

CANTO DE XANGÔ: UMA AMOSTRA DO PERFIL VIOLONÍSTICO DE BADEN POWELL

Alain Pierre Ribeiro de Magalhães

Praticamente abandonado pelo mercado fonográfico brasileiro e com diversos títulos em catálogo no exterior, Baden Powell é um nome geralmente associado, no Brasil, às canções bossa-novistas e aos afro-sambas, devido sobretudo às suas parcerias com Vinicius de Moraes e Paulo Cesar Pinheiro. O disco que marcou seu reconhecimento internacional com um disco de ouro em 1967, *Le monde musical de Baden Powell* (Barclay, Paris, 1964), contém músicas de diversos gêneros. O título deste disco é o resultado da forte impressão causada nos franceses por essa variedade genérica contida no repertório de Baden Powell.

De fato, Baden Powell é um músico de formação eclética. Desde o início de seus estudos como aluno de Meira, seu primeiro professor, ele agregou vários elementos musicais assimilados de diversas tendências nacionais e estrangeiras. Na sua infância, gostava de ouvir Donga e Pixinguinha (Jacó do Bandolim e Pixinguinha eram seus vizinhos). Após as aulas, Meira colocava seus alunos para tocar com músicos mais experientes nas rodas de choro feitas em sua casa. Através deste professor, teve contato com a escola moderna do violão e com o repertório dos grandes virtuosos do instrumento como os espanhóis Francisco Tárrega, Fernando Sor, Andrés Segóvia, o paraguaio Agostin Barrios e os brasileiros Pixinguinha, Dilermano Reis, Garoto e Villa-Lobos.

Segundo o próprio Baden, sua fluência rítmica no samba, desenvolvida desde pequeno tocando instrumentos como surdo e bateria, foi transferida para suas performances da mão direita no violão. Além disso, tocava violão com amigos percussionistas no morro da Mangueira. Ao mesmo tempo em que se exercitava no violão solo, acompanhava cantores como Ciro Monteiro, Dalva de Oliveira e Ivon Cury. Através do rádio aprendeu a gostar de jazz. Ouvia músicos norte-americanos como Glen Miller e Tommy Dorsey. Mais tarde, trabalhando em boates, participou de formações jazzísticas e bossa-novistas. Por essa época conheceu Vinicius de Moraes com quem compôs entre outras músicas, os afro-sambas. Seus primeiros discos já contém composições e interpretações em diversos gêneros.

Foram encontrados os seguintes gêneros e tendências musicais em sua discografia (em torno de 95 títulos coletados até agora): samba, afro-samba, samba-canção, samba-latino, samba-blues, samba-jazz, jazz-blues, afro-jazz, bossa-nova, choro, canção, frevo, jazz-latino. Baden também gravou músicas de compositores eruditos tais como Bach, Albinoni e Chopin, músicas que contém algumas características espanholas, orientais e abstratas (especialmente no que se refere a harmonias e escalas), e usou

recursos instrumentais que são claras citações aos violeiros cantadores do nordeste e ao modo de tocar dos seresteiros.

Não pretendo suscitar aqui uma discussão sobre a definição de gêneros musicais nem criar modelos genéricos, mas mostrar que, ao tentarmos estabelecer uma classificação para o repertório de Baden, a maioria de suas músicas (conforme o resultado de suas interpretações) necessita de uma dupla nomenclatura, tais como afro-samba ou samba-jazz, por exemplo. Mesmo as músicas conhecidas tradicionalmente como bossa-nova ou choro estão sujeitas a reclassificações musicais, dependendo da interpretação, da versão e da época em que a música foi gravada. Uma música inicialmente classificada como bossa-nova, por exemplo, pode ganhar uma roupagem de samba, choro, afro-samba ou samba-jazz.

Além de nos remeter a uma “classificação” muitas vezes ambígua, Baden frequentemente introduz, através de suas interpretações, trechos musicais de diversos outros gêneros, breves citações estilizadas, técnicas da escola erudita do violão, do choro, do jazz, “levadas” rítmicas de samba de morro, do candomblé, e de ritmos latinos. Um choro de Pixinguinha, “Carinhoso” do disco *Baden, Marcia e Os originais do samba* (Forma, Rio, 1968), cujo tema está sendo tocado pela flauta, contém, num breve momento, uma longa escala espanholada no contracanto. Um samba como “Tempo Feliz” do disco *Tempo Feliz* (Forma, Rio, 1966) é introduzido integralmente com jeito de seresta ou prelúdio, ritmicamente mais livre, para depois ser reapresentado como um samba de fato. As versões do afro-samba “Canto de Xangô” (ver referências mais adiante), objeto de destaque neste artigo, contém características bossanovistas, jazzísticas, latinas e até do choro.

Todas essas características foram incorporadas por Baden em função de sua formação e de sua vivência musical. Comparando versões de uma mesma música, podemos ter a impressão de que essas características são somente intuitivas justamente por serem mutáveis a cada interpretação. Na verdade elas fazem parte de um “banco de dados” armazenados por Baden e são acionadas conforme sua vontade, de intérprete, em produzir um determinado tipo de efeito, que pode ser expressivo, virtuosístico ou simplesmente musical.

Para exemplificar como essas misturas genéricas ocorrem, procurei analisar cinco músicas de gêneros distintos: bossa nova, samba, afro-samba, choro/seresta e choro/seresta com características dos violeiros nordestinos. Cada uma dessas músicas, além da classificação genérica, contém diversas características provindas de outras influências. Estas outras influências podem surgir em forma de breves citações, de combinações rítmicas, melódicas e harmônicas, em arranjos pré-determinados ou mesmo de forma improvisada durante as interpretações.

As biografias¹ de Baden Powell descrevem diversas influências que fazem parte de suas interpretações, mas elas nunca explicam especificamente como e onde apare-

¹ Além do recente livro biográfico, *O violão vadio de Baden Powell* (Editora 34, 1999) de Dominique Deyfus, existem outras biografias tais como as coleções *Baden Powell - História da música popular brasileira* (fascículo 11 - Abril Cultural, Rio, 1970), *Baden Powell & Paulo Cesar Pinheiro - História da música popular brasileira* (Abril Cultural, Rio, 1982), ambas contendo textos e gravações.

cem. O perfil de Baden Powell pode ser buscado nos seus discos, apresentações ao vivo e em partituras escritas por terceiros. Uma análise centrada exclusivamente em partituras é insuficiente para explicar as várias influências que compõem o perfil violonístico de Baden, visto que nem sempre as partituras traduzem o conjunto dessas características utilizadas por Baden. É na discografia que vamos encontrar suas características interpretativas mais marcantes, uma vez que a principal produção musical de Baden Powell é veiculada através do disco.

Nesta artigo vou me deter na análise de “Canto de Xangô”. Para o processo de análise foram usados alguns aspectos do modelo de análise de Philip Tagg, especialmente a chamada partitura gráfica.² O afro-samba “Canto de Xangô” pode ser encontrado em quatro versões distintas nos discos *Os afro-sambas de Baden e Vinicius* (Forma, Rio, 1966), *Baden* (Elenco, Rio, 1968), *Le coeur de Baden Powell* (Festival, Paris, 1971) e *Os afro-sambas* (JSL, Rio, 1991).

Será feita uma análise da segunda e da terceira versão, ou seja, as que podemos encontrar nos discos: *Baden* e *Le coeur de Baden Powell*. Essas versões instrumentais são derivadas da primeira, de 1966, *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, que é cantada e cujo texto de Vinicius de Moraes reproduzo a seguir, para ajudar no entendimento da forma musical. As partes A e B e suas subdivisões (a, a', b e b') encontradas nas versões de 1968 e 1971 foram extraídas e reorganizadas a partir dos versos e do refrão desta versão de 1966.

- A (a) Eu vim de bem longe, eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim
sou filho de rei muito lutei pra ser o que eu sou
- (b) Eu sou negro de cor mais tudo é só amor em mim
tudo é só amor para mim, Xangô acordou
- (b') Hoje é tempo de amor, hoje é tempo de dor em mim
Xangô acordou
- B (a) Salve Xangô meu rei senhor, salve meu orixá
tem sete cores sua cor, sete dias para a gente amar
- (a) (bis)
- A (b) Mas amar é sofrer, mas amar é morrer de dor
Xangô meu senhor, saravá, me faça sofrer

² A partitura gráfica faz parte do método de análise desenvolvido por Philip Tagg, dentro de uma perspectiva semiótica. Como explica Martha Ulhôa, o significado musical depende das biografias, das visões do mundo, opções ideológicas e da formação musical de todos os que compartilhem de um mesmo entendimento do que seja música. Tagg desenvolveu um vocabulário próprio de identificação de características musicais tais como “musemas” - unidade mínima de significado musical (riffs, timbres, texturas, cadências, levadas etc.), “anafonia” - neologismo à figura de “analogia” - modelos sonoros já existentes na formação de sons musicais, entre outros. Este vocabulário bem como a formulação de uma metodologia de análise semiótica da música popular podem ser encontrados em: ULHÔA, Martha Tupinambá de: *A análise da música popular brasileira*. In *Cadernos do Colóquio* 1998, pp. 61-68 ou em TAGG, Philip: *Introductory notes to the semiotics of music*, <http://www.taggs.freereserve.co.uk/>.

- (b) Ah! me faça morrer, mas me faça morrer de amar
Xangô meu senhor, saravá, Xangô acordou

A segunda versão, de 1968, contém algumas diferenças em relação a esta primeira, sobretudo quanto à organização das partes (ver partitura gráfica em anexo). O violão aparece em primeiro plano contracenando com a flauta. O contrabaixo só surge próximo do fim da música (3:00)³, apenas pontuando os baixos da harmonia quando o violão e a flauta improvisam juntos. Os atabaques mantêm uma “levada” constante em dois timbres (grave e médio), enquanto o agogô faz uma marcação rítmica constante com um timbre agudo e abafado. A forma da música obedece a um esquema em duas partes (A e B) que se alternam constantemente. A introdução é feita com a parte B sem repetição, de forma lenta e expressiva apenas pela flauta (tema) e o violão (contracanto harmônico/melódico meio improvisado). Em seguida, a percussão introduz o andamento rítmico em quatro compassos antes da entrada do violão e da flauta. A primeira vez da parte A aparece de forma estendida (a+b+b+b), nas restantes em duas partes iguais (b+b). A parte B aparece sempre em duas partes iguais (a+a) exceto no trecho do improviso (3:00 a 3:45). O trecho em que ambos improvisam, flauta e violão (3:00) é iniciado como sendo a parte B, mas permanece em uma harmonia em dois acordes e o tamanho do trecho está vinculado à “chamada” do violão em 3:46, que marca o fim do improviso constituindo a frase inicial de A(b).

Essa estrutura formal é certamente derivada das rodas de capoeira, onde o cantador (substituído pela flauta) introduz o tema [aqui representado pela parte B(a) de forma lenta]. A percussão estabelece o andamento (quatro compassos só com atabaques e agogô), segue-se a cantoria em versos, com os baixos do violão, sobre o tema proposto [A(a+b+b+b) que corresponde ao verso “Eu vim de bem longe (...)”] que se alterna com um refrão tocado pela flauta [B(a+a) = “Salve Xangô meu rei senhor (...)”]. A flauta toca o tema da introdução, o tema na parte B (1:23), improvisa um contracanto na parte A (1:51), toca novamente o tema na parte B (2:12) e segue improvisando até o final. O violão toca o tema nas três primeiras partes de B e segue improvisando até o final.

Sobre essa forma genérica, definida como afro-samba, podemos perceber certas características (musemas) derivadas de outro gêneros (ver partitura gráfica). Na introdução a sonoridade da flauta (chorada, expressiva e meio rústica) é típica do choro (flauta: choro tipo Pixinguinha) enquanto Baden usa recursos expressivos da escola erudita do violão (Segóvia e outros), ou seja, harmônico na corda si, arpejos, vibrato feito pela segunda corda (si) com sonoridade escura e melancólica e outros recursos expressivos típicos de um prelúdio introdutório (violão segoviano). O tema de A, tocado apenas pelo violão, é feito sobre uma escala pentatônica (mi menor) característica do jazz ou do blues e a habilidade do polegar da mão direita que executa a melodia nos baixos é um recurso fundamental na execução de contracantos no cho-

³ As ocorrências musicais foram marcadas em minutos (ver partitura gráfica).

ro (violão: tema choro/jazz pentatônico). Em 2:12 e 3:00, Baden faz uma parte do acompanhamento harmônico bem ritmado que lembra um tamborim (violão tipo tamborim). A forma A- B - A - B - etc, é uma das características do jazz assim como os improvisos pentatônicos que se seguem de ambos os instrumentos. A “chamada” do violão para marcar o fim da improvisação e a volta ao tema é um recurso jazzístico.

A terceira versão de “Canto de Xangô”, de 1971, apresenta uma forma parecida com a segunda. O tema A, tocado pelo violão, é também dobrado pela voz de Baden e parcialmente pelo contrabaixo. A parte B é cantada pela voz de Janine.⁴ Além de algumas características parecidas com a 2ª versão, podemos destacar duas novidades. Na parte A, Baden dobra o violão com a voz emitindo silabações sussurradas típicas do “bebop” bossa-novista, parecidas com aquelas feitas por João Gilberto, por exemplo. Durante a parte B, o violão e o contrabaixo tocam um contracanto em uníssono mais movimentado que o próprio tema cantado por Janine. Esse contracanto, presente desde a primeira vez de B, aparece também em destaque em 2:51, mas sem a voz de Janine. O fato deste contracanto aparecer em destaque, e sendo ele mais movimentado que o próprio tema, pode estar associado a uma prática do choro onde, em determinado momento, o solista (Jacó do Bandolim, por exemplo) cede lugar ao violão de sete cordas. Outra influência possível seria a dos próprios contracantos de Pixinguinha, certamente mais interessantes que os temas tocados por Benedito Lacerda.⁵ Mas, além da influência do choro, esse contracanto contém um profusão de quíalteras sincopadas com semelhanças rítmicas e melódicas próximas à da música latino-americana (ver exemplo musical).

Segundo João de Aquino, primo de Baden e aluno do mesmo professor, Meira sabia valorizar a personalidade de seus alunos, tocava junto com eles e aquilo que eles traziam era aproveitado. Meira foi o principal responsável não só pelo desenvolvimento da liberdade de expressão de Baden, mas também pelo incentivo ao interesse por diversos gêneros musicais. Em consequência, Baden desenvolveu um estilo que agrega vários elementos. Essa sonoridade aparece em qualquer gênero que ele interprete, e pode ser detectada através de um conjunto de características que termina por imprimir sua marca na recepção posterior em músicas emblemáticas como “Garota de Ipanema”, “Samba do avião”, “Carinhoso”, e até mesmo em interpretações menos conhecidas como é o caso destas versões de “Canto de Xangô”. Muitos violonistas de sua geração e das gerações seguintes que interpretam essas músicas, acabam fazendo referências ao seu estilo violonístico. Por esse motivo, Mario Jorge Passos, produtor do último disco de Rafael Rabello que não chegou a ser lançado devido à sua morte prematura, em depoimento pessoal afirmou que “Rafael sempre evitou o repertório de Baden Powell.” Essa atitude de Rafael é confirmada por Turibio Santos. No depoimento à Dominique Dreyfus, no livro “O violão vadio de Baden Powell”,

⁴ Baden trabalhou alguns anos com conjunto mais ou menos fixo, no qual a cantora Janine de Waleyne e o contrabaixista Guy Pedersen estavam sempre presentes.

⁵ Existem 34 gravações feitas entre 1946 e 1959 pela RCA Victor, no Rio de Janeiro, onde Pixinguinha é o responsável pelos contracantos dos temas tocados por Benedito Lacerda.

ele chega a afirmar que: "Até Rafael Rabello, que era um violonista espetacular, sempre evitou o repertório de Baden Powell". Mais tarde, porém, Rafael parece mudar de opinião; talvez ciente de que ir direto à fonte é melhor do que evitá-la. Rafael, também aluno de Meira, antes de gravar o disco *Todos os tons* (BMG-RCA, Rio, 1992), freqüentou a casa de Baden Powell e finalmente incluiu "Samba do avião" no disco, com a mesma afinação (6¼ corda em ré) e outras características que Baden já adotava em suas interpretações. Só após conseguir acrescentar novas características às interpretações de Baden, entre elas a "flamenca", Rafael gravou "Samba do avião". Tocar músicas emblemáticas do repertório de Baden é de fato um problema. Suas características pessoais foram de tal maneira incorporadas à composição que em muitos casos parecem fazer parte da música. Isso ocorre porque, para Baden Powell, a arte de interpretar vai muito além de uma simples releitura musical. Para ele, interpretar é ser um "compositor-intérprete-arranjador". É o mesmo que experimentar, improvisar, misturar gêneros e recriar a própria linguagem musical.

Partitura gráfica da 2ª versão de "Canto de Xangô" - Baden (Elenco - 1968).

duração total 4 minutos e 33 segundos																								
reorganização instrumental do texto	intro		verso				refrão		verso		refrão				verso			refrão						
minutagem	0:00		0:45				1:23		1:51		2:12		2:39				3:00			3:46		4:19		
compassos	1	9	14	18	24	30	36	44	52	57	63	71	79	85	91	99	107	115	118	124	130	137	142	
forma	B (a)		A				B		A		B		A				B			A		B		fim
flauta	[hatched]		[dotted]				[diagonal]		[cross-hatched]		[wavy]				[diagonal]			[diagonal]		[diagonal]		[diagonal]		[diagonal]
violão	[checkered]		[diagonal]				[diagonal]		[diagonal]		[diagonal]				[diagonal]			[diagonal]		[diagonal]		[diagonal]		[diagonal]
percussões	[wavy]		[wavy]				[wavy]		[wavy]		[wavy]				[wavy]			[wavy]		[wavy]		[wavy]		[wavy]
contrabaixo	[wavy]		[wavy]				[wavy]		[wavy]		[wavy]				[wavy]			[wavy]		[wavy]		[wavy]		[wavy]

[hatched] flauta: choro tipo Pixinguinha

[dotted] flauta: tema

[diagonal] flauta: improviso jazz/pentatônicos

[wavy] contrabaixo

[wavy] percussão tipo candomblé

[checkered] violão segoviano

[diagonal] violão: tema choro/jazz pentatônico

[cross-hatched] violão: acompanhamento rítmico harmônico

[diagonal] violão tipo tamborim

[diagonal] violão: improviso melódico jazz/pentatônico

Ex. musical : contracanto na parte B "Canto de Xangô" *Le coeur de Baden Powell* - 1971

The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for the vocal parts: 'voz Janine' (soprano) and 'voz Baden' (baritone). The third staff is for 'violão' (guitar), with the instruction '(contracanto)' written below it. The fourth staff is for 'contrabaixo' (bass), and the fifth staff is for 'agogô atabaques' (percussion). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal lines are characterized by melodic counterpoint, with Janine's line often moving in parallel motion to Baden's. The guitar accompaniment consists of rhythmic patterns with triplets, and the bass line provides a steady harmonic foundation. The percussion part is marked with 'X' symbols, indicating specific rhythmic accents. The score is divided into three systems, with the final system containing two endings labeled '1.' and '2.'.