

## MIGRAÇÃO DE SENTIDOS E HISTÓRIA CULTURAL

Adalberto Paranhos - UFU

Empreender uma viagem musical pelo tempo a bordo de uma composição, eis a proposta-convite deste texto. Ao atravessar três décadas da nossa história musical, procurarei recolher detalhes da paisagem cultural e sonora do Brasil, bem como revelar certos aspectos da dança dos sentidos da obra artística. Serão expostas distintas faces do mesmo à medida que buscarei evidenciar como uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário, a canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos<sup>1</sup>.

Esta é, por sinal, uma das conclusões que se pode extrair de estudos que, dia após dia, vêm ganhando destaque no âmbito da História Cultural ou da História Social da Cultura. Daí que esta comunicação esteja em linha de sintonia com a perspectiva analítica de Michel de Certeau, para quem o sentido de uma obra não se define a partir de um depósito, de uma intenção ou de uma atividade autoral. Não é por outra razão que ele critica a "crença errônea na transparência significativa dos enunciados, fora do processo de enunciação"<sup>2</sup>

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive o lugar de encontro de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a multiplicidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si.

Tomando por base estas breves observações iniciais, que tocam em questões metodológicas vinculadas à investigação em torno da música popular, recorrerei a

uma canção de Dorival Caymmi, vista, ouvida e interpretada sob três óticas que a ligam a diferentes constelações de sentido.

### **Afirmção nacionalista e negação internacionalista**

"Samba da minha terra"<sup>3</sup>, gravado e lançado em 1940, em 78 rotações pilotado pelo Bando da Lua, veio ao mundo em meio à ditadura do "Estado Novo", debaixo de um clima político-cultural saturado de nacionalismos de toda espécie. Composição afinada com uma das vertentes do seu tempo, converteu-se, já de nascença, em peça da artilharia musical de exaltação nacionalista. Ela promovia, sem qualquer cerimônia, o casamento tão decantado entre samba e brasilidade.

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

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

Se deixarmos para trás o ano de 1940 e nos transportarmos para 1961, em plena efervescência da Bossa Nova, vamos nos deparar com a regravação de "Samba da minha terra" por João Gilberto<sup>4</sup>. À primeira audição é possível dar-se conta de que,

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

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

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

Já se estabeleceram aproximações, em que pesem as diferenças, entre o estilo interpretativo de João Gilberto e o de Chet Baker. Mas é também perfeitamente admissível traçar paralelos entre o modo Miles Davis de tocar trompete, durante o reinado do *cool jazz*, e o modo João Gilberto de cantar. Ambos como que se dão as mãos, pelo menos "na predileção pelos claro-escuros; na escolha de uma sonoridade velada sem vibratos; no clima poético" em que salta aos ouvidos uma nova maneira de dizer a música, como salienta um crítico ao se referir especificamente à delicadeza e à densidade do toque de Miles Davis, que ele associa ainda a uma "certa veia de melancolia"<sup>5</sup>.

Pouco importa a opinião do próprio João Gilberto a propósito das relações – ou melhor, interações – entre a Bossa Nova e o jazz. Importa, sim, constatar que nesse mergulho em direção à tradição musical brasileira, ele, não apenas em "Samba da minha terra" como em outras canções, traz à tona uma composição reelaborada e conectada, de alguma maneira, a procedimentos que a aproximam do circuito internacional do jazz. Moral da história: "Samba da minha terra" acaba sendo parcialmente despido de seu caráter estritamente nacionalista, presente no ato que comandou a sua criação.

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

Não é à toa que intelectuais identificados com a História Cultural, ao retomarem as pegadas de Certeau, põem em evidência a "produção dos consumidores" e enfatizam que em hipótese alguma estes devem ser encarados como sujeitos passivos, cujos procedimentos estariam predeterminados pela natureza mesma dos produtos que consomem ou pela força dos meios que os impõem<sup>7</sup>. O que fez João Gilberto, no caso da regravação analisada? Consumidor entusiasta dos sambas de Dorival Caymmi, ele não consumiu "Samba da minha terra" tal e qual foi produzido e industrializado em disco. Repaginou-o, atualizou-o, como quem se nega a colocar na moldura de 1940 o quadro do final dos 50 e princípios dos 60.

Viremos a página. Corria o ano de 1973. "Samba da minha terra" retornava à boca de cena, desta vez conduzido pelas mãos dos Novos Baianos<sup>8</sup>. Numa leitura ostensivamente pós-tropicalista, conjugam-se em sua gravação aspectos musicais à primeira vista contraditórios: Bossa Nova e *rock'n'roll*, temperados por pitadas de samba rasgado. A performance dos Novos Baianos se abre sob nítida inspiração bossa-novista, colada ao violão e ao canto de Moraes Moreira. No seu desenrolar, o som eletrificado

escorre, com estridência, da guitarra de Pepeu Gomes. Lá pelas tantas, o samba, para sambista nenhum botar defeito, pede passagem e rouba a cena.

Nesse liqüidificador sonoro em que se trituram múltiplas linguagens musicais, a partir do arranjo de Moraes & Pepeu, assiste-se ao enlace entre o internacional e o regional, um exemplo típico de cosmopolitismo, que, de mais a mais, percorre todo o LP *Novos Baianos F.C.*, no qual figura essa regravação. Se, de um lado, se lança mão da guitarra elétrica, de outro, ouvem-se violão, craviola, bandolim e cavaquinho. Promove-se a festiva celebração da convivência pacífica de instrumentos aparentemente díspares. Não foi Pepeu que declarou conviver bem com a sua porção Jacob do Bandolim e sua porção Jimi Hendrix? Nesse mundo, habitado pelos Novos Baianos, de ampla permissividade musical, qualquer maneira de musicar vale a pena: a percussão, por exemplo, alinha instrumentos de origem afro (como o afochê) ou indígena (como as maracas ou o chocalho), sem contar o bumbo, o bongô, o pandeiro e o triângulo, postos em pé de igualdade com a eletrificação do som.

Mais do que nunca, "Samba da minha terra" adquire, então, uma inequívoca pronúncia internacionalista, indo além dos estreitos limites a que esteve um dia confinado. Numa época em que, mais do que consumir a chamada "música estrangeira", esta é deliberada e programaticamente integrada à música popular brasileira – e o tropicalismo fornece um testemunho desse processo –, os Novos Baianos retrabalham elementos da nossa tradição e aprofundam o diálogo que eles entretêm com a produção mundo afora, particularmente nos seus cruzamentos com o rock e o pop.

Seja como for, os Novos Baianos continuavam a cantar alegremente, sem nenhum indício de remorso ou peso na consciência, as palavras de Caymmi, embora a performance do grupo – enunciadora de sentido – subvertesse seu significado original. Ao inscrever-se como uma metalinguagem, o uso da linguagem especificamente musical parece, aqui, confirmar as afirmações de Robert Darnton, ao salientar que "o texto pode ir contra si mesmo". De fato, ele pode fugir às "coerções retóricas que orientam a leitura, sem determiná-la"<sup>9</sup>.

### **Precauções metodológicas**

Estes sucintos comentários indicam que o trabalho com a canção envolve percalços e obstáculos dispostos no meio do caminho, nem sempre de fácil transposição. Como quem caminha sobre um campo minado, muitas dificuldades nos aguardam. Sobre uma superfície aparentemente plana, insinuam-se as dobras da história, reveladoras da existência de diversificadas camadas ou estratos de sentido.

É preciso estar alerta, por exemplo, para eventuais relações conflitivas entre música e letra, para além da complementaridade que possa uni-las. Como a obra musical não guarda um significado por si só, torna-se necessário atentar para a sua realização histórica, o seu fazer-se e refazer-se nesse ou naquele momento histórico, graças à ação desse ou daquele sujeito. Sujeito que é portador de uma bagagem cultural, de uma experiência de vida que funciona como um filtro para a sua percepção das coisas. Afinal, não se deve ignorar os processos de "migração dos sentidos"<sup>10</sup>, até porque "o mero ver, o mero ouvir são abstrações dogmáticas que reduzem artificialmente os fenômenos. A percepção acolhe sempre significação"<sup>11</sup>.

Se os artefatos culturais não condensam sentidos fixos, é imprescindível situá-los historicamente. E a História não é senão "uma disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto". Daí decorre que "velhas formas podem expressar funções novas"<sup>12</sup>. Puxando a questão para o que me interessa mais de perto, acrescentaria: velhas canções, como se viu em "Samba da minha terra", podem exprimir novos significados, desde que não fiquemos reféns da mera literalidade das palavras. Quando historicizamos a semiótica, estamos aptos a compreender que não se pode falar da coisa em si mesma, pois, dialeticamente, ela abriga também a outra-coisa. Para além dela, quantas vezes não nos colocamos diante da sobre-coisa? E esta, em determinadas circunstâncias, se converte até na anticoisa. É disso tudo que falam as três

versões, aqui exploradas, de uma mesma composição. E é como se disséssemos, à maneira de Silvio Rodríguez, "es lo mismo, pero nos es igual"<sup>13</sup>.

---

<sup>1</sup> Para maiores considerações sobre o assunto, v. PARANHOS, Adalberto, "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo". *ArtCultura*, n.º 9. Uberlândia: Edufu, jul.-dez./2004.

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

<sup>3</sup> "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), Bando da Lua. 78 rpm, Colúmbia, 1940 (relançamento: CD *Samba da minha terra*, Revivendo, 1991).

<sup>4</sup> "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), João Gilberto. LP *João Gilberto*, Odeon, 1961 (relançamento: CD *João Gilberto, o mito*, Emi, 1992).

<sup>5</sup> CANDINI, Pino. "Miles Davis". *Miles Davis: um enigma da música negro-americana*. Coleção Gigantes do Jazz. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 2.

<sup>6</sup> PARANHOS, Adalberto. "Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos". *Projeto História*, n.º 20. São Paulo: Educ/FAPESP/Finep, abr./2000, p. 224.

<sup>7</sup> V. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v. 1: Artes de fazer. 6.ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 38, e CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa e Rio de Janeiro: Difel e Bertrand Brasil, 1990, p. 58.

<sup>8</sup> "Samba da minha terra" (Dorival Caymmi), Novos Baianos. LP *Novos Baianos F.C.*, Continental, 1973 (relançamento: CD duplo *Sorrir e cantar como Bahia*, Warner, 1997).

<sup>9</sup> DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 167).

<sup>10</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4.ª ed. Campinas, Ed. da Unicamp, 1997, p. 131.

<sup>11</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4.ª ed. Salamanca: Sígueme, p. 133.

<sup>12</sup> THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001, p. 243.

<sup>13</sup> Textualmente, "no es lo mismo, pero es igual", "Pequena serenata diurna" (Silvio Rodrigues), Silvio Rodríguez. LP *Te doy una canción*, Ariola, 1975 (relançamento).