mesmo tempo, com a mudança de padrão da radiodifusão das emissoras mudava também a cultura musical vinculada, com a circulação de novos gêneros musicais.

Nesse contexto, a indústria fonográfica ainda mantinha laços estreitos com o rádio, valendo-se desse meio de comunicação para propagar discos de diversos gêneros e subgêneros, como marchinhas, sambas, sambas-canções, boleros, baiões, tangos, entre outros (cf. ZAN, 1997). Dentre eles o samba-canção vivia seu apogeu desde a década de 40. Para Tinhorão, o subgênero é resultante de experiências feitas por compositores semieruditos, que buscavam articular “um tipo de samba que permitisse maior riqueza orquestral e um toque de romantismo capaz de servir às

letras de fundo nostálgico e sentimental, características da música da classe média brasileira” (TINHORÃO, 1997: 53). Para Tatit, o samba-canção surgiu a partir de um processo de mistura do samba com outros gêneros de sucesso hispano-americanos como o tango, a guarânia e o bolero, marcando a história da música popular brasileira com várias canções clássicas de nomes como Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, Dolores Duran, entre outros (TATIT, 2004: 99). Sintonizados com o caráter massivo dos programas de auditório, os cantores do gênero adotavam uma linha interpretativa baseada na “estética” do excesso, o que também contribuía para a mobilização de uma grande quantidade de fãs. Segundo Tatit (*idem*),

(...) o excesso era antes de tudo semântico, na medida em que reinava um sentimentalismo desenfreado, quase sempre beirando à pieguice, mas não deixava de abarcar também a face musical da canção: as melodias se expandiam em contornos mirabolantes, enquanto o acompanhamento exibia soluções orquestrais dramáticas.

O samba-canção “A noite do meu bem”, gravado por Dolores Duran em 1959, foi lançado em um compacto simples de 78rpm pela gravadora Copacabana, no qual também consta outra canção denominada “Fim de Caso”. A cantora e compositora não pôde presenciar o sucesso gerado pelas canções, pois as gravou um mês antes de morrer, devido a um infarto presumidamente associado a doses excessivas de barbitúricos, cigarro e álcool¹. Embalada junto das notícias da morte prematura da cantora, o samba-canção tornou-se um dos seus maiores êxitos e um dos clássicos do gênero na década de 50, recebendo posteriormente diversas versões de outros intérpretes como Elizeth Cardoso, Lúcio Alves, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Maysa, Elis Regina, entre outros.

Na letra da canção, o eu-lírico expressa metaforicamente o desejo de colher o que há de melhor (a rosa mais linda, a primeira estrela, paz de criança dormindo, alegria de barco voltando, ternura de mãos se encontrando) para “enfeitar a noite” do seu amado, exprimindo, assim, uma expectativa ou esperança de ter uma noite romântica, apaixonada. Contudo, a última estrofe marca singelamente o caráter passional da canção, quando o eu-lírico afirma que seu amado demorou a chegar e que não sabe se ainda terá no olhar a ternura que quer lhe oferecer, levando a entender que o encontro do casal aparentemente não se concretiza e trazendo as tensões de um sentimento de falta para a temática da canção. Se considerarmos a dicção e a técnica vocal empregada por Dolores Duran na canção, com o uso de vibratos constantes e ampla intensidade vocal, observamos que tanto a temática da letra, como também a interpretação vocal utilizada se alinham aos conteúdos passionais característicos dos sambas-canções do período.

A instrumentação utilizada na gravação consiste em piano, guitarra elétrica, bateria e contrabaixo, o que confere certo caráter camerístico e intimista para a execução do acompanhamento da música. A introdução da música inicia com guitarra executando uma melodia e acompanhamento de piano e na primeira estrofe, o acompanhamento segue apenas com o piano em região aguda empregando arpejos. Da segunda estrofe em diante o contrabaixo, a bateria e a guitarra passam a integrar a execução da música.

Considerando que o tipo de execução da caixa de bateria com vassoura e uso do contrabaixo executando notas dos tempos fortes dos compassos são procedimentos comuns em acompanhamentos de baladas de jazz da *Tin Pan Alley*, notamos que provavelmente houve uma apropriação desse tipo de condução característica do jazz norte-americano adaptados para a rítmica do samba. Isso fica evidente se notarmos que, na gravação de Dolores Duran, a condução rítmica é feita com sequências de semicolcheias realizadas pela vassourinha na caixa. Porém, ao invés de acentuar a cabeça do segundo e do quarto tempo do compasso, como é comum no mesmo tipo de condução com vassourinhas em baladas de jazz, acentua-se as síncopes, próximo da linha de condução rítmica do tamborim. Além disso, a guitarra executa frases que pontuam o início ou final de seções da canção, procedimento também comum em acompanhamentos de *standards* de jazz.

Se analisarmos a harmonia empregada no acompanhamento pelo pianista, notamos o amplo uso de arpejos e também o uso de estruturas harmônicas com notas de extensão presentes nos acordes da segunda parte da canção (como sétimas menores e maiores, nona menor, sexta, quarta aumentada), empregadas comumente em acompanhamentos de baladas de jazz.

The image shows a musical score for the song "A noite do meu bem". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the notes. The first staff contains the following chords: Cm, Cm(maj7), F7, F7(b9), Bbmaj7, and Bb6. The second staff contains: Bb7, Eb7, and Ab7(#11). There are also some rhythmic markings like '3' and '7' above notes.

Que - ro a a - le - gri - a de um bar - co vol - tan - do Que-ro.a ter-
 4 nu- ra de mãos se.en-con-tran-do Pa-ra.en-fei- tar a noi- te do meubem

Exemplo 1: Uso de acordes com notas de extensão no acompanhamento de “A noite do meu bem”.

Portanto, apesar de apresentar uma interpretação vocal alinhada ao tipo de técnica vocal empregada em sambas-canções do período e adotar uma temática sentimental, ressaltando a passionalidade, o arranjo da canção apresenta traços da transição estética que a canção passava no

período. Assim, pode-se dizer que a primeira versão de “A noite do meu bem” traz em si marcas da fase de reformatação pela qual passava a canção na década de 50 ao começar a incorporar timbres, sonoridades, estruturas harmônicas, tipos de condução e procedimentos musicais característicos do *jazz* ao material rítmico-melódico do samba.

2. Desconstrução da canção na versão de “A noite do meu bem” de Tom Zé

Com a edição do Ato institucional n.º 5, em 1968, o regime ditatorial fechava o Congresso Nacional, suspendendo os direitos políticos e civis aos considerados subversivos, aprimorando assim sua instrumentalização para o recrudescimento da repressão e da censura. Ao mesmo tempo, com o investimento maciço na economia, os meios de comunicação de massa se desenvolviam e se expandiam, passando a adquirir o caráter integrador e complementar de vários setores, como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e principalmente o da televisão. A modernização conservadora² implantada pelo regime ditatorial trazia assim o paradoxo de fornecer toda a infraestrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país e ao mesmo tempo intensificar a censura às artes e à produção intelectual. Desta maneira, controlava conteúdos potencialmente contrários aos valores morais e aos padrões de “bom” comportamento veiculados nos meios de comunicação de massa.

Nesse período, os festivais de música popular eram progressivamente substituídos pela programação televisiva, que passou a obter certa predominância no que se refere ao incentivo para o consumo e à formação do gosto musical (cf. TATIT, 2005). A MPB passava por uma fase final do seu processo de institucionalização, demarcando um paradigma de procedimentos de criação de ampla tessitura estética (NAPOLITANO, 2001: 267), que viriam engendrar a canção massificada da década de 70. Nesse contexto havia pouco espaço para experimentalismos, uma vez que as gravadoras eliminavam os riscos de seus investimentos musicais.

No entanto, apesar das condições adversas pode-se dizer que havia uma produção considerável de canções que buscavam novas sonoridades e novas formas através do uso de experimentalismos musicais³, observadas na produção de artistas como Tom Zé, Walter Franco, Jards Macalé, Jorge Mautner, do LP *Araçá Azul* de Caetano Veloso, entre outros. O uso de uma poética transgressora, que tensionava formas consolidadas no mercado e que, por vezes, questionava o próprio conceito de canção, expressava, de certa maneira, uma forma de repudiar os padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime ditatorial. Ao invés de garantir a comunicabilidade do discurso, utilizando fórmulas já assimiladas pelo público, alguns compositores privilegiavam o experimentalismo como meio na busca de novas sintaxes,

desconstruindo assim, modelos consolidados pela indústria cultural; seja em resposta às contradições do modelo político vigente, seja apenas pelo exercício criativo e o pensamento sobre a linguagem da canção (cf. VARGAS, 2012a) ou ambas as tendências.

Sintonizada com esse tipo de produção experimental, a versão de Tom Zé da canção “A noite do meu bem” foi gravada e lançada no álbum *Todos os Olhos*, em 1973, pela gravadora Continental. Nesse disco, um dos mais críticos e polêmicos de sua produção, Tom Zé radicalizou os experimentos musicais e poéticos, não apenas utilizando sons guturais de voz e timbres incomuns, como também desconstruindo a forma da canção nos arranjos. A postura rebelde se manifesta também na polêmica capa conceitual criada por Décio Pignatari, Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo de Andrade, que traz uma bola de gude encaixada entre dois lábios, mimetizando um olho e estabelecendo uma correspondência crítica com relação à censura e à repressão da ditadura militar.

Apropriando-se da letra, melodia e harmonia de “A noite do meu bem”, de Dolores Duran, Tom Zé concebe para sua versão um novo arranjo completamente diferente da linha interpretativa original. Em vez de cantar a melodia entoando cada nota dentro da figuração rítmica característica da canção, Tom Zé quase recita a letra com rítmica mais livre, contudo, empregando o contorno melódico da melodia original transposto para lá menor.

O órgão executa o acompanhamento sem empregar tríades ou tétrades, apenas utilizando intervalos de quartas, quintas ou sextas em notas longas sustentadas sem pausas e, na maior parte da condução, omitindo a terça do acorde. As notas dos intervalos são alteradas de acordo com as funções harmônicas sugeridas pela melodia: tônica, subdominante e dominante. Quando a melodia repousa no quarto grau da escala com função subdominante (Dm), por exemplo, o órgão executa ou a mesma nota (Ré) ou a terça do acorde (Fá).

As intervenções do acompanhamento do violão são executadas apenas com duas cordas: a quinta corda solta, afinada em Lá, e uma segunda corda mais aguda que permeia algumas notas, também de acordo com as funções harmônicas sugeridas pela melodia. A nota Lá grave não é alterada em nenhum momento em toda a canção, constituindo, assim, em uma nota pedal que não segue uma linha de condução rítmica e que sempre antecede o ataque da nota mais aguda. Como as notas longas executadas pelo órgão têm caráter estático, as intervenções realizadas pelo violão acabam funcionando como uma espécie de pontuação das frases da melodia e das mudanças de seção. Logo após cada verso cantado, o violão executa intervenções rítmicas, as quais nunca coincidem com as incidências rítmicas do canto de Tom Zé.

Em geral, as funções harmônicas não ficam exatamente claras, uma vez que os acordes formados muitas vezes não apresentam terças. Além disso, o pedal na nota Lá grave, que

é utilizado em todos os acordes, confere ambiguidade na audição das funções. Desses procedimentos empregados, resulta uma canção sem pulso definido com um arranjo introspectivo, impregnado pelo silêncio e com uma tímida intenção de clímax na segunda parte da canção (“Quero a alegria de um barco voltando”), o qual não acontece propriamente.

The musical score is presented in three systems. The first system includes the vocal line (Voz) with lyrics 'Ho-je' and 'Eu', the guitar (Violão) part, and the organ (Órgão) part. The second system continues the vocal line with lyrics 'que-ro.a ro-sa mais lin-da que.hou-ver' and includes a measure with a triplet of eighth notes. The organ part continues with long, sustained notes.

Exemplo 2: Transcrição aproximada do início da primeira estrofe do arranjo de Tom Zé para “A noite do meu bem”.

As intervenções rítmicas executadas pelo violão não delimitam linhas de condução rítmica próprias do samba. Os timbres escolhidos para a instrumentação também não remetem à sonoridade do gênero. Em suma, a versão de Tom Zé escapa à associação com o gênero musical original do samba, imprimindo uma alteração sensível de suas características musicais e de seus significantes – desta maneira, reordenando a memória cultural associada à composição de Dolores Duran. Uma vez perdido o elo com o âmbito artístico-cultural do samba-canção, “A noite do meu bem” torna-se uma canção experimental típica da produção pós-tropicalista do início da década de 1970.

Se considerarmos o projeto temático concebido por Tom Zé para o disco (desde as capas, as temáticas das letras e sonoridade das músicas), sua criticidade, e o seu contexto

histórico, seria ingênuo pensar que a temática da letra da canção mantém os significados originais de uma noite romântica não sucedida. Ao invés disso, a versão de Tom Zé estabelece relações com o contexto político no qual estava inserido, contribuindo para que “A noite do meu bem” sofra uma ressignificação⁴. Assim, talvez possamos dizer que a “noite” deixa de constituir um lugar de encontro romântico para se tornar uma metáfora para a sombra e para a escuridão, metáfora essa muito utilizada para se referir ao regime militar. É interessante notar que a referência ao olhar do próprio eu-lírico nos versos finais “Eu já nem sei se terei no olhar/ Toda a ternura que eu quero lhe dar” estabelece uma ligação com a temática central do disco e pode ser entendida também como uma afirmação da perda de esperança.

Para Fenerick e Durão (2010: 310-11), “existe um contraste acentuado entre a absoluta falta de expressividade na voz de Tom Zé e as tentativas efetuadas pelo violão de tentar trazer a sensação original da música de volta, o que constitui uma inversão da usual relação voz-instrumento na música popular”. Como resultado do novo arranjo, os autores apontam uma tensa série de dicotomias, tais como: o cantar e o falar; a expressão e o vazio; a canção e a “descanção” (*idem*: 311).

Apropriando-se de um clássico samba-canção, Tom Zé imprime a marca do seu projeto estético singular na concepção de um novo arranjo conceitual, evitando procedimentos musicais básicos como o uso de linhas de condução rítmica, pulsação, polarização clímax/anticlímax e desconstruindo, assim, um formato de canção que se consolidava com a institucionalização da MPB. Tais transformações estéticas, quando associadas às questões políticas do período, como o recrudescimento da repressão política e da censura, imprimem novos significados à obra, trazendo para a nova versão marcas do seu contexto histórico.

3. Considerações Finais

Neste trabalho, tentamos investigar, através da análise de duas versões de “A noite do meu bem”, de que maneira uma mesma canção pode ter seus significados modificados, para longe de uma cristalização de significantes.

A interpretação original de Dolores Duran se situou em um contexto de apogeu dos sambas-canções passionais, os quais estavam vinculados à programação massiva do rádio, na década de 1950. Ao mesmo tempo, ela trazia a marca de uma fase transitória de reformatação estética pela qual passava a canção no período, pois começava a incorporar sonoridades, timbres e procedimentos musicais característicos do *jazz* ao material rítmico-melódico do samba.

Ao ser apropriada e regravada por Tom Zé, em 1973, a canção é deslocada para outro tempo e espaço histórico, o que contribuiu para que ela perca seus significados originais e assumam marcas de um outro contexto político-cultural. Em vez de um samba-canção passional, ela se transforma em uma canção experimental da década de 1970, contando com um novo arranjo que desconstruía formatos padronizados pela indústria cultural como forma de expressar o descontentamento frente à repressão à censura e às contradições do regime ditatorial. Contudo, ela também se insere em uma época em que alguns compositores iniciaram uma autocrítica em relação ao passado musical da canção brasileira. Ou seja, se em sua versão original “A noite de meu bem” passava ainda por um processo de reformatação estética da canção, na versão transgressora de Tom Zé ela desconstrói esse formato iniciado na década 1950 e amadurecido ao longo da década seguinte.

Referências:

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

ECO, Humberto. *A definição da Arte*. Rio de Janeiro: Elfos – Lisboa: Edições 70, 1968.

FENERICK, J. A. ; Durão, F. A.. *Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement*. In: SILVERMAN, Renée M.. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam. New York: Rodopi Press, 2010, v. , p. -.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Experiências boêmias em Copacabana: Dolores Duran*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. v. 1. 160p, 2005.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 370 p, 2001.

_____. *A Música Brasileira na década de 1950*. São Paulo: Revista USP, v. 87, p. 56-73, 2010.

TATIT, L. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *A canção moderna*. In: A. RISÉRIO et al., *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, p. 119-124, 2005.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: Um tema em Debate*, São Paulo: Editora 34, 1997.

VARGAS, H. *Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB*. Revista Fronteira (Cessou em 2008. Cont. ISSN 1984-8226 Revista Fronteiras (Online)), v. 14, p. 13-22, 2012.

_____. *As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 12, p. 279-291, 2012.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.

Notas

¹ Informações obtidas através de consulta ao site <http://educacao.uol.com.br/biografias/dolores-duran-adilea-da-silva-rocha.jhtm> no dia 20/02/2013.

² Expressão empregada em MARTINS, Luciano. *Pouvoir et développement économique*. Paris: Anthropos, 1976, p. 22. (apud DIAS, 2000: 51).

³ Utilizamos aqui a noção de experimentalismo baseado na acepção de Humberto Eco (1968), que a define como uma atitude com que o compositor se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até então ignoradas (ECO, 1968, p. 227).

⁴ Em concordância com as conclusões de Herom Vargas em sua breve análise sobre a mesma canção no artigo *As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970* (VARGAS, 2012, p. 290).

Do Lamento à Paródia: considerações histórico-musicais da canção “Chão de Estrelas”

MODALIDADE: PAINEL

Daniela Vieira dos Santos
Universidade Estadual de Campinas – santos.danielavieira@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende comparar a canção “Chão de Estrelas” composta originalmente por Silvio Caldas e Orestes Barbosa em 1937, com a regravação feita pelo grupo de pop-rock Os Mutantes em 1970, a fim de demonstrar como um mesmo tema adquire sentidos diversificados com as mudanças no arranjo, e nos timbres empregados na música. Além das questões relacionadas à linguagem musical, leva-se em conta o contexto sócio histórico das gravações que, em conjunto, revelam aspectos interessantes para pensar a complexa relação entre ressignificação sonora e sentido sócio-histórico.

Palavras-chave: Canção. Arranjo. Paródia. História.

From the Lament to the Parody: considerations historical-musicals about the song “Chão de Estrelas”

Abstract: This paper seeks to compare the song “Chão de Estrelas” originally composed by Silvio Caldas and Orestes Barbosa in 1937, to the Mutantes’s version – a pop rock band – in the 70’s. I seek to show how the same theme acquires other meanings with changes on the arrangement and in the employed timbres. Beyond issues related to the musical language, is considered the social historical context of the recordings. Together these elements can light interesting aspects to think of the complex relationship between ressignification sound and the social historical meaning .

Keywords: Song. Arrangement. Parody. History.

1. Introdução

Este trabalho versa sobre a canção “Chão de Estrelas” (1937), composta por Silvio Caldas e letrada por Orestes Barbosa, cujo título original era “Sonoridade que acabou”. Embora tenha sido regravada por grandes nomes da música popular como Francisco Alves, Orlando Silva, entre outros, “Chão de Estrelas” também foi recuperada em 1970 pela banda de pop-rock Mutantes. E a interpretação dada pelo grupo, não é novidade, traduz novo sentido à canção, além de evidenciar como a escuta sonora se modifica historicamente. Para tanto, me apoio na análise cultural proposta por Raymond Williams (1969 e 1979), para quem é necessário superar a dicotomia entre análises internas e externas de determinada obra de arte. Ou seja, privilegia-se a interconexão entre linguagem musical e sociedade, a fim de se obter uma análise completa do sentido da obra. Nessa medida, por meio do vínculo entre música e contexto sócio histórico, o artigo visa a demonstrar quais aspectos são ressignificados em “Chão de Estrelas” na versão gravada pelos Mutantes em 1970.

1.1 “Chão de Estrelas” em seu tempo: o cancionero de Silvio Caldas

O cantor e compositor Silvio Caldas, apelidado como “o caboclinho querido”, iniciou a sua carreira profissional em fins da década de 1927, cantando na rádio Mayrink Veiga e depois na rádio Sociedade. A sua inserção na cena musical brasileira ocorreu num contexto de legitimação do samba e se estendeu para a chamada “época de ouro” da música popular, período no qual o rádio colocava-se como o meio de difusão basilar das canções. Assim, as primeiras gravações do cantor foram sambas e marchinhas para o carnaval, como “Bambina meu bem” e “Sestrosa”, ambas de 1931, autoria de Rogério Guimarães. Contudo, foi com o samba “Faceira” (1931) de Ary Barroso que o cantor obteve o primeiro reconhecimento de público e, após isso, Caldas tornou-se o principal intérprete das canções do compositor mineiro. Além do mais, Silvio Caldas gravou canções de Noel Rosa, Wilson Baptista, e compôs uma música em parceria com Cartola. Como se pode notar, o cantor estava em contato com futuros grandes nomes da música popular, e ao lado dos “rivais” como Francisco Alves, Orlando Silva, entre outros. Ao contrário, por exemplo, da potência vocal de Alves, o timbre de Caldas caracteriza-se pela suavidade. Segundo declara Jairo Severiano,

Ele desenvolveu um extraordinário estilo de interpretação em que aliava, na dosagem certa, técnica e sensibilidade. Seu canto, ao mesmo tempo coloquial e veemente, cativou milhares de admiradores por toda a sua longa carreira, chegando mesmo a formar fiéis seguidores (SEVERIANO, s/d).

Dado o seu registro vocal singelo e ao mesmo tempo preocupado com a técnica, o poeta brasileiro Guilherme de Almeida o chamava de “O Poeta da Voz”.

A sua interpretação em “Chão de Estrelas” configura-se como algo singular se comparada com as outras, além de ser a música de maior sucesso do cantor, sobretudo quando foi regrava em 1950, colocando-se como repertório obrigatório aos grupos de seresta da época. Nessa condição, “Chão de Estrelas” é o registro de um momento particular da história da música brasileira. Aliando lirismo, sentimentalismo e lamento, a canção prima pelo romantismo, tanto do ponto de vista do tema quanto na linguagem, e ilumina o repertório de seresteiros. Levando em conta a versão gravada em 1937, percebe-se nessa valsa-canção a presença de instrumentos típicos do cancionero popular da época: a flauta, o violão e o cavaquinho¹. A condução rítmica feita pelo cavaquinho consiste basicamente em tocar cada um dos tempos do compasso ternário. Assim, cria-se uma base regular sobre a qual tanto a flauta, os baixos do violão e, sobretudo, a voz de Silvio Caldas atuam com maior liberdade rítmica, realizando antecipações e retardos, como se

pode observar no Ex.1, c.8-16. A canção se estrutura em duas partes, sendo precedida por uma breve introdução instrumental. É um texto linear, em que o tema predominantemente romântico descreve não só o lamento do eu-lírico pela perda de sua amada, como também denota certa visão romantizada do morro, sobretudo pelos versos: “Meu barracão lá no morro do Salgueiro/Tinha o cantar alegre de um viveiro”.

Cabe atentar para as relações entre texto e melodia na primeira metade da seção **A** da canção. Isoladamente, a primeira frase, “Minha vida era um palco iluminado” poderia denotar certa alegria para o personagem. Contudo, isso é cantado em uma tonalidade menor – no caso, de Dó sustenido menor – e com uma melodia repleta de notas repetidas e com uma tessitura extremamente restrita de uma terça menor (Ex.1, c.9-11). Se o texto parece sugerir algo como uma lembrança alegre, a melodia tende a sinalizar que “há algo errado” nessa história. Aos poucos, a própria letra confirma esse aspecto, uma vez que o personagem afirma ser um “palhaço das antigas *ilusões*” e estar “cheio dos guizos *falsos*”. Ainda assim, a melodia se mantém num âmbito muito semelhante, avançando apenas em um tom descendente, totalizando uma quarta justa (Ex.1). Com isso, caracteriza-se uma linha melódica bastante contida, discreta, sem variações de altura. Tais aspectos são acompanhados pela interpretação igualmente contida de Silvio Caldas, ao contrário de outros grandes cantores da época, especialmente Vicente Celestino e Francisco Alves.

8
Voz
Mi-nha vi-da E-ra/um pal-co/i-lu-mi-na-do Eu vi-vi-a ves-ti-do de dou-ra-do Pa-
C#m G#7 C#m G#7 C#7
Cvq.

14
Voz
lha-ço das an-ti-gas i-lu-sões Chei-o dos gui-zos fal-sos da a-le-gri-a An-
F#m C#m
Cvq.

20
Voz
deí can-tan-do/a mi-nha fan-ta-si-a En-tre/as pal-mas fe-bris dos co-ra-ções—
D#7 G#7
Cvq.

Exemplo 1: Parte vocal e o cavaquinho de “Chão de Estrelas” (1937).²

2. “Chão de Estrelas” no contexto contracultural tropicalista

Reconhecidos publicamente pela inserção no movimento tropicalista, os Mutantes foram aos poucos galgando seu espaço na cena musical em busca de “autonomia”. Quando da gravação do álbum de 1970, *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, a banda já possuía relativo reconhecimento; e vale ressaltar que o tropicalismo, como movimento, havia se esvaído dentre outras coisas pelo exílio londrino de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Contudo, os “estilhaços” provocados pela “explosão”³ da tropicália não foram desconsiderados e, nessa medida, o cenário musical da década de 1970 se diversificou, abrindo-se para variadas sonoridades⁴; não obstante, esse período também configura nova roupagem à indústria fonográfica: ao se segmentar ela perdeu o interesse em investir em canções experimentais. Segundo declarou na época o presidente da Philips André Midani:

A vanguarda não é hoje (1974) uma prioridade nossa. Como não é uma prioridade do inconsciente coletivo brasileiro. Se fomos uma companhia certa há seis anos, quando estávamos preocupados com a vanguarda, que era também uma preocupação do país, não acho que estejamos errados hoje em que não nos preocupamos tanto com o que não é uma preocupação nacional. (MIDANI apud SANTOS, 2010, p. 70-71).

Dito isso, a versão de “Chão de Estrelas” gravada pelos Mutantes desvela aspectos fundamentais para refletir sobre a relação entre música e indústria fonográfica, além de expressar os embates estéticos ideológicos da época e os critérios da banda quanto à perspectiva de resgate da tradição da música brasileira. A chave para entender o sentido dessa regravação está no conceito de paródia que, segundo afirma Fredric Jameson se caracteriza como imitação de um estilo peculiar, todavia, imbuído pelo senso de humor. O pastiche, por sua vez, não apresenta o conteúdo satírico, é desprovido do riso, não tem “aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor” (JAMESON, 2006, p.23).

A relação estabelecida entre os Mutantes e a MPB era de deboche, e o recurso da paródia para fazer frente aos preceitos colocados por esse campo foi notório. Pelo exame da canção “Chão de Estrelas”, a releitura feita pela banda expressa o resgate da tradição musical, porém, num sentido inverso tanto aos “nacionalistas” quanto à proposta de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Caetano, por exemplo, resgatou a tradição no sentido de valorizá-la. Ao regravar “Coração Materno” de Vicente Celestino, compositor dos anos 1920 considerado brega e cafona pela memória musical dos anos 1960, o compositor retomou essa tradição sem escárnio. Ele demonstrou existir na canção elementos importantes para a cultura brasileira, além de

desconsiderar os padrões de bom gosto musical da época, Caetano elevou a canção de Celestino a um patamar “superior”.

O deboche do grupo é notável, a princípio, pelo modo como entoaram “Chão de Estrelas”, e pelo uso, no arranjo, dos elementos da música concreta que nos faz lembrar trilha sonora circense. Ou seja, para os Mutantes naquele momento a música popular não passava de uma grande “palhaçada” – no sentido da comicidade do termo. Nessa linha, eles rompem com a tradição e a destroem. Esse aspecto destrutivo é observado, sobretudo, pelo tiro disparado no final da música, reiterando a provocação do grupo a MPB ao rejeitar certos princípios que eram caros a ela. Ao contrário da maioria dos intérpretes e compositores que basearam as suas trajetórias na bossa nova e nas canções de rádio dos anos 1930 e 1940, os Mutantes se associaram à música popular através do contato com Gilberto Gil. Eles tiveram como referência primeira o *rock* inglês de meados da década de 1960 e, principalmente, o *rock* dos Beatles. Assim, a partir da releitura musical do passado, se utilizam da paródia numa atitude debochada, e satirizaram com a tradição da música popular brasileira. Diferente das releituras da tradição da música popular presentes no álbum *Tropicália* (1967), “Chão de Estrelas” confirma como os Mutantes mantiveram uma relação de negação com a tradição, ainda que com muito bom humor. Por outro lado, a estética tropicalista da banda está presente pelo recurso da colagem, pela paródia e pelo timbre bastante “cafona” em que se entou a canção.

Ela inicia-se como valsa tal como a versão original, no entanto, o modo melodramático da entonação de Arnaldo Baptista denota grande escárnio; o timbre forçado e a proposital desafinação em certas passagens chegam a ser *kitsch*. Como notou Paranhos (2004: 06), “Arnaldo Baptista introduz um fator de estranhamento. Mais contido no começo da gravação, ele, aos poucos, se revela sem disfarces: encarna o papel de arremedo de cantor, uma espécie de cantor chinfrim de churrascaria”. A intensidade do efeito de *trilha sonora*, dadas as colagens com os elementos da música eletroacústica, contribui para esse caráter. Dito de outro modo, com o uso desses diversos códigos sonoros o efeito paródico da canção é revigorado. A ironia em cantar com “sofrimento” as primeiras estrofes, no qual o violão fundamenta a base harmônica da música, manifesta-se após esse trecho:

Minha vida era um palco iluminado
E eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdidas ilusões
Cheio dos guizos falsos da alegria
Eu vivia cantando a minha fantasia
Entre as palmas febris dos corações
Meu barracão lá no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro

Foste a sonoridade que acabou
E hoje quando do sol a claridade
Forra o meu barracão sinto saudade
Da mulher pomba-rola que voou

Em seguida, a canção muda de clima e o deboche é visível tanto pelos efeitos sonoros circenses quanto pelas sonoridades eletroacústicas. O efeito de *trilha sonora* que singulariza o aspecto paródico da canção inicia-se com o barulho de um avião após os versos “Da mulher pomba-rola que voou”, aludindo à partida da pessoa amada. Na segunda parte da música, em que o clima de circo se evidencia, ouve-se um glissando de trombone, o estrépito de um apito e a colagem de um relógio – cuco. Nesse momento, opera-se uma grande transformação na condução rítmica do fonograma. Até então, os violões e o canto mantinham o compasso ternário da valsa, tal qual acontecia na gravação original. Porém, para sonorizar esse clima circense, o andamento é acelerado e o compasso se torna quaternário. O arranjo passa a simular a sonoridade das antigas *jazz-bands* norte-americanas, contando com uma percussão leve, instrumentos de sopro, com destaque para o clarinete, e o contrabaixo elétrico simulando o toque da tuba. O clima “animado” desse acompanhamento contrasta com certa “moleza” no canto de Arnaldo Baptista, com ataques pouco definidos e abusando de portamentos vocais. Ao entoarem os versos “na corda qual bandeiras agitadas”, escuta-se um galo cantando.

Deve-se sublinhar que embora os Mutantes satirizem e destruam simbolicamente a tradição, ocorre uma atualização histórica na letra, bem como uma crítica aos festivais pelos versos “parecia um estranho festival”. Nesse momento, eles colam a ovação do público dos festivais dos anos 1960 pedindo “mais um” entre vaias e aplausos. A canção segue nesse clima circense, festivo, e os efeitos de *trilha sonora* continuam a aparecer com frequência. Ao entoarem os versos “festa dos nossos trapos coloridos” ouve-se uma roupa rasgando. A irreverência e a ironia tornam-se substantivas ao tocarem um trecho da canção patriótica dos Estados Unidos, a “Yankee Doodle Dandy”, e a seguir proferem a frase “É sempre feriado nacional”. A inserção de parte da música norte-americana, ainda que possivelmente tenha passado despercebida na época, é uma afronta aos preceitos da esquerda ligada à cultura nacional-popular e ao nacionalismo patriótico. Além disso, para demonstrarem que “a porta do barraco era sem trinco”, e afirmarem o que diz a letra, colaram o barulho de uma porta se abrindo, reiterando comicidade à canção. E de modo exagerado nos versos “e a lua furando nosso zinco” escuta-se um tiro cuja sonoridade assemelha-se a de desenho animado. A exacerbação do aspecto brincalhão logo após a frase “salpicava de estrelas nosso chão”, ocorre através do estrondo de um traque.

A escuta de “Chão de Estrelas” nessa versão, modificou não só o sentido “original” da canção, dado que a interpretação de Silvío Caldas prima pela seriedade e singeleza, como a reatualiza dentro do intenso debate musical ocorrido a partir de meados da década de 1960⁵. Segundo observou Paranhos (2004: 27), “o sentido primeiro dessa canção foi implodido por uma nova *performance*”. Não obstante, ao contrário do que afirma o historiador, a regravação da década de 1970 não foi um processo de “desconstrução”, mas sim, de atualização e luta simbólica para reiterar o reconhecimento da banda no cenário musical da época. Dadas as ambiguidades, conflitos e tensões característicos do cenário da MPB, a regravação de “Chão de Estrelas” expressou, diante do certame que se colocava entre nacionalistas x vanguardistas, um modo de fazer canção que, embora tenha sido referência para alguns artistas, ficou à margem do *mainstream* da indústria fonográfica durante a década de 1970: o experimentalismo. Assim, se os Mutantes desconstruíram a canção celebrada na voz de Sílvio Caldas, isso, por outro lado, resultou num processo de atualização que, por meio da paródia, “brincou” com a aura da tradição. Destarte, através do exagero como Arnaldo Baptista entoou a canção e pelos arranjos do maestro Rogério Duprat, a banda reconfigurou o tema da tradição no uso de linguagens filiadas a vanguarda. O lamento e a delicadeza presentes na interpretação de Silvío Caldas se esvaíram em deboche e excesso.

Referências

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, Celso. Fernando. *Tropicália – alegoria, alegria*; prefácio de Luiz Tatit. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo e sociedade de consumo*. In: _____ A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, v.9, nº 9. Uberlândia, jul.-dez. 2004.

SEVERIANO, Jairo. Silvío Caldas: crítica. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/silvio-caldas/critica>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo. Annablume/Fapesp, 2010.

Notas

¹ A gravação tomada por referência, que pode ser ouvida no site do Instituto Moreira Sales, apresenta, sobretudo no início, um ruído constante e com certa regularidade, por vezes com maior e outras com menor intensidade, o qual chega quase a ser ouvido como uma condução rítmica. O curioso é notar que, na música popular produzida e fruída através dos meios técnicos, o ruído dos aparelhos reprodutores passa, de certo modo, a fazer parte do arranjo.

² Essa transcrição foi apresentada no sentido de ilustrar o perfil *melódico* da canção de Silvio Caldas e Orestes Barbosa. Contudo, cabe a ressalva de que, nessa gravação, Silvio Caldas realiza uma interpretação ritmicamente bastante solta e livre, o que dificulta uma transcrição exata. Por isso, optou-se aqui por simplificar a notação rítmica, já que o intuito era, como exposto, destacar a questão melódica. De qualquer modo, é importante frisar que o fragmento apresentado não é fiel à interpretação rítmica que o cantor confere a essa canção.

³ Para compreender o movimento tropicalista ver: FAVARETTO, 1996. A tese central do autor é a de que o tropicalismo rompeu com todas as estruturas, repercutindo numa verdadeira *explosão* e, desse modo, representou uma abertura à música brasileira, incorporando os temas do engajamento artístico da década de 1960, mas superando-os em potencial criativo e crítico.

⁴ Conferir DIAS, 2000.

⁵ Sobre isso consultar: NAPOLITANO, 2001.