



Muito além do inimitável :: Filipe Manzoni

Muito além do inimitável

Canção popular e a poesia de Leonardo Gandolfi.

Filipe Manzoni

Universidade Federal de Santa Catarina

manzoni@poetic.com

Resumo: Nosso trabalho se propõe a repensar os procedimentos de imitação, apropriação e plágio dos quais a obra de Leonardo Gandolfi lança mão, em especial em *A morte de Tony Bennett* (2010), a partir do cenário de circulação e consumo música popular, em especial a partir da figura-chave do cantor Roberto Carlos. Através de uma série de intérpretes e imitadores o que a poesia de Gandolfi parece propor é uma priorização, sobre qualquer estatuto originário de uma obra, de seus usos, sua circulação e sua capacidade de estabelecer vínculos afetivos.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea; Leonardo Gandolfi; Música Popular; Roberto Carlos.

Abstract: The main goal of this research is to reconsider the procedures of appropriation and collage from the poetry of Leonardo Gandolfi, especially in his *A morte de Tony Bennett* (2015), in face of a paradigm of the popular music, particularly through the center image of the Brazilian singer, Roberto Carlos. The poetry of Leonardo Gandolfi concepts a network of interpreters and impersonators to bring forward, and against any original priority, the value of their use, theirs circulation and, mostly, it's capability of creating emotional bounds.

Keywords: Contemporary Poetry; Leonardo Gandolfi; Popular Music; Roberto Carlos.

I.

“Eu até me confundi com ele, ouvindo-o no rádio. Agora eu não acho errado ele começar a carreira me imitando, porque eu comecei imitando João Gilberto” diz Roberto Carlos, citado por Paulo César Araújo em *Roberto Carlos em detalhes* (ARAÚJO, 2006 p. 509), biografia não autorizada que causou grande repercussão em 2006 gerando uma mobilização que ficou conhecida como movimento “procure saber”. Roberto Carlos se refere, no trecho, ao cantor Paulo Sérgio, célebre cantor romântico que despontou em 1968 como fenômeno que superaria até mesmo ídolo do qual foi pesadamente acusado de ser um imitador.

Tomemos a narrativa que Paulo César de Araújo faz do “caso Paulo Sérgio” em *Eu não sou cachorro não, música popular cafona e ditadura militar no Brasil* (2015):

Foi em 1968 que Paulo Sérgio Macedo despontou com grande destaque em todas as paradas de sucesso do Brasil. Natural de Alegre, interior do Espírito Santo, solteiro, 24 anos, Paulo Sérgio surgia com o mesmo sorriso tímido, os mesmos olhos tristes, o mesmo estilo musical e o mesmo timbre vocal do ídolo Roberto Carlos — o que levava a imprensa da época a afirmar que ‘ouvir a voz de um ou de outro, praticamente não faz diferença. Paulo Sérgio é uma espécie de outro Roberto Carlos’ (ARAÚJO, 2015 p. 27)

Paulo Sérgio não era o primeiro (e nem de longe seria o último) caso de um

cantor que despontava como imitador de Roberto Carlos. Ainda segundo Araújo, desde 1965 diversos cantores vinham se lançando no mercado imitando Roberto Carlos, realidade que já havia sido, inclusive, retratada e ironizada em “O sósia”, canção lançada ainda em 1967 — um ano antes, portanto, da explosão de Paulo Sérgio — na qual temos a narrativa do episódio inusitado no qual Roberto Carlos encontra um sósia seu, se passando por ele com seu mesmo rosto e nome.

Araújo ressalta, finalmente, o quanto o diferencial para com Paulo Sérgio foi que “ele foi o primeiro artista com voz e estilo semelhantes aos de Roberto Carlos a alcançar grande sucesso nacional” (*Ibidem* p. 28), precisamente em um momento crítico para a carreira do rei. Todo esse cenário foi aproveitado pela CBS, gravadora de Roberto Carlos, para lançar em 1968, o LP *O inimitável*, álbum de grande sucesso de público, e um recado direto ao cenário montado pela imprensa no “caso Paulo Sérgio”. *O inimitável* foi ainda o disco no qual Roberto Carlos incorporou fortemente elementos da música norte-americana, do funk e do soul, desvinculando-se do movimento jovem guarda ao qual estava fortemente ligado, e se aproximando de algumas figuras de grande prestígio da MPB.

É curiosa a declaração de Roberto Carlos da qual partimos — “Eu até me confundi com ele, ouvindo-o no rádio. Agora eu não acho errado ele começar a carreira me imitando, porque eu comecei imitando João Gilberto” — na medida em que a justificativa de Roberto Carlos, diferentemente da pretensa “inimitabilidade” proposta pela CBS, faz da imitação uma prática que aproximaria os dois cantores, não pelo seu resultado final, mas enquanto prática. Paulo Sérgio se aproximaria, nesse sentido, de Roberto Carlos não porque fosse um bom ou mal imitador, mas tão somente por começar sua carreira imitando um grande ícone.

Se Paulo Sérgio imitava Roberto Carlos que imitava João Gilberto, cabe observar ainda que a trama se expande indefinidamente na medida em que o estilo vocal tão marcante e original de João Gilberto já foi, por sua vez, apontado como uma imitação de Joe Mooney e Chet Baker, conforme nos relata Ruy Castro (CASTRO, 2007 p. 84 e p. 93). Seria possível, de fato, intuir que essa rede de imitações, tão acentuada no caso Paulo Sérgio, se deve antes a uma modalidade de leitura recorrente no universo da música popular que mais que buscar originais e vozes próprias, operaria pelo reconhecimento de diferentes versões, apropriações e imitações.

Pensar, nesse sentido, a imitação do inimitável imitador, Roberto Carlos, se colocaria como uma maneira de organizar o ciclo de produção da música popular brasileira (mas também a estrangeira) em um esquema no qual, no lugar de vozes originais e autorais, o que governaria seriam as imitações e os plágios¹. A canção se converteria, assim, em um campo de radical *desautorização*, onde a imitação não seria uma estratégia de mercado ou uma maneira de projeção, mas, talvez, uma categoria inescapável da própria produção e circulação do formato canção.

1 Caberia ainda ressaltar o quanto é uma apropriação indevida o que marca a própria afirmação da música popular brasileira em seu gênero mais célebre, o samba. Cabe retomarmos a narrativa que nos faz Luiz Tatit do célebre caso do registro de “pelo telefone”, primeiro samba gravado: “O conhecido relato histórico do sucesso de Bahiano interpretando ‘pelo telefone’ em 1917 e provocando uma intensa, e ainda inacabada, discussão sobre a autoria do primeiro samba, demonstrava, na verdade, que nesse momento se consolidava na consciência até então desvinculada da prática desses improvisadores. O mais rápido, e ‘esperto’, foi Donga que correu à Biblioteca Nacional e registrou o famoso samba exclusivamente em seu nome. Mais tarde, Mauro de Almeida integrou-se à composição como parceiro, mas muitos outros, entre os quais Mestre Germano, João da Mata e a própria Tia Ciata reivindicaram participação em alguma fase da dispersa criação” (TATIT, 2004 p. 121) É interessante, nesse sentido, o fato de Tatit ressaltar o quanto a música popular no contexto pré-gravação (e, portanto, pré-“pelo telefone”) era marcada por uma evidente negligência para com a problemática autoral (*Ibidem*), de maneira que, de forma irônica, a “questão autoral” só se torna uma questão, efetivamente, a partir de uma apropriação indevida.

Nos voltarmos para uma reflexão sobre o autoral pensado desde uma rede de imitações se desdobra, nesse sentido, em uma maneira de deslocar a decisão do que poderia ser o próprio: no lugar de uma prevalência da origem, interessa mais o seu cenário de recepção, de escuta e/ou leitura. Trata-se de uma operação de leitura que permite reconhecer um teor de imitação que opera potencialmente em todas as vozes uma vez que estas sejam inseridas numa rede de circulação, conforme fica claro, finalmente, na declaração angustiada de Paulo Sérgio: “Eu operei a garganta para ver se minha voz ficava diferente da voz de Roberto Carlos e não adiantou. Estou desesperado, já não aguento mais ouvir todo mundo dizendo que eu imito o Brasa” (ARAÚJO, 2015 p. 30).

2.

Desde a advertência que aparece antes marca catalográfica — “a sequência entre aspas, ao fim do texto ‘Debret & Rugendas’, foi retirada da página 174 do livro *O aprendiz de Feiticeiro*, de Carlos Oliveira (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004)” (GANDOLFI, 2010, p. 4), Leonardo Gandolfi deixa claro o quanto brinca com os limites e deslimites da citação e da reapropriação em seu segundo livro de poemas, *A morte de Tony Bennett* (2010). Conforme apontado por Alberto Pucheu em “Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi” (PUCHEU, 2014), dos 40 poemas do livro de Leonardo, 24 trazem, já no título a apropriação de “títulos ou versos de canções (...), títulos de poemas de outros poetas, títulos de quadros, títulos de filmes, título de história infantil criada em música por compositor erudito, título de conto, título de peça ou ópera e parte de versos alheios.” (PUCHEU, 2014 p. 39).

Uma chave de leitura para esse cenário de reapropriações e plágios se dá nos termos de um par detetive/criminoso sugerido por diversos dos poemas do livro, leitura já empreendida por alguns críticos que se voltaram para a obra de Gandolfi, tais como Alberto Pucheu e Tiago Pissolatti. A profusão de poemas em alusão a um universo investigativo e detetivesco se desdobra, assim, em uma metáfora operadora da leitura do próprio procedimento que predomina na obra: montagens, plágios e recortes.

Uma segunda alternativa, porém, se oferece ao lermos o jogo de atribuições e apropriações através de outro universo de figuras que povoam o livro de Gandolfi: trata-se da predominância de citações e alusões a figuras famosas da música popular. Cabe nos voltarmos para um poema típico desse universo, “O espião janta conosco”:

O espião janta conosco

Como os antigos mas sem sua elegância
a coisa começa bem na metade. Zé Ramalho
fez a canção que talvez seja a canção mais
Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas.
Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim
pelo não Roberto acabou deixando-a de lado.
O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,
Se eu quiser falar com deus também não fez
a cabeça do rei – folgar os nós dos sapatos
e da gravata não acontece da noite para o dia.
1976, contracapa do disco San Remo 1968:
O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo
esconde uma historinha particular só agora
revelada por RC, diz Big Boy. Então sobre a que talvez
seja a sua mais bela canção assim fala Roberto:
Sou fã incondicional de Tony Bennett – quando
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão
dela em inglês com Tony Bennett cantando – e
comecei a fazer a música especialmente para ele
é lógico que depois eu cantei do meu jeito – mas
ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony
que na minha opinião é o maior cantor do mundo.
Também acho Tony Bennett o maior cantor
do mundo. E embora bem menos do que gostaria
também acredito na possibilidade de uma ideia
pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito.
Não importa quem gravou o quê nem pra quem

fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada na voz do outro. Aliás uma vez me disseram não lembro quem que vítima e carrasco disputam o mesmo tempo. Pouco importa, queridos fantasmas, dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom, venho repetindo isso pra mim mesmo todos os dias embora eu ainda não consiga abrir mão de duas ou três segundas intenções que até hoje, acho, nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário, é justamente isso o que mais tem nos aproximado (GANDOLFI, 2010 p. 15-16)

“O espião janta conosco”, é, segundo Alberto Pucheu “um emaranhado de vozes superpostas. E uma reflexão sobre a voz.” (PUCHEU, 2014 p. 59-60). Ali se entrecruzam trechos de entrevistas, recortes biográficos e depoimentos (todos dados mapeados por Pucheu em sua pesquisa), sem uma indicação clara de passagem de um texto para o outro. No que tange a “reflexão sobre a voz”, poderíamos situá-la a partir da problemática recorrente no universo da música popular: canções compostas para serem gravadas por outros intérpretes, e a possibilidade de situá-las como “ideias pensadas na voz do outro”.

A figura-chave dessa trama de “ideias pensadas na voz do outro” é, sintomaticamente, Roberto Carlos, o “inimitável”. Roberto, que teria recusado duas canções pensadas na sua voz relata, assim, que “O Show já Terminou”, canção de sua autoria, teria sido, originalmente, pensada na voz de Tony Bennett². É

2 Cabe ressaltar dois pontos que decorrem da declaração de Roberto, ou antes, da sua fonte. Primeiramente, esta nos leva de volta à problemática do “caso Paulo Sérgio”: apesar de lançado em 1976, o disco San Remo 1968, uma coletânea de gravações que marcaram a carreira de Roberto, faz alusão ao festival de San Remo

interessante ressaltar ainda o quanto uma dessas canções recusadas por Roberto, “Eternas Ondas”, de Zé Ramalho, nos é apresentada como “a canção mais Roberto Carlos que já ouvimos”, deslocando a problemática do autoral para a atribuição, na medida em que situa a propriedade de uma canção sempre *a posteriori*. Assim, a “canção mais Roberto Carlos que já ouvimos” pode ter sido composta por Zé Ramalho na mesma medida em que a “mais bela música de Roberto Carlos” pode ser precisamente a que foi pensada na voz de Tony Bennett, isto é, a ipseidade, a propriedade do que possa ser Roberto Carlos, se dá a partir do gesto de leitura *a posteriori*, feito por uma voz em primeira pessoa não nomeada pelo poema.

Cabe observar o quanto Gandolfi empreende ainda um deslocamento de priorização sobre o que possa ser o autoral de maneira sutil, precisamente no instante em que essa voz mais pessoal, em primeira pessoa, aparece no poema. Cabe observar, assim, o quanto, nos versos “não importa quem gravou o quê nem pra quem / fazemos o que vazemos. Que bom que uma ideia / pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada / na voz do outro” (Ibidem), os *enjambements* abrem espaço para uma ambiguidade estratégica, na qual cabe nos determos.

O corte após “não importa quem gravou o que ou pra quem”, permite, para

de 1968, no qual Roberto Carlos conquistou o primeiro lugar com *Canzone per te*. É irônico, nesse sentido, o quanto a declaração que organiza toda a reflexão sobre as ideias pensadas na voz do outro, se encontra em um disco que alude ao mesmo ano em que Paulo Sérgio começava a despontar como o “imitador” que poderia sobrepujar a carreira de Roberto e em que este ganha um importante festival da canção com uma música cantada em língua estrangeira. Em segundo lugar, é ainda curioso o quanto, nessa mesma contracapa do disco San Remo 1968, o texto de Big boy citado por Gandolfi situa o início da carreira de Roberto Carlos sob o signo da imitação, apontando que Roberto estaria, “desde o início, imitando João Gilberto e Elvis Presley”.

Muito além do inimitável :: Filipe Manzoni

além da leitura do início do verso seguinte — “fazemos o que fazemos” — como um complemento sintático de “pra quem”, a possibilidade de ver ali duas estruturas sintaticamente autônomas. Dessa maneira “fazemos o que fazemos” assume um estatuto tautológico-conclusivo, decorrente da constatação da desimportância de “quem gravou ou que ou para quem”, instâncias basais para um paradigma autoral no sentido clássico.

Num mesmo corte de verso, portanto, ao separar as duas estruturas sintáticas, Gandolfi reforça a desimportância das categorias de origem e destino — “quem gravou”, “o que” e “para quem” — e permite a leitura, em chave conclusiva de uma reafirmação da prevalência do uso e da circulação: invariavelmente “fazemos o que fazemos”. Da mesma maneira, no verso seguinte, a possibilidade de interromper o verso após “pensada” desloca o acento de sentido do complemento “na voz do outro”, para a pertinência da ideia em si. Assim, uma ideia pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada, isto é, o que é atribuição, plágio e imitação ainda mantém seu estatuto produtivo.

Cabe ressaltar, ainda, o quanto essa a prevalência do “uso” e da circulação sobre a criação ainda se aproxima da noção etimológica de *autor*, esclarecida por Agamben em *O que resta de Auschwitz* como sendo “quem intervém no ato de um menor (ou de quem, por algum motivo, não tem a capacidade de realizar um ato juridicamente válido), para lhe conferir o complemento de validade de que necessita” (AGAMBEN, 2008 p. 149). A questão da autoria, tanto no sentido trazido por Agamben quanto no jogo de atribuições/apropriações de Gandolfi, se desloca de um centro substantivo — e portanto estático — de um *autor*, rumo a um núcleo verbal da ordem do *autorizar*; isto é, de um processo dinâmico que está sempre lidando com uma rede de textos que aponta sempre para um outro texto, que por sua vez aponta para outro, e nunca para um princípio absoluto³.

3 É curioso ainda o quanto o próprio reconhecimento de Tony Bennett como o

Se retomarmos nossa cadeia de “imitadores” — já não tão linear — Paulo Sérgio imitava Roberto Carlos que imitava João Gilberto (que imitava Joe Mooney) mas que também compunha sua música pensando na voz de Tony Bennett. Tony Bennett, o “melhor cantor do mundo”, não apenas para Roberto, mas para a própria voz que encerra o poema, figuraria como um novo ícone isolado, padrão de qualidade singular e inatingível. Sintomaticamente, falamos de um livro chamado *A morte de Tony Bennett*, e o célebre cantor americano aparece morto, além de no título do volume, no poema “La muerte de Tony Bennett”⁴:

La Muerte de Tony Bennett

(según Jaime Gil de Biedma)

Quiero deciros cómo todos trajimos

melhor cantor do mundo, já é, em si, uma citação. Trata-se de um lugar comum, conforme podemos ler no nos elogios recolhidos por Ruy Castro, feitos por figuras como Frank Sinatra — “Para mim, Tony Bennett é o melhor cantor do ramo; ele me excita e comove; é o cantor que expressa o que o compositor tem em mente e talvez um pouco mais” (CASTRO, 2007 p. 67) —, Bing Crosby — “O melhor cantor que já ouvi” (*Ibidem*) —, o baterista Buddy Rich — “Tony Bennett é Picasso, é Rembrandt e é pop art, tudo ao mesmo tempo” (*Ibidem*) —, Dizzy Gillespie — “Quando Tony abre a boca para cantar, sabe-se exatamente o que ele é: um príncipe” (*Ibidem*) — e, finalmente, Louis Armstrong — “Se Tony Bennett, que canta e swinga maravilhosamente, não te deixar de quatro, é melhor você procurar o psiquiatra” (*Ibidem*).

4 Cabe ressaltar, antes de nos determos no texto, o fato de que o poema que dá nome ao livro de Gandolfi curiosamente o faz de forma desviada: através de uma tradução, palavra que traz etimologicamente o radical latino *transduco*, cujo sentido é o de movimento e transporte. A tradução, não apenas presente no título do poema, mas, conforme veremos, algo como seu centro temático, se coloca, assim, na mesma priorização do deslocamento que prescinde das noções de origem ou destino, de maneira semelhante à que aparecia na rede de imitações de “O espião janta conosco”.

Muito além do inimitável :: Filipe Manzoni

nuestras vidas aquí para contarlas.
Decir en português direita
es decir de las cosas derechas
o sea correctas. Y como se sabe derecha
es también lo que queda cerca de mi mano,
la derecha. Decir en inglés left
es decir en otro lado, el otro lado y mi otra mano,
la izquierda. Left como también se sabe
es una conjugación del verbo
dejar. Dejar, una importante acción
con algunos significados, ejemplo, Tony
Bennett, I left my heart in San Francisco.
Ahora voy a contaros cómo también
yo estuve em París y fui dichoso.
(GANDOLFI, 2010 p. 61)

O poema, único escrito “inteiramente” em espanhol no livro, é atribuído ao poeta espanhol Jaime Gil de Biedma, nos inserindo, novamente, na noção da atribuição como contraponto para a estabilidade de uma autoria determinada. Não se trata de um poema dedicado a Jaime Gil de Biedma, mas sim um poema “según” Jaime Gil de Biedma.

Cabe ressaltar que o jogo de atribuição, apropriação e deslocamento se coloca no poema desde a tensão instaurada entre “La Muerte de Tony Bennett”, poema atribuído à Jaime Gil de Biedma e *A morte de Tony Bennnett*, livro de Leonardo Gandolfi. Para um livro composto, em sua maioria, de poemas que usam a apropriação e a citação como principal procedimento de composição, é sintomático que o poema que lhe empresta o nome nos seja apresentado como inteiramente “do outro”. Nesse sentido, a tradução aparece como um

mecanismo de recorte e reinserção que (assim como na citação) não se resume ao plágio ou à criação: os dois títulos, *A morte de Tony Bennet* e “La muerte de Tony Bennett” são o mesmo sem serem idênticos (e cabe ressaltar que não se trata, nem de longe, de um caso de difícil tradução), assim como as ideias pensadas na voz do outro ainda são ideias pensadas.

A tradução ainda aparece tematizada pelo próprio poema, a partir das polissemias decorrentes dos vocábulos “direita” e “esquerda” em inglês, português e espanhol, assumindo, em cada língua um sentido outro além do par opositivo “direita e esquerda”. Nesse sentido, a própria tradução direta dos vocábulos acaba por disseminar novos sentidos, fazendo, novamente, com que o mero deslocamento de uma palavra para outra língua, ou para um outro contexto citacional, acabe gerando resultados distintos de uma mera cópia.

A contraposição entre direita e esquerda se projeta, assim, numa cadeia de associações entre “derecha/right/direita” em oposição a “izquierda/left/esquerda”, de forma que o primeiro bloco passa a absorver também os sentidos de retidão e propriedade — não por acaso a direita é comumente referida como “a mão com a qual se assina” , em oposição ao segundo bloco onde o sentido que se projeta é o das acepções do verbo “deixar” e do torto — comum a noção de canhoto ou de *gauche*. É sintomático ainda que o vocábulo “direita” esteja presente nas noções de “direitos autorais” — assim como em espanhol “derechos de autor” e em inglês “*author’s rights*” , e o “deixar” possua, em sua primeira acepção do dicionário Houaiss o “deixar de pertencer a” (HOUAISS, 2007), fazendo com que a sequência de traduções imperfeitas nos coloque em uma oposição muito cara para *A morte de Tony Bennett* entre a propriedade demarcada, assinada, e a inexatidão do jogo de atribuições e ideias pensadas na voz do outro.

Esse mesmo jogo se revela, porém, ainda mais complicado do que uma apro-

priação direta do poeta espanhol, conforme nos expõe Alberto Pucheu:

Apesar dos dois versos iniciais, tirados literalmente do poema “Amistad a lo largo” (“Quiero deciros cómo todos trajimos/ nuestras vidas aquí, para contarlas.”), e dos dois últimos, recolhidos do começo do poema “París, postal del cielo” (Ahora, voy a contaros/ cómo también yo estuve em París, y fui dichoso”), escrevendo em uma outra língua como um dublê de Jaime Gil de Biedma, o poema foi feito por Leonardo Gandolfi, que nos cria um truque ilusionista com um contraprocedimento em relação ao que já estávamos começando a nos habituar, quebrando, mais uma vez, as expectativas do leitor. (PUCHEU, 2014 p. 51)

“La muerte de Tony Bennett” se constrói, assim, como um poema radicalmente pensado na voz (e na língua) do outro, se projetando, portanto, na zona imprecisa que já abordamos entre a apropriação e a atribuição. Trata-se, no limite, de um poema que *imita* Jaime Gil de Biedma. Os próprios versos de Jaime Gil de Biedma acabam ainda assumindo, por conta do deslocamento, um sentido muito diferente do que em seu contexto original. A trama se revela, porém, ainda mais emaranhada conforme nos voltamos para a curiosa reaparição de Tony Bennett, trazido dessa vez como uma ponte para o exemplo de uso da palavra “left”, no título de “I left my heart in San Francisco”, canção sintomaticamente considerada sua *signature song*.

Apesar de atribuída ao cantor, “I left my heart in San Francisco” não é composição de Tony Bennett, mas sim de George Cory e Douglas Cross, dois compositores americanos da década de sessenta. Conforme nos expõe Steve Turner em um artigo no Daily Mail (TURNER, 2010), os dois compositores (que nunca mais compuseram outra música de sucesso) fizeram a música em Nova Iorque, sentindo saudade de sua cidade natal, São Francisco. Como ne-

nhum dos dois tinha pretensões de ser intérprete, trata-se também de uma música pensada na voz do outro. Esse outro não era, porém, Tony Bennett, que só entrou em contato com a música nove anos após a sua composição. Durante esse tempo, a única pessoa que cantava “I Left My heart in San Francisco” era Claramae Turner, como nos conta em entrevista: “I had sung it all over the United States in my concerts and it was very well known through my singing of it.” (TURNER, 2010).

A construção do poema sugere, portanto uma espécie de *mise en abyme*: dentro de *A morte de Tony Bennett*, livro assinado por Gandolfi, mas majoritariamente composto de citações e apropriações, encontramos o poema “La muerte de Tony Bennett”, atribuído à Jaime Gil de Biedma, mas, na realidade, produção de Gandolfi, onde encontramos ainda citada “I left my heart in San Francisco”, atribuída à Tony Bennett (considerada sua *signature song*⁵) mas composição de dois autores desconhecidos e pensada para a voz de Claramae Turner.

Nenhum dos signatários dessa cadeia é autor, no sentido clássico do termo, da obra que assina, todos são citados já a partir de apropriações, de forma que a noção de uma origem se perde. Podemos apenas, quando muito, mapear alguns dos rastros de suas sucessivas reapropriações. Novamente o poema de Gandolfi joga com uma operação que, para além de simplesmente proceder pela apropriação, parece desmontar a própria oposição entre criação e plágio. Pouco importa quem compôs ou para quem compôs “I left my heart in San Francisco”, o que importa é o seu uso dentro do poema de Gandolfi, atribuído a Biedma, enquanto zona de desterritorialização e desautorização a partir da qual qualquer apropriação pode ser pensada.

5 Cabe ainda uma outra curiosidade sobre Tony Bennett e a assinatura. “Tony Bennett” é, na realidade o nome artístico do cantor, que foi registrado como Anthony Dominick Benedetto. Além de cantor, compositor e intérprete, Tony também é pintor, e assina suas obras não como Tony Bennett, mas sim Anthony Benedetto.

3.

Na canção “O sósia”, lançada em 1967 no LP “Roberto Carlos em Ritmo de Aventura”, Roberto Carlos narra o caso de ter encontrado com um sósia seu, com sua idêntica aparência e nome. Impossibilitado de provar sua identidade para “o broto”, Roberto encontra a solução para o seu caso: cantar uma música. Apesar do sósia também cantar, sua desafinação atesta por sua segunda ordem, deixando claro quanto o verdadeiro Roberto Carlos prevalece, sendo, assim, finalmente identificado.

A canção, que ironiza a quantidade de imitadores de Roberto Carlos que já despontavam antes mesmo de Paulo Sérgio, curiosamente não é, porém, composição de Roberto Carlos, mas sim de Getúlio Côrtes. Mesmo a música que tematiza a própria contenda entre Roberto Carlos e seus imitadores, é, também, uma “ideia pensada na voz do outro”.

É importante ainda ressaltar o quanto a pequena narrativa da canção aponta para o quanto não é pela autoria, mas sim pela *performance* que Roberto Carlos é identificado: é pela desafinação na interpretação do sósia que este é descoberto. A canção de Getúlio Côrtes joga assim com o próprio paradigma que viemos abordando até aqui enquanto uma cadeia de atribuições que só é reconhecida no momento de sua circulação, de maneira que, paradoxalmente, é cantando uma canção de outra pessoa que Roberto Carlos é reconhecível como Roberto Carlos.

Leonardo Gandolfi — que nessa cadeia de citações, alusões e imitações, remonta a rede de imitações e ideias pensadas na voz do outro recorrendo à música popular enquanto modelo dinâmico de impropriedade — assina, assim,

seu livro em um gesto que mantém algo de uma reatualização do gesto de Roberto Carlos em “O sócia”: pouco importa sua autoria, é em sua reatualização performática que fazemos o que fazemos. Cabe, finalmente, nos voltarmos para um último de seus poemas onde o centro da questão é a música popular, ainda pensada na voz do outro, mas trazendo agora uma carga afetiva sutilmente diferente, e à qual cabe nos determos:

Todas as minhas coisas são tuas

(segundo Burt Bacharach)

Quando fiz Do you know the way
to San José preparei algumas variantes
que acabaram ficando de fora da versão final
gravada em 1968 por Dionne Warwick.
A mais importante delas talvez tenha sido
uma pequena quebra de andamento
mais ou menos na metade da música
indicada sobretudo por uma mudança de nota
nos três trompetes que naquele instante
preenchem os espaços em branco.
Isso apesar de rápido sempre me remetia
a um tempo em que meu pai me levava
ao bar a meio quilômetro da nossa casa.
As cordas de um piano que eu nunca mais
ouviria. Anos depois toda vez que toco
Do you know the way to San José penso
no meu pai. A música que fiz com certeza
não fala disso, a suspeita a um só tempo
oportuna e desacreditada que nos separa
dos nossos. Frio antigo e úmido que

Muito além do inimitável :: Filipe Manzoni

como depois percebi da ação até a demora
não leva nem mesmo alguns segundos.
(GANDOLFI, 2010 p. 48)

O título do poema, que é ainda título de toda a segunda parte de *A morte de Tony Bennett*, além de apontar para uma total indistinção entre o próprio e o alheio é, também — conforme nos ressalta Alberto Pucheu, por si mesmo, uma citação a uma passagem bíblica: João, 17, 10. A cena específica é a oração de Jesus logo antes de ser preso, na qual o messias aponta para sua função não de fonte, mas de mediador da palavra divina — “Porque lhes dei as palavras que tu me deste” — incorrendo, novamente, para uma prevalência da circulação e do uso da palavra sobre seu estatuto de originalidade.

O centro do poema parece ser, porém, não tanto a impropriedade, mas os vínculos criados por (ou apesar de) ela. Novamente estamos lidando com uma canção, composta por Burt Bacharach e Hal David, pensada na voz do outro, Dionne Warwick (que, assim como Roberto Carlos com relação às canções citadas em “o espião janta conosco”, não gostou muito da música quando a ouviu a primeira vez), mas o que parece interessar é antes uma memória afetiva causada por um detalhe do arranjo que ficou de fora da versão imortalizada pela cantora.

Essa carga mnemônica afetiva que atravessa a música sem nela marcar presença (ao que tudo indica, uma criação do próprio Leonardo Gandolfi), aponta, assim, para um dado transversal aos jogos de reapropriações, na medida em que aponta para as imperfeições no jogo de versões e citações (como as imperfeições de tradução em “La muerte de Tony Bennett”) que permanecem nelas com um estatuto quase que espectral. Burt Bacharach, quando toca a música se lembra de uma cena afetiva específica por um detalhe de arranjo

que, na música propriamente dita, falta.

Isso que viemos tratando nos termos de uma prevalência da circulação sobre o estatuto original revela, assim, seu último desdobramento: a proliferação de vínculos afetivos. Estes restos de significações e laços que prescindem também da noção de origem ou destino, precisamente porque operam e se multiplicam a partir do uso e da circulação. Mesmo o “inimitável”, quando imita e é imitado, vai além da própria imitação, precisamente porque opera sempre pela proliferação de vínculos afetivos que são irredutíveis a qualquer propriedade, pois são, antes de tudo, contato.

Para além da autoria, do significado ou do destinatário (“quem compôs” ou “o que compôs” ou “para quem compôs”), sua circulação multiplica contatos. Se a música “com certeza / não fala disso” (seja essa “voz” de Leonardo Gandolfi, Burt Bacharach, Hal David ou qualquer um dos intérpretes que perpassam *A morte de Tony Bennett*) é só por sua circulação, seu uso, e pelos vínculos que daí decorrem que, mesmo não falando “disso”, toda modalidade possível de “isso” pode ainda ser ouvida.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha (Homo sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não* Rio de Janeiro: Record, 2015.
- _____. *Roberto Carlos em detalhes*. Edição online disponibilizada pela Le Livros, Disponível em <https://lelivros.top/> Acesso em: 11 de maio de 2017.
- GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett* São Paulo: Lumme Editor, 2010.
- HOUAISS A. Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- PUCHEU, Alberto. *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- TATIT, Luiz. *O século da canção* Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TURNER, Steve. (January 4, 2010). I left my heart in San Francisco: Touring the vibrant city that inspired a song. *Daily Mail (Mail Online)*. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/travel/article-1240259/I-left-heart-San-Francisco-Touring-vibrant-city-inspired-song.html>. Acesso em: 11 de maio de 2017.