

Laços de família - Os bastidores de um sucesso

Roberto M. Moura*

Índice

1 Como vai você	2
2 De tanto amor	9

Resumo: Este trabalho junta mestres da semiologia e da musicologia, como Roland Barthes, James Thurmond e Eero Tarasti, com nomes do *show-bizz* nacional, como Roberto Carlos e Daniela Mercury. O que ele focaliza são os passos que fizeram de um velho sucesso de Roberto Carlos a música-tema da principal personagem da novela *Laços de família*, da TV Globo. E até que ponto a audiência de uma novela é capaz de pressionar a indústria fonográfica e o repertório de seus artistas contratados, manipulando deliberadamente não apenas as suas gravações mas a presumida liberdade de escolha da opinião pública.

Palavras-chave: Eero Tarasti, trilha sonora, acordes, interpretação.

Abstract: This paper discusses in the same breath scholars of semiology and musicology, such as Roland Barthes, James Thurmond and Eero Tarasti, for instance, and names from Brazilian show-biz, such

*Crítico musical e doutorando em Música pela UNIRIO

as Roberto Carlos and Daniela Mercury. Its focus is on the steps taken to make an old Roberto Carlos hit the theme of the leading character in the TV Globo soap opera *Laços de família* [*Family ties*]. Also to what extent soap opera viewers are able to put pressure on the record industry, and the repertoire of its contracted artists, deliberately manipulating not only their records but the presumable freedom of choice of public opinion.

Key-words: Eero Tarasti, soundtrack, chords, performance.

Pode soar intempestivo ou irreverente juntar no mesmo trabalho mestres da semiologia e da musicologia, como A. J. Greimas, Charles Peirce e Eero Tarasti, com figuras fáceis do *show-bizz* nacional, como Roberto Carlos e Daniela Mercury. Mas, o que aqui se focaliza são os passos que fizeram de um velho sucesso de Roberto Carlos a música-tema da principal personagem da novela *Laços de família*, da TV Globo. E até que ponto a audiência de uma novela é capaz de pressionar a indústria fonográfica e o repertório de seus artistas contratados, manipulando deliberadamente não apenas as suas gravações mas a presumida liberdade de escolha da opinião pública.

O próprio Tarasti, porém, deixa o trânsito

livre para a transgressão: “quero uma teoria que relate a realidade musical em toda a sua complexidade, a realidade na qual vivem juntos o pesquisador e o ouvinte.”¹ Então, com licença, Tarasti:

“*Afinal, teorias musicais são frequentemente apenas a racionalização das próprias experiências musicais de um acadêmico, num certo momento histórico e numa certa comunidade.*”²

A “novela das oito” é a maior atração da grade de programação da rede que domina a audiência da tevê em todo o país – e o que este texto investiga é até que ponto esta audiência majoritária pode pressionar a indústria fonográfica e o repertório de seus artistas contratados, manipulando deliberadamente não apenas as suas gravações mas a presumida liberdade de escolha da opinião pública. Há quinze anos, o semiólogo Roland Barthes escreveu que “se uma análise científica da televisão fosse possível, toda a tevê desmoronaria”³. Como não desmoronou até hoje, ao contrário vem fortalecendo sua hegemonia diante da opinião pública, é possível que Barthes tenha razão. O que não impede que se tente compreender os meandros televisivos com um mínimo de instrumental teórico.

O assunto é pouco musical? Não, se concordarmos novamente com Tarasti: “a teoria deve elucidar todas as obras e o comportamento real dos compositores, intérpretes e

¹ Tarasti, Eero – *A theory of musical semiotics*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

² Obra já citada.

³ Barthes, Roland – *Roland Barthes par lui même*. Paris: Seuil, 1985.

ouvintes, não de ratos de laboratório.”⁴ E, quanto ao padrão musical, ele pergunta:

“*Por que tenho que escolher analisar apenas peças de Beethoven ou Debussy e não outras?*”⁵

Como Tarasti, creio que “a linguagem pode expressar os mais essenciais aspectos da música”, até porque “a história da música, desde as mais antigas tradições, é transmitida basicamente com o apoio da linguagem verbal”. Por outro lado, com o desmesurado desenvolvimento da mídia, há “verdades” que se tornam definitivas apenas pela repetição. E, independentemente de consubstanciarem tendências musicais ou expressões de um tempo ou uma comunidade, são impostas verticalmente, subvertendo completamente as relações que Pitágoras via entre a música e a matemática (nos dias atuais, os números que envolvem as canções populares estão muito longe da sublimidade da música das esferas, como se verá adiante).

1 Como vai você

A música-tema escolhida para a novela foi *Como vai você*, dos irmãos Mário e Antonio Marcos, gravação de Roberto Carlos em 1972 (CBS 137795), regravação no ano seguinte por Antonio Marcos (RCA 103.0079, 1973). *Como vai você* tem mais de dez regravações, entre elas as de Ângela Maria e Cauby Peixoto (EMI-Odeon 062421239), Maria Bethania (Phonogram 6349 089, 1973) e Nelson Gonçalves (RCA 110.4006, 1975). Para efeito deste trabalho, importam apenas as três que imbricam na direção de *Laços de família*: as de Roberto

⁴ Obra já citada.

⁵ Obra já citada.

Carlos, intérprete do sucesso original; Antonio Marcos, cantor e compositor de São Paulo que chegou a rivalizar com Roberto nos tempos da Jovem Guarda e faleceu aos 47 anos, em 1992 na capital paulista; e, a de Daniela Mercury, em CD *single* acoplado ao CD *Sol da liberdade* (BMG 7432177519-2). Todas apoiadas em cordas, sintetizadas ou não (no caso de Daniela, as cordas só ganham ênfase no fim da primeira apresentação de toda a canção).

Thomas A. Sebeok define o musicólogo Eero Tarasti como “um sintetizador das teorias semióticas”, relacionando-as com a musicologia. Na apresentação do livro *A theory of musical semiotics*⁶, de Tarasti, Sebeok resalta a influência do lituano A. J. Greimas no trabalho e constata que o estudo dos signos está envolto numa “selva de conceitos”. No prefácio, o próprio Tarasti confessa que o livro tomou-lhe “os cinco últimos anos de trabalho”, encaminhando-o “numa direção fortemente empírica”.

Mas Tarasti sofre influência também do americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), cujos textos acrescentam um elemento fundamental à velha semiologia saussureana. Dizia o mestre francês Ferdinand de Saussure (1857-1913), em seu célebre *Curso de linguística geral*, publicado na França em 1916, que o signo sempre tem dupla face: o significante e o significado. O signo, na definição mais simples e aceita, é “algo que está no lugar de outra coisa”. Mas, em música, diz Tarasti, “o relacionamento entre estes dois lados do signo difere muito da linguagem verbal”. Resumidamente, a contribuição de Peirce é a afirmação de que, entre um e outro, há o interpretante, um conceito

sobre o qual se debruçam há décadas semiólogos de todos os matizes.

Os trabalhos do semiólogo Hjelmslev, por sua vez, contemplam outra terminologia. Em vez de significante e significado, ele prefere expressão e conteúdo e, na música, “mudado o nível de expressão, muda o conteúdo também”. Já o italiano Umberto Eco retoma a definição peirceana ao lembrar que “o interpretante é aquilo que o signo produz na quase-mente que é o intérprete. (...) É necessário nomear o primeiro significante por meio de um outro significante, e assim sucessivamente.”

No caso de uma canção numa trilha sonora, o nível de expressão vem carregado de outros significados, segundos e terceiros, a começar pela (re)leitura da nova intérprete. Tarasti sustenta que “a narratividade em música não é programática, não conta uma história”. Numa canção, no entanto, há uma narratividade explícita – e se a esta narratividade ainda se junta uma outra história, nesse caso, pode-se chegar a uma simbiose quase definitiva entre ambas as narrações. É quase impossível, por exemplo, ouvir *Zorba, o grego*, de Georges Moustaki, sem lembrar imediatamente da dança de Anthony Quinn no filme homônimo de Michael Cacoyannis, por sua vez já inspirado em romance de Nikos Kazantzakis.

Tal como ocorre na novela de Manoel Carlos, que aproveitava uma melodia que já era conhecida, o filme *Retratos da vida*, de Claude Lelouch, decalca o *Bolero* de Ravel, com uma coreografia marcante de George Donn em pleno Trocadero parisiense. Quase toda a platéia já conhecia a melodia, mas a partir do filme ficou difícil ouvi-la sem lembrar do filme. *A escolha de Vênus*, de Istvan Szabo, traz Glenn Close dublada por Kiri

⁶ Obra já citada.

Te Kanawa nos bastidores de uma orquestra ensaiando a ópera *Tannhauser*, de Wagner – e algumas árias soam depois de visto o filme inteiramente comprometidas com as imagens. Quer dizer: o que era significante torna-se signo de uma outra coisa. No caso de *Zorba*, também esta outra coisa, o filme, é signo de outra coisa, o romance. E por aí vamos. O romance me lembra seu autor, que me lembra a Grécia, que me lembra... Detalhe básico (e peirceano): em cada um de nós, esta cadeia de interpretantes pode ser completamente diversa.

Há uma narratividade que emerge da própria enunciação da obra – o que coloca o intérprete como um agente que utiliza a sua própria experiência para dar à estrutura musical um tipo de entonação. Para Tarasti, “a narratividade não pode ser analisada sem levar em conta a interação entre sujeito e objeto no processo da comunicação musical”. No caso da trilha sonora, como já vimos, esse “sujeito musical” aparece contaminado por tudo o que está alojado lateralmente ao que é apenas canção.

Pensemos, por exemplo, em Bing Crosby cantando *True love* em *High society*, de Charles Walters, EUA, 1956. A cena é simples, embora marcante: um lago, um barquinho, Crosby canta com uma pequena sanfona e vai seduzindo Grace Kelly, sentada na extremidade do barco mas que vai se aproximando do cantor até o abraço final em que a música acaba. A trilha sonora é do mais festejado *songwriter* americano, Cole Porter. No fim, para quem viu o filme, é como se a melodia fosse um acessório a mais numa forma de expressão multimídia que é mais que música ou mero cinema.

Independente disso, há algo de específico na música de Roberto Carlos ou Ravel, de

Cole Porter ou Moustaki, a que se pode chamar de estilo. O musicólogo Ferruccio Busoni, citado por Tarasti, argumenta, no entanto, que se deve separar a narratividade pura “dos estereótipos formais dos grandes compositores”. Como demonstrou o compositor e pianista brasileiro Almeida Prado, numa aula magna na UNIRIO, em 1999, é possível identificar e destacar clichês e soluções que se repetem mesmo entre as maiores unanimidades da música. De certa forma, estas soluções fazem parte do discurso musical de cada um deles – e discurso musical é narratividade:

“A narratividade em música está baseada sobre um processo imanente de significação, isto é, sobre estruturas modais que são tensões ocultas na estrutura sintática, mas para a narratividade florescer, a estrutura modal (e as outras) devem estar em primeiro plano.”

Mesmo no jazz, em que o improvisado é fundamental, há escalas e clichês que socorem o músico quando uma idéia não vem. O compositor Caio Senna observa a respeito que “o improvisado não é inventado na hora, não é feito para isso, também ele obedece a uma série de convenções previamente estabelecidas.”

No capítulo em que analisa *Après un rêve*, obra de Fauré sobre um poema de Romain Bussine, Tarasti toca fundo na questão da interpretação: “a performance musical é uma das mais fascinantes e ao mesmo tempo mais negligenciadas áreas de pesquisa”. Talvez, defende ele, a interpretação devesse tornar-se uma disciplina autônoma, com métodos próprios – e “não uma mera extensão dos significados ordinários da análise musical.”

Um outro estudioso, o professor Michael Griffel, da City University of New York,

acrescenta um dado que não deve ser subestimado: “a interpretação visa alargar nosso entendimento de por quê a obra se apresenta para nós de certa maneira, avaliada em termos do seu propósito, valor e importância, bem como em relação a suas ramificações e implicações.”

No apêndice de seu livro, Tarasti comenta as várias regravações da música de Fauré. Observa que, “em Kiri Te Kanawa, o valor semântico das palavras é o que menos importa”. Que Pierre Bernac “caracteriza-se por um acurado seguimento do texto, apenas acrescentando pequenas nuances”. E, depois de comentar diversos outros intérpretes, ele se detém em Barbra Streisand, confessando-se “surpreendido pela interpretação, assombrosamente fiel às instruções dadas por Fauré.”⁷

A surpresa faz todo o sentido. O intérprete popular, por sua própria natureza, tende a ser menos esquemático ou literal. É o que acontece com Daniela Mercury.

Permanecendo em Tarasti, que segue Greimas, vemos que a música deve ser observada “não apenas pelos seus aspectos verticais, mas também pelos horizontais”. Afinal, é uma arte que se dá no tempo. “Finalmente – afirma Tarasti – a música contém figuras e formas com as quais o ouvinte pode se identificar, porque elas contêm unidades antropomórficas que estimulam esta identificação.”

Nesse sentido, a (re)gravação de Daniela Mercury (BMG 7432173818-2), com 3’49”, acentua a sensualidade dos versos, quase sussurrando-os num andamento que deixa propositalmente indefinido o gênero. Esse andamento é sublinhado pelos acordes arpejados do violão sobre um colchão de cordas

que vai se avolumando gradativamente, mas sem a mesma ênfase característica da música romântica de cinema (na gravação de Antonio Marcos, as cordas executam um papel semelhante; o piano substitui o violão, mas há uma “levada” que se pode denominar “de época”; é uma gravação datada pelo chamado “ieieiê romântico”, a produção mais comum do movimento a que se denominou Jovem Guarda).

Com Daniela, há uma ênfase no tom claramente intimista de toda a composição. No início, os teclados produzem apenas um ruído incidental e constante. É o violão que conduz a harmonia, em Ré maior mas já utilizando acordes dissonantes (nas outras duas gravações, o acompanhamento é completamente triádico). Como já foi observado, só a partir do instante em que a cantora retoma o início da canção é que as cordas deixam o caráter incidental para se tornarem efetivamente harmônicas, como que obedecendo ao comando solene e austero da trompa de Philip Doyle.

Sempre na contramão dos caminhos que levam mais facilmente ao sucesso, ao contrário de Daniela Mercury, que se submeteu a alterar um produto já pronto e comercializado para não perder a oportunidade de ver a sua voz embalando as cenas sensuais de Vera Fischer, João Gilberto não se sentiu nada “homenageado” ao ver a gravação de *Corcovado*, do célebre disco com Stan Getz, como parte da mesma trilha sonora. O ícone da bossa nova preferiu contratar os serviços do advogado Nehemias Gueiros, uma das maiores autoridades não apenas em direitos autorais mas na recentíssima especialidade da *cyberlaw*, para contestar na justiça a decisão de Mariozinho Rocha.

Para João, possivelmente a música é mú-

⁷ Obra já citada.

sica em si mesma, jamais ícone, índice ou símbolo, as três formas tradicionais sob as quais o signo aparece, de acordo com a praxe peirceana da semiótica. Mas, se pensarmos em *Como vai você* um mês antes da novela entrar no ar, sua referência inevitável seria a de “um velho sucesso de Roberto Carlos” (com 28 anos de idade, a música, não ele). Se pensarmos na gravação de Daniela, em meados de julho do ano 2000, ou nas vinhetas instrumentais da mesma canção, pavimentando as cenas mais sensuais da novela, certamente a parceria dos irmãos Marcos já embute todos os componentes sígnicos da ponte entre a novela e a canção, com todos os seus desdobramentos matemáticos (mas nunca pitagóricos).

Como vai você, diferente da maioria das canções da Jovem Guarda, tem uma estrutura musical A-A-B-B, em Lá maior. Assim, duas partes da letra se sobrepõem à uma mesma melodia. Posteriormente, duas outras partes se alternam sobre uma outra melodia repetida, num movimento claramente ascendente (de uma oitava), algo como um desafo que não se consegue represar (a região aguda favorece a dramaticidade do refrão na segunda parte, recurso comum no caminho do sucesso). Ou, como quer Tarasti: “a repetição musical torna-se mais pertinente que o texto poético”. As palavras mudam, mas a ênfase vem da melodia repisada.

Na Jovem Guarda (no *ieieiê* romântico, mais precisamente), as melodias em geral trazem nos primeiros compassos uma progressão de acordes comuns, enquanto os versos sintetizam tudo o que o compositor pretende dizer. Só na segunda parte da música é que esta idéia central é desenvolvida, levando também a harmonia a procurar outras seqüências.

Como uma regra, o andamento se apóia numa levada rítmica discreta e constante, contrastando às vezes, como diz Tarasti em relação a Fauré, na direção de “passagens mais estáticas, onde não ocorre nenhum sentido de movimento”. Comparada com a gravação original de Roberto Carlos, pode-se repetir Tarasti: na performance de Daniela Mercury, o arranjo de Eduardo Souto Neto busca exatamente “passagens mais estáticas, onde não ocorre nenhum sentido de movimento”.

Dois violinos (Bernardo Bessler, spalla, e José Alves), uma viola (Marie Christine Springuel), um cello (Hugo Pilger), uma trompa (Philip Doyle), teclados (Sacha Amback) e um violão (Luiz Brasil) – aí está todo o colchão sonoro em que repousa a voz da cantora baiana, numa entonação lânguida, distante do espírito adotado por ela nas canções do carnaval da sua terra.

Deve-se observar esta escolha de um modo semiológico, na medida em que, como Tarasti percebe em Fauré, há uma tendência de engajamento do fonograma à novela mas, ao mesmo tempo, uma indispensável aura desengajada, de modo a aspirar vida própria para a nova gravação, fora dos espaços em que a novela não é veiculada e depois de cumprida a sua trajetória televisiva.

Num artigo sobre estilo e interpretação, Carol M. Pitts fornece interessante material para a reflexão. Diz ela que

“estilo é a qualidade que dá excelência distintiva à expressão artística, consistindo notadamente na apropriação e escolha de relações entre sujeito, meio e forma, indi-

vidualizadas pelas características temperamentais do artista.”⁸

Os versos de *Como vai você* são coloquiais e favorecem a interpretação, digamos, personalizada e experimental de Daniela, na qual ela utiliza um estilo que se afasta tanto das gravações originais quanto da sua própria discografia. Primeiro, há um cumprimento (“Como vai você?”), numa frase melódica de cinco notas – que permanecerá o tempo todo como um bordão. Em seguida, assumem medidas clássicas: decassílabo (“eu preciso saber da sua vida”), versos de onze sílabas (“peça a alguém pra me contar sobre o seu dia”) e alexandrinos (anoiteceu e eu preciso só saber”). Repetido o cumprimento, dois versos de dez sílabas (“que já modificou a minha vida/razão da minha paz já esquecida”), com uma conclusão alexandrina (“nem sei se gosto mais de mim ou de você”).

Tarasti, comentando o poema musicado por Fauré, diz que “o ego do poema é sempre diretamente endereçado dele mesmo para a noite negativa, não para o anti-ator (tu)”. Nesse sentido, os versos de Antonio e Mário Marcos são mais ambíguos. Mascaram a preocupação egocêntrica com um suposto interesse no outro. Em ambos os casos, há o interesse de atrair esse outro, fazer com que ele volte. A linguagem dos versos brasileiros, porém, teria que ser necessariamente mais direta. Não há um sonho permeando ou impedindo esta volta.

A segunda parte da melodia, que também se repete, traz um movimento ascendente, numa subida de uma oitava, que dá ênfase à súplica dos versos: “vem, que a sede de

te amar me faz melhor/eu quero amanhecer ao seu redor/preciso tanto me fazer feliz”. Novamente, há um chamamento e, a seguir, três decassílabos. Um detalhe nada desprezível: embora a canção seja conduzida pelo interesse de saber como vai o outro, o desenvolvimento dos versos contém postura egoísta inequívoca e confessa: “não sei se gosto mais de mim ou de você”. Como não sabe, se “a sede de te amar me faz melhor” e se “preciso tanto me fazer feliz”?

A última parte, absolutamente redundante em letra e música, retorna ao início de tudo, como num rondó: “vem, que o tempo pode afastar nós dois/não deixe tanta vida pra depois/eu só preciso saber como vai você”. Um chamamento, dois decassílabos e um verso alexandrino final. Tudo mantendo o gênero propositalmente indefinido, com a voz de Daniela Mercury acentuando quase dramaturgicamente a tensão sensual da letra, ampliando a sua carga erótica em relação ao original.

Se, indo de Tarasti a James Morgan Thurmond⁹, o intérprete faz uma crítica da obra, como se lhe aparasse as arestas e buscasse sua significação mais profunda, não seria impertinente concluir que Daniela vê como inadequada a gravação de Roberto Carlos, ainda centrada nos vícios do ieieiê romântico. No utilíssimo *Note grouping*, de Thurmond, espalham-se ferramentas básicas para facilitar o encontro de soluções para um dos mais críticos problemas da execução musical: tocar e cantar com musicalidade e expressão.

Ao recorrer a uma outra citação, Thurmond parece estar afastando Daniela do que

⁸ Pitts, Carol M. – *Style and interpretation*. Revista *Music and Study*.

⁹ Thurmond, James Morgan – *Note grouping*. Fort Lauderdale: Meredith Music Publications, 1981

se poderia considerar uma grande intérprete. No primeiro capítulo de seu livro, ele refere-se ao livro *Musical Expression*, de Mathis Lussy: “expressão, a essência da música, parece permanecer propriedade de poucos espíritos privilegiados”. Tocar a nota certa não basta. É indispensável entender o seu melhor tempo, em relação à nota anterior e a conseqüente. Entender a melhor forma de movimentá-la. De Luiz Barbosa a João Gilberto, passando por Orlando Silva e Elis Regina, é bastante razoável a quantidade de talentos da música brasileira que foram capazes de compreender isso intuitivamente, sem o apoio de uma formação acadêmica. Ou, no caso dos instrumentistas, de Jacob do Bandolim a Joel Nascimento, de Baden Powell a Rafael Rabello. Pelo menos na música da novela, e em sintonia com as cenas que sonoriza, Daniela não parece disposta a mexer nos tempos fortes e fracos de cada compasso – seu compromisso é só sensualizar a gravação.

Fraseado, ou pontuação, para Thurmond, é sinônimo de expressão. Usando exemplos poéticos, ele repisa que uma pontuação errada altera o significado da frase, musical ou não. A questão de onde pontuar, diz ele, não tem fim, seja para os cantores ou os instrumentistas de sopro ou cordas. Na literatura e na música, acresce, “é importante lembrar que a percepção da arte progride do motivo para a frase, daí para o período e para a obra como um todo”. Se alguém vê a Catedral de Notre Dame, compara, vê primeiro o conjunto arquitetônico e só depois percebe a beleza dos vitrais. Mas, se ouve a *Quinta* de Beethoven, inevitavelmente ouvirá, antes de tudo, as três notas repetidas. Em *Como vai você*, antes de mais nada, lá estão os ruídos incidentais de fundo, os acordes do violão, a

idéia do ritmo solto e a voz da cantora carregando na sensualidade. Detalhe: a releitura de Daniela é produto de uma “operação fulminante – arranjos, arregimentação de músicos e produção foram realizados em apenas dois dias. Valeu o esforço. A canção foi incluída na novela.”¹⁰

A gravação original de *Como vai você*, de 1972, com 4’03”, também se apóia numa nuvem de cordas mas percebe-se a levada do ieieie romântico tanto nas intervenções destacadas do baixo como nas “viradas” em que a mixagem realça o papel da bateria. O arranjo é do maestro americano Jimmy Wisner, que utiliza metais com zelo para que todas as brechas sejam preenchidas com contracantos entre todas as frases cantadas – talvez fosse próprio da época não valorizar a dimensão tensional do silêncio. Em alguns momentos, estes metais se revezam com o violão, instrumento emblemático da música jovem em praticamente todo o mundo. A interpretação de Roberto Carlos, líder absoluto de vendas no Brasil na ocasião, pode ser considerada lisa, pelo menos se pensarmos em Thurmond. O que Roberto traz é *a música como ela é* – tanto por ser a gravação original como pela sua leitura literal e desambiciosa, sempre buscando alcançar em cheio cada nota. Há um respeito óbvio pelos tempos fortes e fracos, um cuidado nitidamente premeditado em permanecer “quadrado”, rigorosamente na cabeça dos compassos.

No ano seguinte, veio a gravação de Antonio Marcos, produção de Wilson Miranda com 3’47”, em *Dó maior*. O andamento é mais nervoso, além de afirmativo do gênero – mas Antonio Marcos se comporta de modo

¹⁰ Martins, Sergio – *Gincana sonora*. SP: revista *Veja*, 14/-6/2000.

mais coloquial – basta reparar como altera para baixo a nota que fecha o verso “a sede de te amar me faz melhor”. Tecnicamente imperfeita em relação ao “original” (reparemos como são as regras do show-bizz: a canção é dele, que abriu mão de sua versão original para que, gravada por Roberto, a música tivesse um desempenho comercial que talvez não fosse o mesmo com o próprio autor; desse modo, um ano depois, sua versão já surge como “releitura”), exala um tipo de emoção (ou sinceridade) que parece ausente da asséptica primeira gravação.

2 De tanto amor

O detalhe é que era outra a música originalmente escolhida pelo produtor musical da TV Globo, Mariozinho Rocha, para *Laços de família*. Era *De tanto amor*, que Roberto Carlos recusou-se a ceder. Mas, por quê? Afinal, entre outras releituras, esta canção faz parte de dois lançamentos aparentemente tão estranhos a ele quanto a novela: o elepê *Deo Rian toca para o rei Roberto Carlos* (CID 4.012, 1974), em solos chorísticos do bandolinista; e o álbum *Samba-canção*, da cantora Joanna, lançamento da BMG de 1997.

Assessora do cantor há pelo menos duas décadas, Ivone Kassu explicou ao telefone:

Roberto sempre exige ler a sinopse de filme ou novela em que entre alguma música sua. Mais que isso, até: costuma acompanhar o trabalho, vendo se tudo está sendo feito conforme o combinado.

Mas *De tanto amor* é uma parceria com Erasmo Carlos. E, dos negócios da editora de Erasmo, cuida seu filho, Leonardo Esteves, jovem de 25 anos:

- Para ser claro, Roberto trava mais as liberações. Erasmo é compositor, vive basicamente

do que arrecada de direitos autorais. Precisa, conseqüentemente, que suas músicas sejam regravadas. Só que os dois têm um acordo de cavalheiros que jamais foi rompido. Quem canta, isto é, quem gravou a música, é seu gerente. *Festa de arromba*, *Sentado à beira do caminho*, Erasmo cuida. Sucessos como *Detalhes*, *Emoções* e dezenas de outros gravados por Roberto, ele cuida. No caso de *De tanto amor*, a música foi composta para a Claudete Soares mas, por uma série de razões, gravada também pelo Roberto. Logo, ele é o seu gerente.

Gravada por Roberto no seu elepê de 71 (CBS 137745), *De tanto amor* conseguiu ser sucesso, apesar de estar no mesmo disco que consagrou *Detalhes* (Roberto e Erasmo Carlos), *Como dois e dois* (Caetano Veloso), *Debaixo dos caracóis dos teus cabelos* (Roberto e Erasmo Carlos) e *Amada amante* (Roberto e Erasmo Carlos). Como todas as músicas daquele elepê, também o arranjo de *De tanto amor* foi confiado ao maestro americano Jimmy Wisner.

Leonardo conta que a sinopse da novela foi enviada simultaneamente para os dois escritórios, o de Roberto e o de Erasmo. “De nossa parte, autorizamos” – disse ele. Dias depois, veio a negativa: “o escritório dele não autorizou; soubemos que houve pressão por parte da Globo, o próprio autor, Manoel Carlos, tentou e alguém da alta direção da emissora também, mas Roberto resistiu.”

As relações comerciais entre os parceiros são sempre assim: de escritório para escritório. “As pessoas confundem as coisas, Roberto e Erasmo não são amigos de tomar um chope. De qualquer forma, ficamos sabendo das tentativas de liberação e que elas foram inúteis.”

De tanto amor foi gravada por Roberto no

seu elepê de 71 (CBS 137745) e conseguiu ser sucesso, apesar de estar no mesmo disco que consagrou *Detalhes* (Roberto e Erasmo Carlos), *Como dois e dois* (Caetano Veloso), *Debaixo dos caracóis dos teus cabelos* (Roberto e Erasmo Carlos) e *Amada amante* (Roberto e Erasmo Carlos). Como todas as músicas daquele elepê, também o arranjo de *De tanto amor* foi confiado ao maestro americano Jimmy Wisner. Observa-se que, seguindo uma tendência trazida pela música italiana, o baixo aparece “de frente” na mixagem. Roberto Carlos canta em Sol maior as duas partes A, modulando para Si menor na parte B.

Em 98, o CD Sony 879.035/2-492275 trouxe uma nova versão da música, em gravação feita ao vivo e conservada inédita até então (outra vez *De tanto amor* aparece ao lado de *Amada amante* e *Debaixo dos caracóis dos teus cabelos*, também em versões inéditas ao vivo).

Desta vez, o arranjo é do maestro Eduardo Lages, regente habitual das apresentações do cantor. A estrutura timbrística também reforça o papel dos teclados que simulam cordas, com três instrumentistas: Tutuca, Wanderley e Sergio Carvalho. Completam a formação Aristeu Reis (guitarra), Dárcio Mary (baixo), Norival D’Ângelo (bateria) e Dedé (percussão). Wanderley se incumbiu do solo de piano.

É o próprio Wanderley que introduz a gravação de 4’19” e, logo que Roberto apenas esboça a primeira frase, soam aplausos de reconhecimento. A voz é, em seguida, envolvida pelos teclados e, na volta à primeira parte, há um novo solo de piano de Wanderley, com tintas clássicas. A mixagem esconde meticulosamente a presença de bateria e percussão. Ao final, uma pausa maior

que na gravação original separa os versos “eu nada vou dizer... perdoa se eu chorar” – é a senha para novos aplausos e tímidas manifestações da platéia (sim, em 98 e em shows de Roberto Carlos a platéia ainda não se permite as liberdades que têm marcado os espetáculos de outras estrelas do show-bizz; Roberto certamente ruborizaria se uma jovem mais afoita gritasse “tesão” ou “gostoso” diante dele; se fosse *um* jovem então...). O fato de ser ao vivo e de contar com estas intervenções inviabilizaria o seu aproveitamento dramático.

Em moldes semelhantes, mas não iguais a *Como vai você*, *De tanto amor* tem a estrutura AABA, com a redundância melódica funcionando como um reforço da redundância dos versos, que apenas enfatizam o já dito. Em AA, a mesma melodia embala “*ah, eu vim aqui, amor/só pra me despedir/e as últimas palavras/desse nosso amor/você vai ter que ouvir*” e, com a mesma métrica, “*me perdi de tanto amor/ah, eu enlouqueci/ninguém podia amar assim/e eu amei e devo confessar/aí foi que eu errei.*”

A parte B contém uma frase melódica usada em dois versos diferentes, com uma finalização que igualmente só reforça o que foi enunciado: “*vou te olhar mais uma vez/na hora de dizer adeus/vou chorar mais uma vez/quando olhar nos olhos seus/nos olhos seus*”. Na seqüência, a canção retorna à parte A: “*ah, saudade vai chegar/e, por favor, meu bem/me deixe pelo menos só te ver passar/eu nada vou dizer/perdoa se eu chorar*”. A mistura de tratamento (“*você vai ter que ouvir*”/“*só pra te ver passar*”) está presente nas duas gravações de Roberto.

Ao contrário da composição que afinal ficou colada à novela, em que o caráter musical caminha da depressão para uma eufó-

ria mesmo que injustificada ou apenas idealizada, *De tanto amor* caminha do bode para o bode maior ainda. Começa com uma despedida convicta de fim de caso e termina com uma proposta humilhante de autocomiseração. A mudança para Lá menor acompanha este “estado d’alma”.

De acordo com um funcionário da Rede Globo, cujo nome é obviamente omitido, Roberto tem sempre cuidado na hora de liberar as suas músicas. Ou seja: até aí, nada de novo.

- *O que o empresário dele me disse é que Roberto Carlos tem o maior ciúme de Detalhes. Esta, ele considera a música da sua vida. Há pouco tempo, uma empresa ofereceu quinhentos mil reais para usar pouco mais de vinte segundos. Ele recusou.*

Além disso, a recusa de Roberto Carlos não foi para Daniela Mercury – restringe-se a *Laços de família*. Convencido do poder de fogo da emissora, a BMG já tinha incluído *De tanto amor* no CD *Sol da Liberdade* – faixa número 12. Na versão de Daniela, a música soa como se fosse um clone de *Como vai você* (na verdade, seria o contrário). O arranjo, de Andrés Levin e da própria cantora, mostra um ritmo novamente atenuado e apoiado no violão de Luiz Brasil até a volta à primeira parte, quando entram cordas, teclados e metais (a trompa confiada agora a Phil Myers).¹¹

Daniela canta igualmente sobre acor-

¹¹ A Igreja também tomou suas providências. Segundo a *Veja* de 25 de outubro de 2000, a TV Globo queria filmar o casamento dos personagens principais da novela no Outeiro da Glória, o que foi negado. Por orientação do cardeal-arcebispo Dom Eugenio Salles, foram igualmente negadas todas as igrejas solicitadas a seguir porque a trama “tem problemas de valores morais e violência”. A Arquidiocese de São Paulo também se manifestou: “não emprestaríamos

des alterados – utilizando rigorosamente a mesma fórmula da canção que se tornou sucesso. Só que a faixa, que não tocou em lugar nenhum, dependia exclusivamente da assinatura de Roberto Carlos para se tornar um sucesso nacional. E foi a ausência desta assinatura que trouxe de novo o nome de Antonio Marcos às luzes da ribalta. *De tanto amor*, faixa 12 do CD *Sol da liberdade*, ficou sem nenhuma função dentro do produto da BMG/Ariola, potencializado pela divulgação especialíssima de *Como vai você*, através de *Laços da família*. A não ser a função de ser um demonstrativo material e conclusivo de todo este *imbloglio*.

Entender como meramente sociológico este trecho do texto seria contrariar o poeta e diplomata Felipe Fortuna que vê a semiologia também como um resultado de “uma atração pelo discurso da imagem”. Até porque, diz ele, “os signos e os mitos sopram onde querem – e não querem morrer. Muitas vezes, são sólidos como um provérbio e expressam dimensões, que são aparentes mas que se tornam subitamente eternas”. Além disso, “no que diz respeito à televisão no Brasil vive-se a intensa e plena monocultura.”¹²

Muito antes de Fortuna, o francês Edgar Morin já havia estabelecido uma relação entre os ídolos da cultura de massa (e é disso que trata, afinal, este trabalho) e os deuses do Olimpo:

“No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os olímpicos modernos. Esses olímpicos

nenhuma igreja para essa novela”, disse o monsenhor Arnaldo Beltrami.

¹² Fortuna, Felipe – *Visibilidade – Ensaios sobre imagens e interferências*. RJ: Record, 2000, pág. 9.

não são apenas os astros do cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres. (...) Os novos olímpicos são, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis. (...) A imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olímpicos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação.”¹³

De certo modo, sem atribuir-se qualquer papel moralista ou moralizador, Roberto compreendeu semioticamente que sua música iria se tornar um signo da novela – ou metonímia dela. Como não gostou do roteiro, abriu mão da receita que a regravação inevitavelmente lhe traria.

Num outro texto acadêmico¹⁴, mencionei episódio semelhante vivido pela cantora Alcione:

“A cantora Alcione, com o disco praticamente pronto, recebe fita do então diretor BMG-Ariola, Miguel Plopschi, com um recado: ‘se você gravar esta música do Sullivan e Massadas, o Mariozinho Rocha já garantiu que ela entra na novela das oito’. Alcione reagiu: ‘Mariozinho não escolhe repertório no meu disco, não’. Não escolheu, mas a música não entrou na novela e o disco da Alcione foi boicotado por todo o Sistema Globo de Rádio e Televisão e transformou-se num grande fracasso comercial.

Fui convidado pela cantora para escrever o *release* daquele disco (*Promessa*, 1991, BMG/Ariola 1400088) – daí ter estado por

duas vezes em sua casa na ocasião. A informação, portanto, vem diretamente dela.

Daniela Mercury preferiu não correr o risco. Já estava com o seu CD nas lojas. Mesmo assim, regravou a parceria dos irmãos Marcos. Do ponto de vista industrial, isso representou mais um CD *single* e um belo suporte em papel cartão a cores, capaz de acondicionar o disco original e seu apêndice. No suporte, a mesma capa do CD original, com o acréscimo como num carimbo: “incluindo um CD *single* com o sucesso *Como vai você?*”

Valeu a pena? “O investimento é mais trabalhoso que custoso, ainda mais que é uma coisa provisória”, diz a assessoria de imprensa da BMG-Ariola. *Sol da liberdade* já saiu com quinhentas mil cópias vendidas (disco duplo de platina). Por provisória entenda-se que, a partir de novos pedidos de reposição feitos pelas lojas, o CD já será único, com a inclusão da faixa de sucesso. Desaparecerão o CD *single* e o suporte.

Apesar do esforço, a mesma assessoria lamenta que “aparentemente o que está vendendo mesmo é o CD com a trilha da novela”. Não obstante, enquanto a novela esteve no ar, a musiquinha de espera quando se chamava a gravadora (483-3000) era invariável. Lá vinha a voz rouca de Daniela e “*como vai você/ eu preciso saber da sua vida...*”

¹³ Morin, Edgar – *Cultura de massas no Séc. XX, vol. 1 – A neurose*. RJ: Forense Universitária, 9ª edição, 1997, pág. 105.

¹⁴ Moura, Roberto M. – *O engenho de vender arte* (trabalho apresentado no curso de mestrado de Comunicação e Cultura da ECO/UFRJ, RJ, 1997).