

Tradição, ruptura e invenção no compasso da canção popular

Tatiana Lima

Jornalista, especialista em Gestão da Informação para Múltiplos Meios, mestranda em Comunicação pela Facom-Ufba, professora da FSBA e FTC.

E-mail: lima.tatiana@uol.com.br.

RESUMO

Este texto pretende abordar a possibilidade de leitura de canções populares, partindo dos conceitos de tradição, ruptura e invenção. Usa como exemplo o diálogo entre a tradição da música popular rural e urbana e a cultura pop em canções do grupo Chico Science e Nação Zumbi e de Tom Zé, analisando de que forma o ímpeto de agregar diferenças convive com o risco do acaso e com a busca pela invenção.

Palavras-chave: canção, tradição, ruptura, invenção.

ABSTRACT

This text intends to approach the possibility of reading popular songs from tradition, rupture and invention concepts. It uses as example the dialogue between the tradition of the rural and urban popular music and the pop culture in songs of the group Chico Science and Nação Zumbi and of Tom Zé, analyzing how it forms the impulse of joining differences lives together with the risk of the chance and with the search for the invention.

Keywords: popular song, tradition, rupture, invention.

RESUMEN

Este texto pretende abordar la posibilidad de lectura de canciones populares, a partir de los conceptos de tradición, ruptura y invención. Emplea como ejemplo el diálogo entre la tradición de la música popular urbana y rural e la cultura pop en canciones del grupo Chico Science y Nação Zumbi y de Tom Zé, analizando de que forma la voluntad de adicionar diferencias convive con el riesgo del acaso y con la busca por la invención.

Palabras clave: Canción popular, tradición, ruptura, invención.

A proposta deste texto é estabelecer diálogos entre a tradição da música popular rural e urbana, a cultura pop, as referências à indústria de massa e a invenção na interpretação de canções. Para falar de canção é preciso ter em mente um conjunto de enunciados constituídos por letra, canto, melodia, harmonia, ritmo e arranjo, sistematizados na enunciação em estrofes, pontes e refrão. Uso como exemplos canções do grupo Chico Science e Nação Zumbi e de Tom Zé, apontando de que forma o ímpeto de agregar diferenças convive com o risco do acaso e com a busca pela invenção.

Para começo de conversa, é preciso perguntar: o que é tradição? O filósofo Gerd Bornheim, em *O Conceito de Tradição*, levantou a etimologia e as acepções dicionarizadas de tradição, entre outros aspectos do conceito. Segundo Bornheim, a palavra tradição

vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. (1987: 18)

A referência ao “dito” remete à cultura oral, de onde vêm muitos dos intertextos presentes nas canções de Tom Zé, que releu e redistribuiu baiões, emboladas, chegança e os sambas rurais do interior baiano ao longo de sua carreira. A cultura oral também está presente no manguebeat, que agencia o samba de maracatu, coco, embolada, ciranda, xote, caboclinho e baião, entre outras referências.

Vale pontuar que a tradição remete à idéia de permanência. Mesmo sem terem registro escrito em notações musicais ou textos lingüísticos, os gêneros citados acima permaneceram ao longo do tempo. Esta permanência depende, paradoxalmente, da capacidade que cada expressão tradicional tem de se manter em movimento. Não procuro na tradição uma unidade ou origem. Prefiro adotar o caminho arqueológico de Michel Foucault, que vê na tensão entre tradição e ruptura a oportunidade de “repensar a dispersão da história (...) [pois] graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência”. (Foucault, 2004: 23-4).

A tensão tradição-novidade está presente também no texto de Bornheim. De saída, ele afirma: “já os gregos perceberam que conceitos opostos costumam atrair-se”, defendendo que, para delinear a tradição, é preciso colocá-la em contraste com a ruptura, que lhe faz oposição. O movimento é uma necessidade interna da tradição, mesmo

que não seja percebido externamente.

Em uma tese sobre o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola, Eduardo Granja Coutinho faz uma distinção entre as definições de *tradição* e *tradicionalismo*, que é útil para entender a necessidade de movimento na tradição. Coutinho parte de um episódio do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade: a recuperação da pedra muiraquitã, roubada pelo gigante Piaimatã. Enquanto estava em poder do gigante, a muiraquitã é considerada por Coutinho “uma tradição petrificada, uma cultura morta, posto que apartada de seu sujeito histórico”. É o equivalente a um objeto de coleção ou a uma peça de museu.

Segundo Coutinho, ao ser recuperada por Macunaíma, a pedra volta a ser uma “tradição viva (entendida como articulação orgânica entre sujeito e objeto, entre o povo e seu patrimônio histórico-cultural)” (2002: 15). O autor relaciona o tradicionalismo à manutenção do *status quo* pelos setores dominantes e recorre ao par opositivo natureza e cultura para afirmar que o tradicionalismo tenta neutralizar o aspecto cultural da tradição, ao aprisionar o legado ancestral no campo do sagrado, no campo de algo que é maior do que a capacidade humana de transformar a natureza.

Se a ideologia conservadora opera no sentido de naturalizar a cultura, de esvaziá-la de sua história, o pensamento revolucionário não pode deixar de se orientar pela consideração de que a tradição, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é a objetivação da ação humana, e de que a transmissão no tempo das formas culturais **não se realiza como mera reprodução mecânica, objetiva, e sim como um processo de reconstrução** no qual a cultura é afetada e redefinida pelo esforço do sujeito (Coutinho, 2002: 21). [grifo meu].

A partir desta abordagem é possível considerar que o legado tratado de forma tradicionalista, como uma relíquia do passado, fica sujeito a ser cristalizado e a perder a validade, na medida em que as sucessivas gerações da comunidade praticante aderem a novos costumes. Já o legado não-cristalizado acompanha o movimento de seus praticantes, sendo acionado e atualizado por uma rede de relações e diálogos com elementos surgidos posteriormente. Para que uma encenação mantenha-se ativa, seus praticantes precisam sentir-se agentes criadores no ritual - e não apenas repetidores de um costume ancestral. Mesmo quando alguns fios se partem, outras linhas sustentam a teia que mantém a tradição no presente.

Um exemplo: segundo Câmara Cascudo, o maracatu praticado pelos escravos no Brasil colonial mimetizava a coroação de um rei tal como ocorria de fato no Congo. Diante da repressão dos senhores de escravos - temerosos do potencial subversivo presente na “coroação” de líderes entre os escravizados - os praticantes mudaram o referencial da corte africana para a corte portuguesa, de forma a viabilizar a prática do folguedo.

Nos dias de hoje, os guerreiros-de-lança das nações de maracatu rural pernambucanas incorporaram elementos contemporâneos, tais como os óculos escuros de modelos usados por motociclistas. Quando Chico Science apareceu nos palcos e na mídia usando um par de óculos deste tipo, muitas pessoas acharam que o cantor estava influenciando na indumentária dos guerreiros-de-lança, sem saber que ele apenas mimetizava os guerreiros de hoje. Segundo o ritual religioso do maracatu, os guerreiros devem esconder os olhos, porque estão num momento de transe. Assim, por iniciativa de um praticante anônimo do folguedo, os óculos somaram-se ao tradicional chapéu de abas largas com franjas, no intuito de garantir o melhor cumprimento do preceito.

A tensão dinâmica entre a tradição e o movimento, ou melhor, a necessidade de cortes e quebras nas relações internas que sustentam uma tradição, é diferente do que o poeta e ensaísta Octavio Paz chamou de “tradição da ruptura” ou modernidade, ao tratar da poesia de vanguarda. Esse conceito é um produtivo operador de leitura para abordar a produção tropicalista de Tom Zé e de outros artistas de sua geração. Paz indaga: “Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?” Ele mesmo explica, ao tratar da tradição na modernidade:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição, cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta (...) a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. (1984: 18)

Octavio Paz vai explicar que, no mundo moderno, o novo não é o totalmente inédito, e sim uma expressão que funda sua própria tradição, rompendo com o passado

imediatos, ou seja, com a cadeia sucessiva da tradição vigente, mas podendo trazer à tona um passado remoto historicamente, geograficamente etc., numa nova genealogia. Usar elementos de tradições e de culturas diferentes, o “passado plural”, é um gesto de ruptura por provocar surpresa, por acionar o inesperado, apagando, segundo Paz, “as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (1984: 21).

Na cultura midiática, a busca pela novidade é um dos motores do consumo de discos e outros produtos, embora nem sempre o que é “vendido” como novo o seja de fato. A redistribuição de tradições constitui uma invenção, ao tempo em que a simples ruptura com o padrão vigente pode ser uma falsa novidade. Segundo Gianni Vattimo, em *O Fim da Modernidade*:

na sociedade de consumo, a renovação contínua (dos hábitos, utensílios e construções) é já hoje fisiologicamente exigida pela pura e simples sobrevivência do sistema; a novidade não tem nada de ‘revolucionário’ e perturbador, é o que permite que as coisas continuem sempre iguais” (1996: 12).

Então, o conceito de invenção com o qual trabalho não é o de novidade, mas o de agenciamento de temporalidades de forma inesperada. Entendo que a simples ruptura com os padrões vigentes não implica invenção, pois não há tensão nesta sempre esperada apresentação do “novo”. A invenção pode estar presente na ruptura se, em seu bojo, vêm agenciamentos inéditos de elementos “novos” ou tradicionais.

Um exemplo: o uso de tambores de maracatu num arranjo com instrumentos acústicos e canto melódico numa canção de MPB pode ser uma novidade com algum grau de invenção. Mas o uso destes mesmos tambores num arranjo com guitarras distorcidas e timbres eletrônicos, em que o vocal é canto-falado ao modo do rap e da embolada, como ouvimos em algumas canções do manguebeat, é um procedimento menos esperado e mais inventivo, uma vez que estes timbres estarão em permanente tensão. A invenção seria, portanto, diretamente proporcional ao grau de surpresa presente na hibridação de elementos.

Na obra de Tom Zé, a invenção tem algumas peculiaridades que não estão presentes em canções pop como as do manguebeat. Isso se deve ao fato de ele ter estudado música erudita. Na tradição musical européia não é raro relacionar a palavra invenção ao contraponto e ao improviso. O dicionário Aurélio apresenta a seguinte acepção para invenção em música: “composição musical em estilo contrapontístico, e com caráter de um improviso” (Ferreira, 1999: 1132).

O uso do contraponto é uma constante nas músicas de Tom Zé, principalmente a partir dos anos 70. E, desde o final daquela década, ele passou a criar partindo da audição de gravações de bateria com batidas de baião e de samba. O método consiste em soltar o ritmo gravado e improvisar com o violão, até chegar a uma “levada”, um conjunto de diferentes ostinatos que serão executados por vozes graves do baixo e da guitarra, vozes médias de violões e guitarras, e agudas de bandolim ou cavaquinho. Feito este pré-arranjo, em que as vozes instrumentais interagem em contraponto, ele cria, por último, a melodia e a letra.

É nesta época também que Tom Zé *inventa* formas de inserir o aleatório em seus concertos. Ele construiu um instrumento chamado hertzZé, uma espécie de sampler analógico feito de vários gravadores com fitas contendo trechos de músicas selecionadas a partir da frequência de hertz, manipuladas por um teclado. No hertzZé é possível escolher qual a faixa de hertz será tocada, mas não a nota que entrará primeiro. No sampler industrializado, a precisão não dá espaço para esta interferência do acaso.

Ele também chegou a usar, em shows, sete rádios de pilha ligados aleatoriamente em diferentes estações e tocados através da manipulação dos botões de sintonia e volume. Nesta mesma época, compôs a canção *Tatuarambá*, para ser tocada com uma orquestra de instrumentos não-convencionais e que ficou muitos anos inédita em gravação, por ser considerada pelas gravadoras “experimental” demais. Somente em 1992, *Tatuarambá* entraria no álbum *As ancas das tradições (The Hips Of Tradition)*. O título do disco é extraído de versos deste samba que propõe tanto “sujar o corpo de samba” quanto “trazer o corpo para os pincéis da eletrônica / vestir o poema-anúncio”. No encarte do CD, o compositor revela que a faixa foi “inspirada no caráter provisório da estética”, definido por Haroldo de Campos, no livro *A arte no horizonte do provável*.

A referência bibliográfica reitera o interesse de Tom Zé pela invenção, mesmo atuando na seara da música popular. O ensaio de Haroldo de Campos faz várias referências à invenção. Para Campos, a arte: “produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica, em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser” (1975: 15).

Campos usa como exemplos composições eruditas contemporâneas nas quais o intérprete interfere na estrutura da peça no ato da execução. Cita a *Troisième Sonate* para piano de Pierre Boulez e o interesse do compositor francês pelo *Lance de Dados* do poeta Mallarmé. Trata também da obra de Stockhausen, cuja composição *Klavierstück XI* “tem o aspecto de um mapa ou planta, que se desenrola e se adapta a uma estante portátil. Nela, 19 grupos sonoros são distribuídos e devem ser lidos pelo intérprete segundo indicações que lhe deixam uma grande margem de liberdade na articulação

geral do conjunto” (CAMPOS, 1975: 20-1). Fala ainda do norte-americano John Cage, “cujo método se baseia na manipulação aleatória do jogo chinês de palitos da sorte, o I-CHING” (idem, ibidem: 21). Para o ensaísta, com a incorporação do acaso na execução de peças musicais,

restitui-se na música um insuspeitado prestígio para o intérprete que se poderia julgar em vias de desaparecimento por ocasião do surto inicial do eletrônismo musical. (...) Em contraparte à música eletrônica, na qual todos os acontecimentos sonoros até nos mínimos detalhes eram predeterminados e fixados através de medidas técnicas, nessa nova música instrumental outorgou-se ao executante campo para decisões livres e espontâneas, inacessíveis às máquinas. (CAMPOS, 1975: 23)

A literatura de invenção também é abordada por Haroldo de Campos, que associa o aleatório ao diálogo com a tradição. Um dos exemplos citados é a obra *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau, na qual há dez sonetos nos moldes tradicionais, cujos versos alexandrinos podem ser lidos em qualquer ordem. “A articulação estrutural geral do livro é revolucionária, porém, consideradas em si mesmas, a sintaxe e a semântica de cada uma das peças (sonetos afinal) é tradicional, misturando andadura raciniana com toques surrealistas” (CAMPOS, 1975: 19), comenta.

O improviso, ou o não controle de todos os elementos em jogo, é um dos aspectos que distinguem a invenção da tradição da ruptura. A ruptura pode ser repetida, será cristalizada e até envelhecerá rapidamente no moto contínuo da modernidade. O acaso não é tão palpável. É possível repetir o gesto, o ato de improvisar, mas é muitíssimo raro conseguir fazer coincidir precisamente o conteúdo do improviso.

Com o propósito de distinguir os três conceitos abordados até aqui, e a título de conclusão, proponho um esquema bastante simplificado, relacionando duas características que perpassaram as abordagens: permanência e linearidade. Na tradição, é fundamental a permanência. Nela as mudanças (o movimento) ocorrem num sentido linear, em prol da perenização. Na ruptura, há uma quebra da sucessão linear, é preciso abolir os paradigmas vigentes e instalar novos paradigmas. Mas isto não impede que a novidade vire tradição, instaurando uma nova linearidade e fixando uma nova permanência. Já a invenção privilegia o acontecimento, o acaso, a surpresa, a volatilidade mais do que a permanência. Por conta disso ela é menos linear e mais livre, a ponto de fazer emergirem tradições de tempos passados ou de espaços remotos em combinações (hibridações)

inesperadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: **Tradição e Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 1975.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio do Século XXI: dicionário de língua portuguesa**, 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- PAZ, Octavio. A Tradição da ruptura. In: **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.
- VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido - Uma Outra História das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZÉ, Tom; NESTROVISK, Arthur (org.). **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.