

## Estudando o samba: três discos, três casos (Fernando Pellon, Paulinho Lêmos, Fred Martins)

Prof. Dr. Roberto José Bozzetti Navarro (UFRRJ)

### **Resumo:**

*A criação crítica, ou criação enquanto crítica, ou ainda crítica enquanto criação é condição de existência da arte na modernidade e pós-modernidade. Também as manifestações artísticas que mantêm interfaces com a literatura, como a canção mediatizada, e no interior desta, o samba, incorporam procedimentos reflexivos e auto-reflexivos em sua fatura e/ou (em se tratando de canção) performance. Este trabalho enfoca três abordagens de autores cujos discos, cobrindo um panorama que vai da década de 1980 (Fernando Pellon) aos primeiros anos deste século XXI, se inscrevem na linhagem de tomar o samba como objeto de criação e reflexão (estudo), dialogando com as tradições presentes nessa forma cultural específica em possíveis interfaces com as marcas também deixadas nessa tradição pela literatura.*

**Palavras-chave:** samba, canção, bossa nova, estético, conceitual.

### **1 Introdução**

Há mais de cinquenta anos a bossa nova se reveste da incontestável importância que tem, na história da música mediatizada brasileira, por uma junção de fatores que são hoje praticamente consensuais. Um breve e incompleto resumo listaria, pelo lado estético, o sentido de concisão (em letra, música e arranjo), a complexidade harmônica, o apoio de suas melodias em tensões “dissonantes”, a contenção no canto, o despojamento coloquializante<sup>1</sup>. Pelo lado conceitual, pode-se dizer que esses elementos estéticos engendraram da parte dos bossanovistas uma aposta decisiva no novo<sup>2</sup>[Cícero]: melhor dizendo, trouxeram à luz uma proposta afirmativa no sentido de atualização das formas de se fazer música (em particular, a canção) no Brasil. A compreensão dessa aposta, dessa proposta conceitual passa, como não poderia deixar de ser, pelo elemento que melhor conecta o estético ao intelectual: a autoconsciência dos processos de construção da canção, a visada metacrítica que está no centro de dois dos principais manifestos por assim dizer do movimento: “Desafinado” e “Samba de uma nota só”. A reflexão sobre como fazer uma canção incorpora-se à estrutura mesma da canção, como bem ressaltaram ALMADA (2009) e NAVES(2003). E como a bossa nova tomou, por diversas razões, o samba como a medula do cancioneiro brasileiro (trata-se, como bem lembrou CÍCERO, de “bossa nova do

---

1

\_ Cf. por exemplo, CAMPOS (1974), NAVES(2003), TATIT (2008), WISNIK (2004).

2

\_ CÍCERO, 2005, p. 56.

samba”)<sup>3</sup>, o hábito de se “estudar o samba”, no sentido que estou tomando aqui penso que se esclarece. Claro está hoje que a bossa nova não foi, no entanto, uma proposta de zerar o nosso passado musical, de fazer tabula rasa dele, como a tantos pareceu – ao menos em suspeita – desde o início, nos embates que contrapunham o “samba moderno” que teria vindo para acabar com o “samba quadrado”. Todo o sentido das incursões de João Gilberto no repertório da tradição musical brasileira é prova eloqüente disso, como explicitou recentemente MAMMÌ:

É como se João Gilberto, em plena febre desenvolvimentista, fosse procurar uma modernidade um pouco mais recuada, que já estava lá, e que, por sua vez, era baseada na releitura de uma tradição ainda mais antiga. O momento-chave, a meu ver, é a inclusão de "Aos Pés da Cruz", de Marino Pinto e Zé Gonçalves, em seu primeiro álbum, *Chega de saudade* (MAMMÌ, 2011).

E na verdade a geração dos cancionistas que se consagrariam dez anos depois da eclosão da bossa nova, a “geração dos festivais”, é que deixaria patente que o *turning point* do movimento não estava simplesmente no “novo” como valor absoluto e sim em sua necessária incorporação a uma tradição, como quem a trouxesse de dento, “dos ossos”, na consagrada expressão de Eliot ao se referir à tradição necessária.

Talvez se possa melhor entender a irrupção dessa geração no cenário, do ponto de vista que aqui me interessa, se considerarmos de passagem que, entre a bossa nova em seu primeiro momento (até 1962) e 1966 – ano em que Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, entre outros lançam seus primeiros trabalhos –, entrou também em cena, na estética cepecista a necessidade urgente de se “pensar o tempo presente”. No interior dessa estética ideologizante ou mesmo fora dela, mas sofrendo sem dúvida o influxo das discussões ali propostas, ocorre a “(re-) descoberta” dos “sambistas autênticos” em torno do restaurante Zicartola no Rio, colocando-se então a operacionalização de uma prática e uma discussão de como conciliar e/ou contrapor a poética “solar”, “utópica”, “otimista” da BN zona-sul com a “arte genuinamente popular” : esta deveria ser ideologizada na direção das questões daquele momento, tais como estas questões eram colocadas nas discussões? (aliança de classes, repúdio ao imperialismo etc) ou o melhor seria dar ao popular os canais para que se expressasse (acesso à indústria fonográfica, palcos de teatros voltados principalmente para o público estudantil, indústria televisiva incipiente)? Em linhas gerais é esta a linha divisória, tão significativa quanto verdadeira e sutil, que separa, digamos, Augusto Boal de Hermínio Bello de Carvalho, ou os espetáculos “Arena conta” e “Opinião” de “Rosa de Ouro”<sup>4</sup>.

---

3

\_ Idem, ibidem.

4

\_ Um outro ângulo para se pensar as discussões desse momento surge quando se contrapõe “Chiclete com banana”, samba-bop de 1959 de Gordurinha gravado inicialmente por Jackson do Pandeiro, na qual é visível que a “influência musical estrangeira” era visível mas abordada jocosamente, da tensão mais “politizada” (ainda que bem humorada) de “Influência do jazz” de Carlinhos Lira apenas quatro anos depois. Pense-se ainda, sob o mesmo tópico, em “Brasil pandeiro”, de Assis Valente em 1941.

Pode-se dizer que essas questões foram em certo sentido ampliadas nos anos seguintes, quando começa para valer o processo de expansão da indústria televisiva<sup>5</sup>, e a seguir reprocessadas e redimensionadas com a irrupção das propostas tropicalistas em fins de 1967. Mas nos anos imediatamente anteriores à explosão de “Alegria alegria” e “Domingo no parque”, elas estavam presentes nos depoimentos e nas canções desses cancionistas, em especial em Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Sidney Miller e Edu Lobo. Não me estenderei sobre isso aqui, mas apenas volto a um ponto antes aludido, qual seja, a recepção da bossa nova em dois desses cancionistas. Caetano dirá em seu *Verdade tropical* que na bossa nova, mais do que a vertente valorizada pelos “vanguardistas paulistas” (que tinham no “Desafinado” e no “Samba de uma nota só” os seus “manifestos”), lhe interessava um sentido de continuidade já presente na inaugural “Chega de saudade”:

a religação feita por João Gilberto entre a ponta da modernidade e a melhor tradição brasileira – que foi o que fez a grande diferença entre a bossa nova em comparação à americanização algo tola dos seus predecessores dos anos 40 e 50 (e de alguns de seus supostos seguidores dos 60 em diante) –, eu via em “Chega de saudade” a canção-manifesto e a obra mestra do movimento: a nave-mãe. Um samba com algumas características de choro, riquíssimo em motivos melódicos, de aparência tão brasileira quanto uma gravação de Silvio Caldas dos anos 30 (e com uma introdução de flauta inspirada numa gravação de Orlando Silva) (VELOSO, 1997, p. 226-7).

Esse sentido de continuidade está ainda mais presente em Paulinho da Viola. A seu respeito, o mesmo Caetano dirá que “era um caso milagroso em nossa geração: ele não parecia sequer ter ouvido João, Tom ou Lyra” (idem, p. 233). Mas Paulinho tinha ouvido a bossa nova sim, Caetano apenas diz que “parecia não ter”. Porque, se de fato parecia que Paulinho passava ao largo, isso se dava apenas porque nele o impacto da bossa nova fora de outra ordem, fora amortecido pelo que a vivência do choro, “de berço” (lembre-se que Paulinho é filho de um dos grandes expoentes do violão do choro, Cesar Faria, que integrou por muito tempo o grupo de Jacob do Bandolim), lhe legara, junto com a sua freqüentação, então recente, do universo das escolas de samba. Por isso, dirá, em repetidas entrevistas, que para ele nunca houve “redescoberta” de Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, já que eles “sempre estiveram aí”. Em outros termos, pode-se dizer que o jovem Paulinho da Viola estava também sendo “redescoberto”, na medida em que vinha de outra linhagem. Seria precioso que se retivesse o cunho quase antropológico dessa diferença entre descobrir e ser descoberto. Em uma das duas entrevistas que me concedeu e que incorporei à minha tese de doutorado, temos o seguinte:

Quantas vezes a gente ouviu sobre o samba “ah, essa coisa já acabou, é sempre o mesmo acorde, aquela coisa quadrada” (...) Ora, essa novidade era a bossa nova, sabe, o uso de acordes com sextas, com nonas e tal, que já era de muito uso há muito... e as pessoas esquecem que já em 38, 40 e pouco tinha um cara chamado Valzinho, violonista da Rádio Nacional, que fazia umas composições

e diziam “esse cara é maluco”, porque ele usava na harmonia dele determinadas seqüências que não eram usadas por todos aqueles outros artistas e, não necessariamente, se fazia uma música mais complexa (...). São constantes na linguagem popular, que é isso que faz com que determinada música seja popular, é isso que faz com que as pessoas se aproximem, se sensibilizem. São estas constantes (NAVARRO,2006, p.455).

A seguir, o tropicalismo convulsionou e tirou essas questões da boca de cena, des-hierarquizando a percepção do quadro geral tal como ela se dava naquele momento e redimensionando as urgências: a de se fazer uma música de massa que, de dentro do sistema de produção de discos e espetáculos, se mostrasse à altura das melhores realizações da arte brasileira de então, sem se furtrar ao diálogo com as formas musicais que lhe eram contemporâneas no experimentalismo de vanguarda e na cena da música pop internacional; o samba era um dos muitos elementos em discussão, embora na visão de tradicionalistas fosse talvez o mais ameaçado. O diálogo agora seria com as instâncias do mercado, e a consciência possível dos cancionistas dentro disso definiria as posições para os tempos que se abriam.

Assim, se como quer Luiz Tatit, o cenário pós-tropicalista fez com que vingasse na canção dos anos 70 uma música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas, e se de tudo isso viria a resultar o engendramento da busca de uma excelência na canção de rádio e na canção pop brasileira (TATIT, 2004, p. 226 ss) e ainda considerando-se que isso tenha sido um resultado promissor, o fato é que esse caminho não foi obtido imediatamente nem sem percalços. Acrescente-se ainda que ficaram pelo caminho algumas vertentes que não se coadunam a este possível padrão: as próprias trajetórias de Caetano e Gil durante boa parte dos anos 70 se dão no sentido de desenvolver mais ainda certos traços experimentalistas herdados do período anterior, antes de se consagrarem, propriamente falando, no cenário pop.

Então, para retomar o ângulo conceitual de início, digamos que se a bossa nova fez por onde conjugar o novo com a permanência de uma tradição anterior a ela, os cancionistas que vieram a seguir demonstraram ser possível efetivamente essa conjugação como uma permanência– para além dos embates ideológicos datados; por sua vez, o tropicalismo não apenas concretizou a possibilidade de essa permanência passar por constantes “atualizações”, como também ensejou a possibilidade (maior para uns, menor para outros, em termos de efetiva realização e valoração) de essas duas linhas (renovação e permanência) sobreviverem ou “superviverem” na realidade do mercado de canções. Se for possível rastrear uma linha de continuidade entre o que ocorreu da bossa nova ao quadro atual, atravessando a convulsão tropicalista e seus mais profundos efeitos e desdobramentos, mesmo que atentemos para o fato de que as diferenças entre o quadro de referências atual é profundamente diferente daquele que grosso modo sai dos anos 70 e chega ao final do século XX, será forçoso reconhecer que ao lado do padrão pop, por assim dizer, há outro padrão que também se cristalizou, o das “canções de autor”, que tanto pode abrigar alguma forma de experimentalismo formal (ao qual uma visada crítica, seja de que angulação ou matiz for, será sempre intrínseco) quanto pode tender para a cristalização e/ou acomodação de desenvolvimentos bem sucedidos no lastro do caminho já percorrido por essa tradição. Assim, idealmente falando, teríamos: a produção visando ao grande consumo, que “supervive” no mercado midiático, e aquela que, rastreável de forma decisiva a partir

da bossa nova, pode até “superviver”, mas é mais normal que sobreviva, por força do lastro que lhe assegurou a permanência. Leia-se mais uma vez como Tatit sintetiza o quadro herdado do final do século XX:

Podemos imaginar um enorme *outdoor* concebido para o olhar de quem está distante do local. À medida que o observador se aproxima da imagem, sobressaem as granulações da foto que nada têm a ver com o efeito geral pretendido por seu programador visual. O fato de se ver de perto algo bem diferente do que fora projetado para a visão afastada não invalida o bom resultado obtido nas condições ideais. As canções “sem autor” dos anos noventa valiam pelo sabor produzido de longe e seus intérpretes, muitos procedentes das camadas sociais desprestigiadas, exibiam a energia e o talento necessários a esses grandes espetáculos de comoção coletiva que jamais expunham os seus “grãos”. (TATIT, 2004, p. 236).

A aproximação aparentemente apenas metafórica com o mundo visual dos *outdoors* sustenta-se porque na seara mais pop a canção é feita também para se ver, mais até do que para se ouvir. Quanto ao que se faz sobretudo para a audição, a idéia de granulação é eloqüente, e o mesmo autor a explica em nota, dizendo que “o resultado desse trabalho é simetricamente oposto à sonoridade produzida por João Gilberto. A este intérprete só interessam os grãos, ou seja, todos os detalhes que só podem ser captados de perto” (idem, *ibidem*).

Nesse sentido é significativo o trabalho de Tom Zé, quando se propõe “estudar o samba” no seu hoje célebre disco de 1976. Ali os grãos da sonoridade do ritmo/gênero são trabalhados na minúcia, de dentro, sofrem enxertos e dali se disseminarão a fecundar não apenas o trabalho individual de seu autor quanto muito do que viria a seguir no campo da canção de autor. Mas a rigor não foi o desgarrado tropicalista Tom Zé o único que naqueles anos voltou-se para o samba para, em sua própria prática, estudá-lo. Se nele há a explicitação da idéia de estudo, outro grande exemplo seria mais uma vez Paulinho da Viola, que empreende em seus inquietos discos do período imediatamente pós-tropicalista uma sensível pesquisa pelo universo sonoro do samba, não a fim apenas de alargá-lo, mas de configurar brilhantemente uma sonoridade e uma poética individuais que terminarão por estabelecer a partir de então um paradigma de recepção de boa parte da tradição de diversas vertentes do samba (em sentido próximo e também com resultados de excelência há que se considerar a importância do trabalho de Cristina). Outros dois exemplos notáveis de praticar e estudar o samba nos anos 70 serão os trabalhos dos Novos Baianos a partir da fecundação pelo grão joãogilbertiano e as canções – apenas quatro, mas fulgurantes – que Jards Macalé compõe com Waly Salomão e que constituirão o que eles chamarão de linha de “morbeza romântica”<sup>6</sup> (nota).

– A “linha de morbeza romântica” são quatro composições da dupla gravadas originalmente no LP *Aprender a nadar*, de 1974: „Real Grandeza“, „Anjo exterminado“, „O senhor dos sábados“ e „Dona de castelo“. Algumas dessas canções foram gravadas ainda por outros intérpretes, até serem regravadas pelo cancionista em seu CD *Real Grandeza*, em 2005.

Nas considerações a seguir, examino três discos de samba, sendo um especificamente dedicado à bossa nova. Antes de fazê-lo quero apenas ressaltar que não devem ser tomados como exemplos isolados no amplo panorama das canções brasileiras. Pelas razões acima discutidas, espero ter deixado claro não apenas por que razão se deve considerar a bossa nova no interior do samba, como também o fato de que tais discos não poderiam mesmo ser exemplos isolados. Afinal, no campo do largo consumo o samba está significativamente presente, seja com Zeca Pagodinho ou com ainda com Martinho da Vila (que desde a década de 70 elevou irreversivelmente o patamar de vendagens do gênero), seja com os pouco prestigiados grupos ditos de “pagode”; no campo de audição mais “de perto” (onde se localizariam os exemplos aqui examinados a seguir), trabalhos nas mais diversas direções têm atestado também a mesma força de permanência, seja com Marisa Monte, Zélia Duncan ou Rita Maria, seja no trans-samba do *Zii e zie*, de Caetano Veloso.<sup>7</sup>

## 2 O samba em três CDs

### 2.1 O “cadáver” de Fernando Pellon

*Cadáver pega fogo durante o velório* foi lançado como LP no começo de 1984. Todas as canções são assinadas por Fernando Pellon, sendo duas delas em parceria. Além do autor, cantam no disco seu parceiro Paulinho Lêmos, Cristina, Nadinho da Ilha e o então já septuagenário Synval Silva. Inicialmente projetado para conter doze faixas, padrão consagrado no formato LP, o disco acabou saindo com nove apenas, depois de passar praticamente um ano (1983) às voltas com a Censura Federal, naquele final do período da ditadura militar. Reeditado há alguns anos em pequena tiragem pelo próprio Pellon no formato CD, o disco tornou-se não apenas uma raridade como também objeto *cult* no ambiente internet, principalmente aqueles dedicados a blogs de viés *underground*. Tanto para a interdição parcial de que foi alvo quanto para esse pontual culto muito contribuiu o que há ali de material que remete a uma radicalização de imagística romântica de tipo “mal-do-século” radicalizada. O enlace desilusão amorosa/doença-morte comparece em sete das nove canções. Não por acaso o texto de apresentação do disco, de autoria do crítico musical Tárík de Souza fala no parentesco de Pellon com Augusto dos Anjos, estendendo ainda o enlace até Aldir Blanc (que em 1980 lançara “Bandalhismo”, paródia de Aldir decalcada verso a verso no “Vandalismo” do poeta paraibano).

Essas aproximações são todas elas cabíveis e corretas. Mas deve-se acrescentar aqui ainda – e talvez com mais ênfase – que ao falar sobre o projeto do disco em entrevista de 2009 ao jornalista Joe Strumme do fanzine editado em Uberlândia **Rock de Plástico**, Pellon

---

7

\_ Se o samba permanece vigoroso tanto dentro do padrão de largo consumo quanto em trabalhos que não atingem – nem se propõem atingir – esse patamar, não custa lembrar, ainda seguindo a lição de Luiz Tatit, que situações de intercâmbio entre as duas pontas são também comuns. Na verdade, é possível pensar num trabalho de largo fôlego que fosse capaz de deslindar a especificidade do samba em suas múltiplas vertentes no interior da obra de artistas diversos, que nem sempre elegem o samba como prioritário. É um trabalho desejável, dificultado ainda talvez pelas tomadas de posição passionais, que acabam por querer discutir o samba a partir dos modelos de raça(e suas implicações na teia social) e de nacionalidade. É possível que a contribuição de Tatit venha a se fazer fundamental mais uma vez, ajudando a “des-passionalizar”, “des-provincianizar” o quadro de referências muitas vezes ativado.

dá pistas aparentemente desconcertantes para o projeto de seu “LP conceitual”, dizendo textualmente:

A inspiração veio de Torquato Neto: “Organizar arquivos da imagem brasileira desses tempos, cada qual guardando seus filminhos, até que o filme todo esteja pronto. Planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, os beijos, as punhaladas: documentar tudo, podes crer, é isso.” (PELLON, 2009)<sup>8</sup>

Mais adiante, em outro trecho do mesmo depoimento, Pellon afirma que o ensaio “Informação e redundância na música popular”, de Augusto de Campos – publicado no **Balanco da bossa** – era por ele muito lido à época da feitura de seu disco. Arma-se aqui um quadro de referências muito particular e muito coerente, evidenciando o quanto se trata de um trabalho de fato “conceitual”, direcionado a uma prática de samba com alto teor de consciência de linguagem, o que a seguir se confirma:

procurei basear minhas composições em clichês pré-bossanovistas, tanto na parte de confecção das letras como nas soluções musicais (...). Havia, no entanto, uma tentativa de retrabalhar esse material, rearranjar as peças, de modo que o produto resultante atuasse criticamente sobre a linguagem a partir do qual foi construído, ou seja, os clichês dos ouvintes de classe média do início da década de 80. (idem, ibidem)

Mas fica uma pergunta: se o resultado pretendido reflui “sobre a linguagem a partir do qual foi construído” não se estaria diante de um curioso caso de samba “anti-samba”, vale dizer, de uma espécie de desqualificação do próprio samba tomado para reflexão como sendo algo que se denuncia? Talvez fôssemos levados a pensar assim, se a frase de Pellon acima na verdade não apresentasse de súbito um tortuoso desvio, ao indicar que o alvo devesse ser mais bem entendido como sendo a recepção de tal samba pelos “ouvintes de classe média”. É um curioso impasse a indicar que a apropriação expressionista de princípios derivados do tropicalismo neste autor possivelmente leva tão longe a insolúvel ambigüidade da relação “amor-humor” diante da “imagem brasileira” quanto os próprios tropicalistas o fizeram, nas canções em que celebram a paisagem moderna com aquele “fascínio horrorizado” de que falava Baudelaire. É, sem mais, marca de modernidade.

Distantes que estamos hoje há praticamente trinta anos do disco, que, vimos, busca dialogar com linhas de força que procedem do tropicalismo, mais preciso ainda será aproximar os sambas de Pellon da “morbeza romântica” de Macalé e Waly Salomão. Sobre tais canções Macalé escreveu:

Dentre tantos garranchos nasce a *Linha de Morbeza Romântica* que a gente brincava de ser um experimento “lupiscínico” e “nelson cavaquinhesco”: letras a la Lupiscínio Rodrigues onde coloquei linhas melódicas e harmonias surrealistas em um violão neurótico a Nelson Cavaquinho. Nasceram músicas soltas, doidas, tortas, com asas de avião (MACALÉ, 2005).

Como se nota há tanto aqui como em Pellon a criação/crítica/reflexão, o “estudar o samba” a partir da eleição de uma determinada linhagem que estruture o projeto construtivista. Mais se adensa o sentido quando notamos que o texto de Torquato a que Pellon atribui seu impulso inicial é um texto que discute cinema, nos embates da hora que opunham o cinema marginal ao cinema novo. Torquato firmava posição na trincheira contra o “cinemão” que instituíra a Embrafilme e seria subsidiado para fazer filmes de fundo histórico, representando naquele momento a busca da ampliação do público na ampliada classe média dos período do “milagre brasileiro”. Em retardo, mas buscando de certa forma sintonizar-se a esse viés alternativo, marginal, cada canção do disco buscava sem dúvida ser esse “filminho da imagem brasileira” daqueles tempos, amarrados ao filme geral. Também o projeto gráfico nos ajuda no mesmo sentido de interpretação por duas razões: em *Aprender a nadar*, disco em que estão as canções de “morbeza romântica” o encarte traz fotografias de *Kakoddevrydo*, filme underground de Luiz Carlos Lacerda, no qual Macalé atuou. Preto e branco, como preto e branco, concebido à maneira de uma capa de jornal popular, o encarte de *Cadáver pega fogo durante o velório* justapõe versos da tradição do samba (Noel, Wilson Batista, Nelson Cavaquinho, Lupicínio, entre outros, incluindo ainda uma citação de uma canção da “morbeza romântica”) a manchetes colhidas de jornais populares. São planos gerais do filme a ser feito.

Dito isto, uma pergunta subsiste: seria este então um trabalho anacrônico, em retardo? Afinal, em relação à “morbeza romântica” e aos postulados de Torquato, uma década se passou. Sim e não seria a resposta. Se a constatação do próprio fato desse retardo poderia problematizar esse ponto como uma das fraquezas do projeto, por outro lado a radicalidade que o alimenta o aproxima de outras linhas de força que no começo dos anos 80 estavam em plena efervescência em São Paulo, embora com pouca repercussão no Rio, onde o disco foi produzido. Refiro-me à atividade do grupo que viria a ser chamado de “vanguarda paulista”, que Pellon acompanhava, e com o qual é possível estabelecer laços de afinidade, se não com experimentalismo propriamente musical que dá sentido aos trabalhos de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, pelo menos com o seguinte: tanto *Clara Crocodilo* (Arrigo) quanto *Beleléu* (Itamar) também incorporam o fôlego transgressor que alimentara do tropicalismo e que levaria um tempo a ser absorvido Mas o que autorizaria ainda essa aproximação é o caráter de narratividade presente nos três trabalhos, além da pulsação de violência que emana de seus personagens e imagens. Agora, se crocodilo arrigueano e o barra-pesada de Itamar agem, matam, são percebidos como perigosas ameaças aos ditames da lei e da ordem, os personagens de Pellon morrem. Mais: deixam-se morrer e rejubilam-se com isso. Arrigo e Itamar flagram instantâneos de um mundo em convulsão; Pellon, de um mundo em putrefação, a fazer ecoar estranhos ecos escatológicos.

Senão vejamos “Porta afora”, música de abertura e suma de todas as outras: em primeira pessoa, irrompe o sujeito que canta com violência desusada a terrível circunstância de seu presente e sua reação não menos violenta contra si próprio: “Quando eu soube que estava canceroso/ergui louvores ao Criador”. O extraordinário talento de letrista de Pellon é capaz de nos poucos versos do samba contar com detalhes, pela presença dos substratos narrativos modalizados a cada passo, sua desdita: abandonado pela mulher, a doença fatal (seria?) é uma vingança da Providência divina, punição pelo lar desfeito (por ela): “pois me desprezaste/me escorraçaste/destruindo nosso ninho de amor”. Toda a situação do casal, todo o vínculo homem-mulher segundo as regras sociais estará assegurado pela morte do



protagonista que reassume morto o seu lugar (“terás pelo resto da vida pensão alimentícia”), ao passo que ela perdeu-se no lodo das “mulheres largadas”: “Só não sei o bordel que te encontro/para te dar a notícia/nem tampouco se atendes por Norma/Marli ou Letícia”.

A profusão de horrores, de um mundo de ressentimentos a que não faltam os toques – os socos, seria melhor dizer – de misoginia vão *pari passu* com a dicção “elevada” própria do samba que se quer beletrista em sua vertente amorosa, de que são exemplos, entre outros, Lupicínio, Nelson Cavaquinho, Ataulfo, Herivelto, Cartola e até mesmo o pouco prestigiado Adelino Moreira. Em seu projeto, é como se Pellon quisesse recuperar a virulência própria desse discurso, muito mais do que caricaturá-lo (daí o seu alvo de *épater le bourgeois* seja centrado na “classe média”, como vimos). Os clichês se multiplicam ao longo das letras, habilmente tecidos como máximas, provérbios que atestassem “verdades eternas” (“Um lar sem varão não vigora”). A estuturação musical espelha esse mundo sem saída: são sambas estruturalmente convencionais, que portam a redundância necessária para que o texto ainda mais reduplique seu caráter intencionalmente rebarbativo. Vale notar aqui uma diferença importante em relação à “morbeza romântica”. Nada há aqui de parecido com as “linhas melódicas e harmonias surrealistas” de que fala Macalé na citação acima.

## 2.2. Evocação e invocação do Brasil em Paulinho Lêmos

O segundo disco aqui examinado é o CD *Paulinho Lêmos* (2006), do compositor radicado atualmente na Espanha, depois de ter vivido de 1988 a 2002 em Portugal. Paulinho participou também do disco de Pellon, como violonista, cantor e parceiro de uma das canções, tendo lançado discos e feito com regularidade o circuito europeu à frente de grupos de música instrumental, além de ter diversos CDs instrumentais e de canções. Transitando à vontade no formato pop, Paulinho optou em 2006 por fazer um trabalho todo em torno do samba. Daí resultou um trabalho extremamente coeso e bem montado, de doze sambas, que vão desde o partido-alto estilizado de Paulinho da Viola e Hermínio B. de Carvalho, “Timoneiro” (apresentado de forma a mesclar-se o ritmo com o semba angolano), até o samba-canção próximo à linha chicobuarqueana, passando por diversos gingados próprios do gênero, como o samba-choro, o samba de sincopas acentuadas à la Geraldo Pereira, o samba castiço com 1ª. e 2ª. partes bem definidas e outros. O samba funciona aqui como um signo que ao ser invocado e praticado evoca o Brasil, por quem e a quem há tanto tempo escolheu viver como músico profissional em condições melhores do que era possível aqui, naquele fim de década de 80. Sendo elemento medular de todo o trabalho, é significativo anotar três pontos na estrutura do CD. O primeiro é que ele comporta um núcleo de significados emanados das canções centrais, ou seja, da 5ª. à 8ª. faixa: a faixa 5, a única que Lêmos não assina, é a já referida “Timoneiro”, sobre a errância do sujeito e as incertezas do destino; a 8 é “Rainha Maior”, uma morna caboverdeana dedicada a Cesária Évora, estabelecendo de forma feliz uma linhagem nobre a costurar Brasil-Cabo Verde-Portugal: “Filha de Clementina irmã de Amália”. Entre as duas molduras externas do núcleo do CD, as faixas 6 e 7 corporificam em plenitude o que Luiz Tatit designa como “samba-samba”. Em sua formulação o samba-samba é “aquele que enaltece as virtudes do próprio gênero e que serve de controle para aquelas variações” (TATIT, 2004, p. 155) A citação é longa, mas indispensável:

O samba-samba caracteriza-se por melodias entoativas entremeadas de melodias temáticas e vice-versa. Essas últimas, de qualquer modo, funcionam como “refrãos itinerantes” que se manifestam aqui e ali, ao longo de toda a extensão cancional e não mais apenas como núcleo fixo (e invariável) para o qual convergem as demais partes da música. (...) o samba-samba sempre narra a si próprio. Seus personagens são encarnações do samba que, no desenrolar dos fatos, dão demonstrações vivas da fecundidade do gênero. Decorre daí (...) a necessidade de alternância entre momentos “percussivos”, de pura explicitação rítmica, e momentos “entoativos”, de relato dos acontecimentos (TATIT, 2004, p. 156-159).

Na formulação do semioticista paulista o samba-samba seria assim uma espécie de fonte (não de raiz), espécie de repositório onde mora o DNA do samba, sendo por isso tão freqüente em seus exemplares a associação do canto rítmico com a dança, com os espaços onde se pratica e valoriza o samba e com os instrumentos musicais. Impossível pensar melhor descrição de signos para “Bato tambor” (faixa 6) e “Atrevida” (faixa 7). Antes de me deter um pouco mais em “Bato tambor”, vou ao 2º, ponto digno de nota na estruturação do CD.

Trata-se do espelhamento entre o samba de abertura “Pode parar” e o de fechamento, “A encomenda”. Ambos em parceria com Agenor de Oliveira, a exemplo de “Bato tambor”, os dois sambas falam das vicissitudes do brasileiro que é músico e que vive na circunstância da visita esporádica ao Brasil e do compromisso de compor canções profissionalmente. “Pode parar”, também um samba-samba, evoca em seu refrão “Só danço samba” (Jobim) e na letra “Corcovado” (idem), além da anotação ornitológica também bastante jobiniana (“e a cambaxirra lá no pé de abiu/bateu asa e não voou”) para falar do sujeito que precisa estar lá fora para prover-se materialmente do necessário a fim de que possa vir esporadicamente ao berço natal. O desejo evidente, sugere a letra, é imitar o passarinho que bate a asa, mas não vai embora. E “A encomenda” lista, num samba que evoca João Bosco, com uma enorme riqueza de exploração da camada sonora sílaba a sílaba, as dificuldades do dia-a-dia do cancionista profissional.

E aqui chego então ao 3º. ponto, este temático: em torno das vicissitudes do brasileiro músico radicado há muito no exterior, o samba funciona – a partir do samba-samba nuclear, ressalte-se – para amarrar as belas obsessões que costuram todo o CD: a ida, o regresso, as viagens, o mar, a incerteza, o chamado da terra natal e da terra de eleição, a ancestralidade dessas canções a atravessar os tempos, a atravessar de dentro toda a rede da modernização e da indústria midiática e manter-se íntegra em sua força formal.

Se tomo “Bato tambor”, por sua característica de samba-samba, como a medula da medula do CD, é porque Paulinho entende perfeitamente, entre outras coisas, que a idéia do “samba de raiz” presente na letra da canção remete mais ao todo que compõe a subjetividade do sujeito (e que a partir de um acaso geográfico nasceu no Brasil) que canta do que ao repositório “puro” dos valores nacionais, como se tentou formular nos anos 60 e como ainda se insiste em ver hoje em determinados setores que se dedicam a pensar o samba. A letra, que é de Agenor de Oliveira, é perfeita, ao operar de forma magistral os

lugares-comuns da poética do samba, num sentido em que “lugar-comum” e “ clichê” não são sinônimos. Francisco Achcar, num livro excelente que trata da herança de alguns temas horacianos na poesia de língua portuguesa (ACHCAR, 1994) ajuda-nos a entender a diferença entre uma coisa e outra, formulando como lugar-comum a operação de buscar (ou achar) no interior de determinada tradição “os pontos de semelhança que ligam umas obras às outras”). O clichê seria trabalhar de forma meramente convencional, inepta, subserviente tais pontos de semelhança, banalizando-os dentro da tradição e esclerosando-a. “Bato tambor”, inserindo-se como uma celebração do “samba de raiz”, numa obra (o CD em questão) que em absoluto não faz questão de navegar subservientemente e apenas nessas águas, se inicia com o samba abrindo clareira no espaço e no tempo (“começou e não tem hora de acabar”), invoca os instrumentos (além do tambor, tamborim, pandeiro e ganzá), pede passagem (“vem pra cantar e o povo diz”), tece a aliança com a ilusão, o desejo, instaura pela dança o império do corpo e só termina, com um breve “até já”, ou seja, promessa de curta interrupção, “quando o dia clareia” – o que é diferente de “ter hora” –, e realiza o que Paulinho da Viola sintetizou em seu magnífico “Eu canto samba”: “há muito tempo eu escuto esse papo furado dizendo/ que o samba acabou/só se foi quando o dia clareou”. Entenda-se: há um passeio aqui pela recorrência de motivos que permeiam o samba desde sempre.

### **2.3. A Guanabara de Fred Martins**

Fred Martins também radicou-se na Espanha, em 2009. Compositor premiado com o Visa de 2006, que possibilitou o lançamento de seu DVD *Tempo afora*, o CD *Guanabara*, de 2009, foi seu quarto trabalho e o último lançado no Brasil. Tendo transitado com muita competência pelo formato pop ao longo de sua carreira, Fred optou em *Guanabara* por uma abordagem camerística, seu “disco de bossa nova” como ele mesmo definiu. São treze canções, com parceiros diversos, nas quais reconhecemos com familiaridade ecos que nos vêm de canções do movimento, seja em seu período “heróico”, seja em seu imediato entorno. Aqui estão os ecos de “Brigas nunca mais”, assim como dos afro-sambas de Baden e Vinícius. Será um erro sair a buscar puras e simples “influências” ou “influências mal assimiladas” que redundassem em pastiches. Não há nada de semelhante a isso.

A bossa nova está aqui totalmente internalizada, de dentro das armações harmônicas, na concepção dos arranjos com pontuações levíssimas de sopros ou cordas, no canto contido que conduz as melodias surpreendentes que Fred tece para as letras de excelência poética de seus parceiros. A compreensão maior de Fred quanto à bossa nova talvez seja a da importância do silêncio, das pausas, dos espaços vazios. Saltos intervalares também na condução melódica também. Os vazios não se preenchem, nem pelo excesso de instrumentação, nem por sobrecarga semântica. Tudo aqui converge para o elegante respeito ao ócio, ao claro, ao não-dito para não se borrar nada com qualquer tipo de redundância. Há uma disponibilidade para a vivência que se traduz nas enigmáticas imagens de “Guanabara”, a canção mais antiga do CD, do começo da década de 90 – o que revela que Fred tem lastro no convívio com esse tipo de canção: “cá onde a mão alcança/já não mais nada escondia/eu amo mesmo é o sol/lá quando pinta a baía”. Nesse discurso quase rarefeito um signo como “baía”, ao remeter obviamente à Guanabara remete ainda,

claro, ao baiano João Gilberto, e mais, a seu mais arrebatado cultor, Caetano Veloso. A sonoridade da canção (que é letra e música de Fred) tem algo das canções pré-tropicalistas deste, evoca sem dúvida alguma “Onde eu nasci passa um rio”. Pois o que ele nos diz é que há ali onde nasceu uma “ria” – palavra de uso comum em Portugal, que Caetano, aliás, usou em sua “Menina da ria”. Ria que certamente confundiu os portugueses ao aportarem na Guanabara, tanto que a tomaram por um rio.

Assim, há nas canções deste CD uma disponibilidade para a surpresa, para as formas inesperadas em que tudo pode vir a se converter a partir de um ponto, tudo pode tomar outra forma, outro destino, outra direção a partir de um ponto. O letrista Marcelo Diniz é grandemente responsável pelo achado de tais tesouros: “achei que havia perdido/o que acabei de encontrar/achei que não saberia/amar alguém nunca mais/agora encontro você e/já não sei mais o que achar”, explorando sucintamente a ambigüidade do verbo “achar”. Outra, a cargo do mesmo parceiro, é “Tudo teu”, em que a separação amorosa sugerida (mas não taxativamente afirmada) se resolve pela entrega inevitável de quem já estava entregue: “até o anel que tu me deste/e o que mais me reste é teu”. E ainda a impressionante “Dormir” na qual o uso dos intervalos melódicos inusitados contribui para o movimento disjuntivo pouco comum na canção popular; as frase melódicas curtas casam-se em perfeita isomorfia com uma letra em que a sensação de fragmento, de anotação rápida, encaminham a perfeita junção letra-e-melodia, atingindo uma notável simetria à primeira vista insuspeitada.

Com Fred Martins, estamos longe, muito longe das aberrantes provocações de Fernando Pellon à tradição musical do cancioneiro brasileiro, ao paroxismo de horror que ele faz brotar com a naturalidade de quem disseca corpos moribundos; estamos longe também da entrega apaixonada e da relação dubitativa, indecisa entre ir e ficar que vemos em Paulinho Lêmos. Aqui tudo é elegância, tudo é respeito ao silêncio, tudo é uma tentativa de mais uma vez descobrir o novo lidando com as formas castiças que permanecem na tradição que se renova.<sup>9</sup>

Curioso ainda é o fato de não apenas a canção título remeter ao início de Caetano Veloso no imediato pós-bossa nova/pré-tropicalismo, mas também que a canção de fechamento “Por um fio” remeta a uma sonoridade nordestina não de todo estranha à nordestinização que acometeu a canção brasileira no mesmo período. Talvez como se ao abrir portas aparentemente fechadas, Fred Martins apontasse que elas estavam apenas encostadas, à espera de novas visitas. Outros cancionistas recentes por vezes dão a impressão de freqüentarem as mesmas águas.

## **Conclusão**

*Os três trabalhos aqui sumariamente apresentados atestam, cada um à sua maneira, não apenas que a tradição da canção no Brasil incorpora como um de seus elementos básicos, medulares, o samba, mas ainda que a partir da bossa nova a alta consciência dos processos de construção do objeto canção insere-se nos trabalhos mais conseqüentes. O*

*leque de dicções, para mais uma vez falar com Luiz Tatit, deixado aberto pelo tropicalismo e seus desdobramentos, não apenas consagrou o modelo cancional, mas ainda ensejou a permanência de formas, forças e vertentes que se não ocupam a primeira plana da visibilidade no interior da indústria (e do mercado) de canções, funciona como um esteio de sustentação de uma tradição inventada e mantida em permanente e rico diálogo com todas as formas de atividade artística.*

### **Referências Bibliográficas**

- 1] ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EdUSP, 1994.
- 2] ALMADA, Carlos de Lemos. Samba de uma nota só: elementos musicais a serviço da expressão poética. In: XIX congresso da ANPPOM, 8., 2009, Curitiba. UFPR, DArtes, 2009. p.703-706.
- 3] CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2 ed. rev e aum. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 4] CICERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p.201-214.
- 5] MACALÉ, Jards. Real Grandeza (apresentação). In: Real Grandeza CD. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. Disponível em: < [http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat\\_produto\\_cada.php?id=149](http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=149)> Acesso em 03 ago. 2011.
- 6] MAMMÌ, Lorenzo. João e Miles. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jul 2011. Ilustríssima, p.2.
- 7] NAVARRO, Roberto José Bozzetti Navarro. Paulinho da Viola e as interfaces do moderno no Brasil. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2006.
- 8] NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.p. 253-262.
- 9] PELLON, Fernando. Cadáver pega fogo durante o velório. Entrevista a Joe Strumme. 8., 2009. In: Rock de plástico. Disponível em: < <http://rock-de-plastico.blogspot.com/search?updated-max=2009-04-07T21%3A05%3A00-07%3A00&max-results=29>> Acesso em 04 ago 2011.
- 10] PIRES, Paulo Roberto. **Torquatália**: geléia geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- 11] TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.