

LORENZO MAMMÌ

A fugitiva

Ensaios sobre música



Copyright © 2017 by Lorenzo Mammì

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa

Flávia Castanheira

Preparação

Silvia Massimini Felix

Índice onomástico

Luciano Marchiori

Revisão

Jane Pessoa

Angela das Neves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mammi, Lorenzo

A fugitiva : ensaios sobre música / Lorenzo Mammì. — 1^aed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

ISBN 978-85-359-2943-0

1. Ensaios brasileiros 2. Música 3. Música — História e crítica
4. Música popular brasileira 1. Título.

17-05170

CDD-780.9

Índice para catálogo sistemático:

1. Música : História e crítica 780.9

[2017]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORAS SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

Sumário

<i>Introdução</i>	7
-------------------------	---

PRIMEIRA PARTE

Dorival Caymmi	15
João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova	17
No mesmo lugar, muito à frente	
(João Gilberto e Miles Davis)	29
Prefácio ao <i>Cancioneiro Jobim</i>	38
“Canção do exílio”	48
Prefácio ao <i>Cancioneiro Chico Buarque</i>	63
Os sonhos dos outros: sobre “Sonhei”, de Luiz Tatit	84
A era do disco	104

SEGUNDA PARTE

Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos	127
Cenários de música radical	142

O demônio da analogia: algumas melodias juvenis de Debussy.....	150
Um novo Wagner.....	175
Introdução a Glenn Gould	186
Mozart, último horizonte	188
Deus cantor.....	192
Prefácio a <i>Vida de Rossini</i>	216
Verbetes.....	230
O declínio de dom Juan.....	255
A pequena frase de Vinteuil	274
A notação gregoriana: gênese e significado	284
<i>Canticum Novum</i> . Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho.....	322
Melodias automáticas	342
<i>Sobre os textos</i>	351
<i>Índice onomástico</i>	353

Introdução

Comecei a me interessar por música muito antes de estudar arte ou filosofia. Na minha família havia um tio que, na linguagem não politicamente correta da época, era tido como “tonto”. Ainda que sua personalidade permanecesse num nível infantil, ele desenvolvera certas habilidades, como desenhar de cabeça mapas geográficos bastante detalhados e precisos. Mas, sobretudo, tio Sergio tocava piano. Almoçava todo dia na nossa casa, e minha avó comprou um piano de armário para que, depois das refeições, ele executasse clássicos de salão, como “Fascination”. Em casa também havia uma daquelas rádios-vitrolas antigas, uma Telefunken do tamanho de um móvel. Tínhamos um disco da *Abertura 1812* de Tchaikóvski, e na hora dos tiros de canhão todas as louças da cristaleira, que ficava bem em frente ao aparelho de som, começavam a tremer. Tio Sergio tocando “Fascination” e as louças vibrando são as primeiras emoções musicais de que tenho memória.

Aprendi a tocar no piano do tio Sergio. Mas a música, para mim, sempre foi uma paixão não correspondida. Sou desafinado

e, embora continue a praticar com regularidade, ainda toco mal. É possível que tio Sergio também tocassem mal; mas, pelo menos na minha memória, ele o fazia com uma naturalidade que eu não consigo alcançar. O jeito que encontrei para me aproximar da música foi, então, falar ou escrever sobre ela. Sempre, porém, com a sensação de que, por mais que chegassem perto dela, não conseguia atingi-la.

Acredito que não se trate apenas de problemas pessoais: há dificuldades objetivas, às vezes insuperáveis, sempre que se aborda a música com as armas do pensamento. Ela não se deixa encarrar: é um assunto que, em sua essência, escapa. Talvez minhas dificuldades tenham me proporcionado uma consciência mais nítida dessa estranheza radical. Seria a única vantagem.

Vou tentar apresentar a questão de maneira menos biográfica. Em primeiro lugar, a música não é um objeto, algo que se possa segurar entre as mãos, manter diante dos olhos; tampouco é um conceito que se possa revirar no pensamento. Tem algo do enunciado, mas com regras específicas, estranhas às da linguagem verbal. Música e linguagem verbal não se bicam — invejam-se, quando muito. É mais fácil que uma assuma o papel da outra (a música aspirando à condição da poesia, e vice-versa), ou que ambas brotem de uma mesma fonte, que permanece encoberta (como na canção), do que fazê-las sentar à mesa e conversar com polidez.

A música nunca se põe no mesmo plano da linguagem verbal: está sempre acima ou abaixo dela. Acima, por ser portadora de uma racionalidade autossuficiente, tanto mais pura quanto não perturbada pela tarefa de remeter a algo específico; abaixo, por ser anterior à distinção entre significado e significante, portanto visceral, inarticulada, próxima ao grito animal. Sob o primeiro aspecto, é como se já tivesse se depurado de todo sig-

nificado, deixando a estrutura significante tão nua que seria contraditório e inútil preenchê-la com conteúdos. Sob o segundo, é saudade ou relíquia de uma confusão primitiva em que expressão e denotação, sentimento e coisa nem chegavam a se distinguir. De ambos os pontos de vista, o discurso trai a música, torna-a circunstancial e anedótica, enquanto ela resiste a toda especificação.

Segundo problema: embora baseada em relações exatas, a música não é propriamente uma forma. Forma, em nossa herança grega, é o contorno de algo, e não há contornos na sucessão e superposição de sons. Forma é esquema, permanência de proporções duradouras no fluxo das sensações, e a música, ao contrário, é até mais contingente do que as sensações, como se corresse mais rápido do que elas. Foge à apreensão, e o que a linguagem verbal pode descrever é apenas o rastro dessa fuga. É verdade que temos meios para mapeá-la: a partitura e o registro gravado. Mas no papel a música se transforma em diagrama, redução a parâmetros de alturas, durações e, de maneira menos determinada, dinâmicas e timbres. No registro, o som é separado da performance, torna-se objeto, artefato.

Isso leva ao terceiro problema: no ato de ouvir e tocar, o que é propriamente música e o que é estranho a ela? O arranhar das cordas, o chiado da vitrola, os movimentos do regente — e ainda o brilho do lustre, o escurinho da sala, o raio laser ou as mesas apertadas num porão que parecem inseparáveis do bom jazz, tudo isso faz parte ou não da experiência musical? Não há limites preestabelecidos: o encarte de *Sgt. Pepper's*, o vinco da calça de João Gilberto, a viagem a Bayreuth, o rito da missa são acontecimentos sem os quais a música não seria o que é. Dentre os pensamentos que surgem da escuta de uma sinfonia, quais são produtos de uma sensibilidade musical apurada e quais decorrem de falta de concentração? O ouvinte perfeito seria aquele que conse-

guisse acompanhar, na escuta, todos os desenvolvimentos formais, ou aquele que deixasse os pensamentos correrem soltos e permitisse que a música exercesse sua função subliminar?

A ligação que a música inevitavelmente estabelece com nossa vida pessoal (uma viagem, um namoro) já altera para sempre a percepção que temos dela, de maneira muito mais radical e imediata do que relações análogas afetam, digamos, a avaliação de um quadro de família ou de um romance que lemos na juventude. Com o quadro e o romance retomamos um diálogo, mas a música que nos marcou e que voltamos a ouvir parece sair de dentro, como se estivesse lá, mesmo quando não pensávamos nela.

Escritos no arco de quase trinta anos, com finalidades variadas, estes textos são naturalmente díspares. Como a música foi minha primeira área de atuação ao chegar ao Brasil, alguns deles são bastante antigos: ressentem-se de minha formação acadêmica italiana, e o português ainda é duro. Eu me arrependo de alguns julgamentos — de uma frase depreciativa sobre as *Bachianas n. 5*, por exemplo, no ensaio sobre Villa-Lobos. Ainda me faltava a vivência de um universo musical que se tornaria o meu; eu julgava por outros parâmetros. Um entrosamento real com a música brasileira talvez só tenha acontecido cinco anos depois, com o primeiro ensaio sobre João Gilberto. No entanto, não quis excluir o texto sobre Villa-Lobos e outros mais antigos porque neles reconheço o esboço de uma estratégia que, na releitura, me pareceu recorrente, ainda que não premeditada.

Quase sempre tento, por assim dizer, surpreender a música com a guarda baixa, a descoberto. Quando ela passa do som para a notação; quando escoa em comportamentos; refletida no pensamento de um escritor (Stendhal, Baudelaire, Proust) ou na postura de um ouvinte. Ou então em todas as ocasiões em que,

buscando caminhos inusitados, ela renuncia ao domínio completo de seus recursos.

As construções analógicas, por exemplo, pelas quais os elementos se associam sem que um derive diretamente do outro, têm para mim uma importância especial. Debussy, mestre nesse tipo de procedimento, foi tema de minha tese na Itália, e ainda sou marcado por sua música, justamente por ela ser um fluxo sem direção, sempre à beira da falta de sentido. Talvez Debussy tenha me preparado para ouvir João Gilberto. Por outro lado, o jazz das décadas de 1960 e 1970 me ajudou a entender a vanguarda pós-weberiana, a reconhecer naquelas construções tão minuciosas um cenário montado para o surgimento de reações espontâneas, quase neurológicas.

A música popular aponta questões específicas: com certeza ela é mais simples do que a erudita quanto às estruturas internas, mas se articula de maneira complexa com tudo o que está fora dela. Cada canção é, potencialmente, um modelo de comportamento. O terno preto do instrumentista erudito é neutro, mas o modo como o músico popular se apresenta no palco, por mais discreto que seja, carrega um significado com o qual podemos ou não simpatizar. A questão então é mapear as passagens pelas quais todas essas relações se tornam forma musical ou, mais especificamente, se tornam a sintaxe, o léxico, o “modo de dizer” de cada compositor e intérprete. A tarefa do comentador de música erudita e popular — da maneira como encaro esse ofício — é, assim, oposta e complementar: no primeiro caso, trata-se de abrir a caixa-preta de um sistema formalmente rigoroso e autorreferente, para mostrar os fios que o ligam à experiência cotidiana do mundo; no segundo, acompanhar como a experiência do mundo se torna forma significativa autônoma.

Por isso, e não por uma questão de gênero, o livro se divide em duas partes: a primeira diz respeito a um período relativamente curto da música popular brasileira e internacional, desde Caymmi, figura exemplar da era do rádio e dos primeiros LPS, até o atual desaparecimento do disco. É uma seção que segue a cronologia dos assuntos, porque de certo modo eles narram uma história unitária e coerente. Os textos sobre música erudita, ao contrário, foram organizados pela data de publicação, porque nesse caso conta mais o desenvolvimento progressivo das questões do que a ordem cronológica dos assuntos, espalhados num enorme arco de tempo, sem nenhuma pretensão de completude.

Nunca soube o que se passava na cabeça do tio Sergio, cheia de mapas e arpejos. Até hoje não sei muito bem o que se passa na música. Sei que não pode ser cercada: nela, cerebral e visceral, abstrato e concreto, subjetivo e objetivo deixam de ser termos contraditórios, não porque se encontre uma mediação, mas porque a diferença desaparece. O cérebro se torna nervo exposto. Mediação é todo o resto.

PRIMEIRA PARTE

Dorival Caymmi

A baiana o chama para dançar, mas ele não vai. Se Anália não quiser ir, vai só. Se por acaso chover, aí não vai mesmo. As letras de Caymmi falam da liberdade de ir e vir. Quem canta é o homem perfeitamente livre. Suas músicas inventam o folclore, mas não lhe pertencem, porque o folclore pressupõe uma comunidade rígida da qual não se pode escapar. Caymmi já se desgarrou dela, mas pode voltar quando quiser. Da modernidade, aproveita o que quer, sem compromisso. Desde cedo, utiliza harmonias que, na época, só existiam na música erudita e no jazz mais avançado, e que prefiguram a bossa nova. Em Tom Jobim, os mesmos acordes sustentam melodias longas e cambiantes. As frases de Caymmi, no entanto, são curtas e estáveis. As notas alteradas não tornam as melodias mais complexas, mas conferem a cada acorde uma consistência e uma aspereza concretas. A função perde importância em relação ao valor de afeição. Acontece que o acorde está lá, acontece que a gente gosta.

Essa liberdade não tem nada de arbitrário: produz coisas essenciais, polidas por infinitas idas e vindas. Geradas não por uma

escolha momentânea, mas pela progressiva acumulação de criatividade e memória. Por isso Caymmi compõe tão devagar, e por isso suas canções parecem não ter dono. O gênero da canção praieira inexistia antes dele. Seus “sambas sacudidos” criaram a tradição do samba baiano, como todas as obras-primas cunham seus precursores. Por fim, os sambas urbanos. No Rio, Caymmi introduziu o gosto da paisagem e do mar, e um tipo de *flâneur* diferente do malandro tradicional. Baianizou a cidade, e com isso gerou muito do que hoje julgamos ser tipicamente carioca. Sem ele, não haveria barquinho, cantinho e violão. Se essa parte de sua produção parece menos pessoal, é porque o Rio a incorporou por completo.

Caymmi ocupa um lugar intermediário entre história e pré-história, natureza e cultura, onde as seduções do moderno e do arcaico convivem em paz. Desse lugar brota a carga utópica de grande parte da música brasileira, mas ninguém mora ali tão bem como Caymmi. Ele é o pai.