

SONS DE SINS E DE NÃOS: A LINGUAGEM MUSICAL E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS*

*Adalberto Paranhos***

Já há algum tempo, como que tateando outros caminhos, historiadores e cientistas sociais têm procurado incorporar ao arsenal de recursos de pesquisa outras linguagens, para além das habituais. Esse ato, próprio de quem se lança ao desafio de experimentar novos sabores dos saberes, resultou numa bibliografia, de produção mais ou menos recente, que valoriza objetos de estudo tradicionalmente postos à margem pela academia.

Nessas circunstâncias, a música industrializada vem assumindo crescente importância como fonte documental, respondendo por uma parcela dos esforços daqueles que se empenham em insuflar novos ares nas pesquisas históricas. O que com frequência se constata, no entanto, é que existe uma tendência muito grande a concentrar o foco de análise quase exclusivamente – ou, pelo menos, prioritariamente – nas letras das canções. Por maior que seja a relevância desse procedimento, sou da opinião de que ele por si só não é suficiente para dar conta da complexidade do trabalho com música, mesmo quando não se tenha a pretensão de realizar um estudo de natureza especificamente musicológica.

Do discurso mudo ao discurso falado

Um tanto de implicações ou precauções metodológicas se impõem quando os caminhos da pesquisa histórica se cruzam com os registros sonoros.

* Versão resumida da oficina realizada durante o simpósio “Revisitando os Descobrimentos: Práticas, Espaços e Linguagens da Comemoração”.

** Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Autor dos livros
' *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil e Dialética da dominação*.

Ater-se apenas à letra de uma composição muitas vezes pode nos levar a perder de vista a relação de complementaridade e/ou de oposição que ela entretém com outros elementos da obra musical na sua realização histórica, ou, como queira, no seu fazer-se. Senão vejamos.

Em primeiro lugar, parece evidente que a decifração da linguagem estritamente musical, conectada à eventual filiação a “gêneros musicais”, à família instrumental que intervêm na geração de uma certa sonoridade ou formatação timbrística, nada disso é estranho a quem se disponha a percorrer todo o arco de opções de trabalho com música. Afinal, a música *fala* sem recorrer necessariamente a palavras impressas e cantadas.

Retomo um exemplo já clássico na história da MPB: o *discurso* sonoro pronunciado pela estridência das guitarras elétricas que deram impulso à Tropicália, no final da década de 60, valeu por mil palavras no combate à estreiteza nacionalista que dominava um determinado projeto político nacional-populista que buscou se impor, também, como fator de legitimação de uma estética “nacional-popular”. Aquele discurso, nu de palavras, antecipou, sob vários aspectos, a crítica, revestida de palavras, que, no fronte acadêmico, colocaria em xeque o nacionalismo segundo o figurino dos anos 60 (representado, por exemplo, pela música *O subdesenvolvido*¹, obra-prima da concepção nacionalista do Centro Popular de Cultura da UNE, em choque, na época, entre outras coisas, com o internacionalismo bossa-novista).²

Além do mais, as palavras que, aparentemente, injetam sentido numa canção não deixam de passar, em muitas situações, por um processo de *dessignificação* e/ou de *ressignificação*. Dito de outra forma, o sentido das letras das músicas é cambiante, muda, por vezes, com o tempo, na dependência do contexto histórico em que ressurgem.

Veja-se o caso de *Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)*³, datada de 1968. Sua mensagem explícita, tornada emblemática do enfrentamento com a ditadura militar no pós-64, indicava o colapso do sonho dos que “acreditam nas flores

1 A gravação original de *O subdesenvolvido* (Carlos Lyra e Chico de Assis) consta do compacto duplo *O povo canta*, lançado antes do golpe de 1964 pelo CPC da UNE. V., igualmente, a regravação de Carlos Lyra no compacto simples *A UNE canta*, UNE, 1986.

2 O entrechoque político-cultural que opôs nacionalistas e bossa-novistas atingiu em cheio a própria Bossa Nova como movimento, cindindo-o em alas politicamente bem demarcadas. Ver, sobre o assunto, Adalberto Paranhos “Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e Contemporaneidade na MPB)”, *História & Perspectiva*, n. 3, Uberlândia, UFU, 1990, pp. 5-111 (esp. pp. 7-26).

3 *Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, de e com Geraldo Vandré, gravada ao vivo no Maracanãzinho em 1968 e relançada no CD *Geraldo Vandré*, RGE, 1994.

vencendo canhão”. Vandré, mais do que pegar no violão, formulava, para os bons entendedores, um inequívoco apelo para que se pegasse em armas na luta pela derrubada do regime. Ora, essa canção, transformada em signo de resistência à ditadura, adquiriu, sob certo prisma, uma relativa autonomia ante o seu significado literal imediato. Pelos idos de 76/77, ela virará insígnia do movimento estudantil em ação pelas liberdades democráticas. Em 79 animará – ao lado de *O bêbado e a equilibrista*, na voz de Elis Regina⁴ – manifestações de protesto pela anistia ampla, geral e irrestrita. Por esse período, os gritos de “vem, vamos embora/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer” saltavam da boca dos metalúrgicos do ABC em greve por melhoria salarial, liberdade sindical e direito de greve. Numa palavra, os fios da história enredam-se nas tramas da canção.

Quando não permanecemos reféns da mera *literariedade* das letras das músicas, estamos aptos para perceber, enfim, que o *significante* não se acha irremediavelmente preso a um *significado único*, esvaziado de historicidade. É o caso ainda de *Caminhando*, que mais recentemente teve seu verso-chave apropriado de maneira conservadora por peças publicitárias do gênero “gente que faz”, numa alusão a pequenos empresários que “venceram na vida”, procedimento comum na “cultura de massa”, envolvendo uma operação lingüística típica de “roubo da fala”.⁵

Polissemia ou a multiplicidade e a ambigüidade de leituras

De fato, uma canção está longe de reter um sentido fixo, pré-fabricado ou predefinido. Dialeticamente, a produção de sentidos abriga múltiplas leituras possíveis, por mais ambíguas e contraditórias que sejam. O sim pode transmutar-se em não, e vice-versa, ou em talvez.

Uma coisa pode se converter, para falar *à la* Guimarães Rosa, na outra-coisa, na sobre-coisa, quando não na anti-coisa, até porque não se pode falar simplesmente na coisa em si mesma. E essas coisas às vezes não estavam na mente do compositor. O

4 *O bêbado e a equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc), com Elis Regina, LP *Elis, Essa Mulher*, WB, 1979 (relançada no CD homônimo pela WEA, 1989).

5 À semelhança da fala mítica, evidencia-se, aqui, uma prática lingüística de direita, como diria Roland Barthes, em *Mitologias*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972, em especial o ensaio “O Mito, Hoje”.

que traz à tona outro problema paralelo a ser deslindado em algumas circunstâncias: nem sempre os objetivos de um autor se expressam em sua obra. Lembro-me, a propósito, dos ensinamentos de Lucien Goldmann em seus ensaios sobre história da literatura⁶. Por vezes se cava tamanha distância entre autor e obra, quando esta circula socialmente, que a criação exprime ampla autonomia em relação ao criador, a ponto de chegar até a significar o *não-pensado*.

Só para exemplificar, de volta ao terreno musical: ao comporem *Coração de estudante*⁷, em 1983 – parte integrante da trilha sonora do filme *Jango*, lançado em 1984 –, Wagner Tiso e Milton Nascimento não poderiam prever a destinação que a mídia eletrônica lhe daria dali a dois anos. A fé investida nos estudantes, na “nova aurora a cada dia”, foi canalizada para o culto *post mortem* da figura “messiânica” de Tancredo Neves (ou seria Sãocredo Neves?), servindo-lhe de epitáfio. E, no caso, nem mesmo o engajamento de Milton Nascimento na defesa da “Nova República” autoriza suspeitar que ele antevia o que seria feito de sua música. Ou, para ser mais preciso, de sua letra, pois a música propriamente dita é de autoria de Wagner Tiso. Que, por sinal, mais tarde rompeu politicamente com Milton e criticou a brutal instrumentalização política da obra de seu parceiro pela “Nova República”. Logo se vê que há mais coisas entre música e realidade do que geralmente se supõe.⁸

Se se trata, neste momento, de enumerar um elenco de dificuldades que põem à mostra os desvãos do trabalho com música, aponto pelo menos mais uma. Interpretar, do meu ponto de vista, implica também *compor*. Quer dizer, quando alguém canta e/ou apresenta uma música, sob esta ou aquela roupagem instrumental, atua, num certo sentido, não como mero intérprete, mas igualmente como compositor. Ao cantar, por exem-

6 Ver, por exemplo, Lucien Goldmann, *Dialética e Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, em especial o ensaio “Materialismo Dialético e História da Literatura”.

7 *Coração de estudante* (Wagner Tiso e Milton Nascimento), com Milton Nascimento, LP *Milton Nascimento ao Vivo*, Barclay, 1983 (também disponível em CD).

8 Em outro texto examino as armadilhas em que podemos cair ao elegermos os registros fonográficos como testemunho musical irrefutável de uma época. Prova disso, por exemplo, é que, inicialmente, gravadoras e maestros não conseguiam transpor para o disco a nova combinação rítmico-sonora do samba que comandava o impulso criador dos compositores do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro do final dos anos 20. A leitura predominante nos discos de então se prendia muito mais ao samba do passado do que ao novo samba em ebulição. Ver Adalberto Paranhos, “O Brasil Dá Samba? (Os Sambistas e a Invenção do Samba como ‘Coisa Nossa’)”, *Música Popular em América Latina*, Santiago de Chile, Rodrigo Torres, editor, 1999, pp. 193-232 (em especial pp. 195-197).

plo, o agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de recompor e/ou decompor uma composição. E isso ocorre de modo consciente ou inconsciente.

Uma subversão deliberada do sentido primeiro de uma canção está no exemplo extremado da gravação, em 1970, de *Chão de estrelas*, pelos Mutantes⁹. Essa composição dos anos 30, um clássico da música popular brasileira, foi submetida a um processo tropicalista de destruição como símbolo da tradição. Unindo os seus talentos ao do maestro Rogério Duprat, os Mutantes fizeram dessa música o bode expiatório na propositalmente ridícula metamorfose do sério em hilariante. Numa gravação onomatopáica, esses agentes provocadores reagiam energicamente ante a censura raivosa dos seus críticos “tradinacionalistas”, no dizer de Augusto de Campos¹⁰. E disparavam – os tiros nessa regravação são ao pé da letra – contra o culto xenófobo à tradição, desfazendo-a em cacos.

Num outro caso, em que a mutação de sentido se dá de maneira inconsciente, *Gota d'água*, de Chico Buarque, vale como ilustração. Quer na gravação do autor, quer na de Simone dos seus bons tempos¹¹, a composição assumia, mais ou menos claramente, seu tom de denúncia das atrocidades promovidas nas câmaras de tortura da ditadura. Tudo isso, é óbvio, sob uma trama que engendrava ao mesmo tempo um discurso amoroso que possibilitasse, particularmente aos olhos e ouvidos dos censores federais, uma outra leitura. Nesta óptica,

já lhe dei meu corpo, minha alegria
já estanquei meu sangue quando fervia
olha a voz que me resta
olha a veia que salta

se casava com

-
- 9 Confrontar *Chão de estrelas* (Silvio Caldas e Orestes Barbosa) com Silvio Caldas e com os Mutantes. A gravação original do autor aparece em 78 rpm, Odeon, 1937 (relançada no CD *Velha Guarda*, EMI, 1998). A regravação dos Mutantes figura no LP *A divina comédia ou Ando meio desligado*, Polydor, 1970 (relançado em CD pela mesma gravadora, s/d).
- 10 Emprego o termo usado por esse poeta ao investir contra o “nacionalismo nacionalóide” da T.F.M. (“Tradicional Família Musical”) constituída pelos “idólatras dos tempos idos”. Augusto de Campos, *Balanço da Bossa e outras Bossas*, 4. ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.
- 11 *Gota d'água* (Chico Buarque), com Chico Buarque, LP *Chico Buarque & Maria Bethânia ao Vivo*, Philips, 1975 (relançado em CD pela mesma gravadora em 1993), e com Simone, LP *Gotas d'água*, Odeon, 1976 (também disponível em CD).

por favor, deixa em paz meu coração
que ele é um pote até aqui de mágoa
e qualquer desatenção, faça não!
pode ser a gota d'água

como combustível de mais um desencontro sentimental. É bem verdade que, especialmente a gravação de Simone, com arranjo de Wagner Tiso, não sugeria apenas isso: a voz de Milton Nascimento ao fundo, numa sessão de vocalise, lançava no ar, de forma estilizada, a sugestão de vozes que vinham de longe, como que se erguendo dos porões da ditadura onde se abafavam os gritos dos que lutavam pelo fim do regime.

Passando, agora, de um extremo a outro, quem ouvir a gravação de Beth Carvalho¹² verificará que ela decompôs e recompôs a composição, indo ao ponto de diluí-la e esvaziá-la daquilo que, originalmente, era a sua significação mais profunda. Parece que estamos todos, cachaça à mão, reunidos numa roda de samba em que se choram dores de amores, com os cotovelos à flor da pele (o que é acentuado pelo clima musical criado pelo belo arranjo de Paulo Moura). Nisso, porém, *Gota d'água* escapa pelo ralo. Era o que faltava, como diz a letra do Chico, “pro desfecho da festa”.

Páro por aqui. Não sem antes fazer uma observação inteiramente alheia a preocupações de ordem metodológica. Nestas breves anotações, tentei mostrar uns tantos riscos a que nos expomos ao lidarmos com o discurso musical e/ou com registros fonográficos. Por conseqüência, a música ficou relegada à condição de *meio*, de fonte documental. De minha parte, isso, nem de longe, implica ignorar a significação da música – e, por extensão, da arte – como um *fim em si mesmo*. Ela é, bem o sabemos, um camaleão sonoro com o qual compartilhamos na vida cotidiana sentimentos e estados de espírito contrapostos, como lembraram Sueli Costa e Abel Silva em *Música, Música*: “irmã, irmã, irmã/ feroz como a ira do Irã/ ou mansa como o último carinho/ quando já chega a manhã”. Por essa razão entendo, pesquisas à parte, que ela não deve ser encarada tão-somente como um trampolim em direção a outras esferas. Por que não pensá-la, igualmente, como um “inutensílio”, para lançar mão da palavra-chave com que Paulo Leminski classificava a sua própria poesia?

12 *Gota d'água* (Chico Buarque), com Beth Carvalho, LP *Pandeiro e viola*, Tapeçar, s/d (1975), (também disponível em CD).