



Chiclete com banana em três momentos: um estudo sobre a rede de relações entre um arranjo autoral e as versões de Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil

Gabriel Improta França¹

Almir Côrtes²

Categoria: Comunicação

Resumo: Este artigo parte de uma gravação audiovisual do clássico *Chiclete com banana* (Gordurinha e Almira Castilho) arranjada em versão instrumental pelos autores deste texto, com base na prática instrumental dessa música e em gravações anteriores da mesma. A partir da análise do arranjo, gravado em 2020, busca-se evidenciar uma rede de relações entre a versão apresentada em trio de violão, guitarra baiana e pandeiro e as versões selecionadas como *referências* da composição: de Jackson do Pandeiro (1959 e 1962) e as de Gilberto Gil (1972 e 1973). O estudo da relação entre as versões abordadas revela um imbricamento entre a letra e o manejo do material musical da canção, que se articula com o panorama sócio-cultural de suas respectivas épocas de produção. Dentro de tal perspectiva, destaca-se a linha de força entre o pólo *nacional* e o pólo *estrangeiro*, que se apresenta como um fio condutor que media as articulações elencadas neste estudo.

Palavras-chave: Música e sociedade. Chiclete com banana. Jackson do Pandeiro. Gilberto Gil. Nacional e estrangeiro.

Chiclete com banana in three moments: a study on the relationship network between an original arrangement and the versions of Jackson do Pandeiro and Gilberto Gil

Abstract: This article was based on an audiovisual recording of the standard *Chiclete com banana* (Gordurinha e Almira Castilho) arranged as an instrumental version from the authors of this text, on the basis of their performance of this tune as well as its previous recordings. By analysing our arrangement, recorded in 2020, we search to highlight a relationship network between this presented version, performed in trio of classical guitar, guitarra baiana (electric 5-strings mandolin) and pandeiro, and the selected references of this composition: recordings of Jackson do Pandeiro (1959 e 1962) and of Gilberto Gil (1972 e 1973). The study of connections between the versions we addressed revealed an overlapping between the lyrics and the handling of the song's musical material, that articulates with its socio-cultural scenario and its

¹ Doutor em Ciências Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Departamento de Educação Musical, gabriel.franca@unirio.br.

² Doutor em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Departamento de Educação Musical, almir.barreto@unirio.br.



respective period of production. Looking from this angle, we emphasize the thrust between national and foreign centers, that presents itself as a guide that mediates articulations listed in this study.

Keywords: Music and society. Chiclete com banana. Jackson do Pandeiro. Gilberto Gil. National and foreign.

Introdução: referências em rede

O arranjo apresentado em vídeo da música *Chiclete com banana* (Gordurinha e Almira Castilho) para guitarra baiana³, violão e pandeiro se baseia em gravações de referência⁴, hoje consideradas “clássicas”.

A primeira gravação de referência é a de Jackson do Pandeiro, de 1959, do álbum *Jackson do Pandeiro (Columbia)*, que difundiu *Chiclete com banana* a um público amplo, acompanhando o sucesso comercial da música nordestina no sudeste nos anos 1950 (CÔRTEZ, 2014:96). Pois o grosso da indústria cultural de então se situava no Rio de Janeiro e em São Paulo, de onde eram distribuídos os produtos fonográficos para o resto do país (ZAN, 1997:70-94). Esta gravação não difere essencialmente da primeira gravação desta música, realizada em 1958 por Odete Amaral (CHICLETE COM BANANA, 1958)⁵, inclusive no uso da orquestra de sopros, instrumentação próxima das *big bands*, comum em gafieiras e típica da *era do rádio*⁶. A base harmônica da gravação de 1959 é dada, além dos sopros, bastante rítmicos, pelo acordeão, principalmente. Em uma outra versão, gravada por Jackson, em 1962, no LP *O melhor de Jackson do Pandeiro (Entré/CBS)*⁷

³Instrumento desenvolvido na década de 1940 para o carnaval da Bahia pela dupla Antonio Adolfo Nascimento (1923-1997) e Osmar Álvares Macêdo (1920-1978), conhecidos popularmente como Dodô e Osmar. Foi chamado inicialmente de “pau elétrico” ou “cavaquinho elétrico”. Consistia em um braço de um cavaquinho montado sobre um pedaço comprido de jacarandá, um captador magnético caseiro e quatro cordas afinadas em quintas (Sol-Ré-Lá-Mi, ao modo do bandolim), resultando em um cruzamento eletrificado entre dois instrumentos acústicos, com uma “caixa” completamente *sólida*. Posteriormente, passou a ser construído com o formato de uma guitarra pequena e recebeu o nome de “guitarra baiana”. Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/instrumento/paueletrico.html>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

⁴ Sobre a importância das gravações de referência na prática da música popular, conferir LIMA REZENDE; CÔRTEZ, 2015.

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JwUJzOax4Ls>. Acesso em 11/09/2020.

⁶ Entende-se por *era do rádio* no Brasil o período que vai, aproximadamente, da década de 1930 à década de 1950, marcado pela hegemonia da Rádio Nacional, situada no Rio de Janeiro. (ORTIZ, 1999).

⁷ Disponível em <https://immub.org/album/o-melhor-de-jackson-do-pandeiro>. Acesso em 13/09/2010.



também ouvimos essa combinação entre sopros e acordeão. Entretanto, nesta versão o naipe de sopros aparece reduzido e o pandeiro tem maior participação.

A segunda gravação é a de Gilberto Gil, presente no LP *Expresso 2222* (Phonogram/Philips, 1972), seu primeiro álbum produzido após o retorno do exílio de mais de dois anos em Londres⁸. Este registro, realizado em uma fase mais avançada da indústria cultural brasileira e internacional (ORTIZ, 1999), e em sintonia com a música *pop* norte-americana, se vale de uma banda reduzida, tendo o violão como principal instrumento acompanhador em lugar do acordeão e despido da grandiosidade instrumental das orquestras de sopros, típica da *era do rádio*⁹ (NAVES, 2001). No ano seguinte, 1973, Gilberto Gil tocou-a ao vivo em formato ainda mais reduzido - somente voz e violão - em uma apresentação ao vivo improvisada na *Escola Politécnica da USP* (DINIZ, 2018). Esta gravação, graças à importância que o violão assume no diálogo com a voz, também foi importante como referência para o nosso arranjo e será abordada adiante com maior detalhamento.

A gravações de Gilberto Gil são, portanto, a principal referência para o arranjo apresentado por nós. Entretanto, a gravação de Jackson do Pandeiro (1959) também foi tomada como referência para podermos compreender detalhes da reelaboração proposta por Gilberto Gil e por nós mesmos, posteriormente.

A versão audiovisual gravada por nós, em 2020, também traz o violão como instrumento acompanhador da melodia executada, não pela voz, mas pela guitarra baiana, em uma versão instrumental. No entanto, o violão também toca a melodia, invertendo a posição solista/acompanhador com a guitarra; ou, ainda em outros momentos, os instrumentos tocam em naipe, com a guitarra baiana expondo a melodia em uníssono ou uma oitava acima. Esta mobilidade entre instrumento acompanhador e solista, em busca de contraste e interesse através da instrumentação, é uma das características da gravação presente.

Ao relacionar a análise desta canção nos três diferentes contextos em que foi gravada - por Jackson do Pandeiro no final dos anos 1950, por Gilberto Gil no início dos

⁸ O repertório do disco contemplou ainda a releitura de outra música emblemática do repertório de Jackson do Pandeiro: *O canto da ema* (João do Vale, Alventino Cavalcanti e Aires Viana).

⁹ A banda que acompanhou Gilberto Gil neste álbum de 1972 é formada por Lanny Gordin (guitarra e baixo), Bruce Henry (baixo), Antônio Perna (piano) e Tutty Moreno (bateria e percussão).



anos 1970, e pelos autores deste texto, no ano 2020 - procuramos expor uma rede de relações (LATOURE, 2012) que emerge desta abordagem¹⁰.

1. O estrangeiro *com* o nacional

A tensão da união entre o *estrangeiro* e o *nacional*, representados desde o título da música - Chiclete **com** banana - é uma *linha de força* importante na cultura brasileira desde as primeiras décadas do século XX (TRAVASSOS, 2000). Ela se expressa não apenas na letra, que deixa clara a ideia de “misturar” o samba nacional com os ritmos estrangeiros, mas na união **musical** do samba com o *bebop* e o *rock*.

Como demonstraremos adiante, os gêneros norte-americanos são significados em Chiclete com banana através de estratégias musicais, como o uso do quarto grau com sétima menor, típico do *jazz* e do *blues*, por exemplo. Tal junção ocorre com maior intensidade **não** em qualquer parte da canção, mas no ponto chave, o seu Refrão. A letra cria então a expectativa sobre a mistura musical e anuncia: “E o meu samba vai ficar assim”.

O que se ouve em seguida são onomatopeias que lembram a técnica vocal chamada de *scat singing*, típica do ícone do *jazz*, Louis Armstrong, mas também presente no *rock* de Elvis Presley. Na gravação de 1962, de Jackson do Pandeiro, temos ainda a participação de um coro vocal nesse trecho da música, uma formação que aponta para os conjuntos *pop* norte americanos do final dos anos 1950.

Tururururururi bop-bebop-bebop (três vezes)

Eu quero ver a confusão

Tururururururi bop-bebop-bebop (três vezes)

Olha aí, o samba-rock, meu irmão (CHICLETE COM BANANA, 1962, grifos nossos).

¹⁰“Chegamos num momento, nesta virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia””(NAPOLITANO, 2005, p.8).



Um aspecto desta união entre a goma de mascar estadunidense e a banana local proposta pelos compositores se revela no uso da preposição “com” no título da canção, sugerindo a musicalidade comum, conforme Mário de Andrade havia escrito no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928¹¹ (mas não sem alguma “confusão”).

A composição de *Chiclete com Banana* data da segunda metade dos anos 1950, período imediatamente posterior à ascensão dos EUA a líder mundial, como um desdobramento geopolítico da *Segunda Guerra Mundial*. A cultura norte-americana se estabeleceu como principal meta simbólica de boa parte da produção cultural brasileira a partir de então, inclusive no campo da música. Por outro lado, os estadunidenses e sua poderosa indústria cultural exportadora também se voltaram, ainda que parcialmente e muitas vezes com base em estereótipos, para a cultura brasileira, especialmente a partir dos anos 1940. O sucesso de Carmem Miranda e a criação do filme *Alô Amigos* (1942), com o personagem *Zé Carioca*, pela *Walt Disney Company* são exemplos conhecidos da relação da música brasileira com o cinema norte-americano, que projetava os artistas internacionalmente. Pois a afinção dos EUA com a cultura de mídia nacional estava também em acordo com a “política de boa vizinhança” do governo norte-americano com relação aos países latino-americanos¹².

Em *Chiclete com banana*, portanto, problematiza-se a relação da cultura brasileira com os EUA, a potência líder do continente americano, através da conjunção entre gêneros musicais. Jackson do Pandeiro e Gilberto Gil são dois músicos que exploram esta questão com a música de Gordurinha e Almira Castilho em dois períodos diferentes, com diferença de 13 ou 14 anos - de 1959 a 1972/73.

Gordurinha, cujo nome era Waldeck Artur de Macedo, (1922-1969) foi um cantor e compositor baiano que atuou no rádio e no disco a partir da década de 1950 e se destacou pela veia humorística. É plausível supor que o mote da canção tenha sido proposto por ele, uma vez que o artista pode ser considerado como um “cronista perspicaz

¹¹ Mário de Andrade escreve sobre a origem comum da música americana no *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928: “**Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe.** Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um Samba Macumbeiro, Aruê de Changô de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que **os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem...**” (2006, ANDRADE, p. 21, grifo nosso).

¹² A chamada “política de boa vizinhança” foi implementada durante os governos de Franklin Delano Roosevelt nos EUA, de 1933 a 1945.



dos costumes e questões culturais e sociais de seu tempo" [que] "navega com desenvoltura por diversas temáticas e estilos musicais"¹³.

A análise de *Chiclete com Banana* revela ainda a indústria cultural brasileira em três fases. A primeira, em fins dos anos 1950/início dos 1960 é uma época de ocaso do modelo da até então hegemônica *Rádio Nacional*, sediada no Rio de Janeiro, na qual o paraibano Jackson do Pandeiro trabalhou nos anos 1950. A segunda fase se dá no início dos anos 70, em um mercado que havia crescido muito desde fins dos anos 1960 (ORTIZ, 1999) e onde a relação com as mídias estrangeiras era frequentemente discutida por músicos populares (VELOSO, 2002).

A presente gravação, do ano de 2020, representa uma terceira fase desta indústria cultural, quando os instrumentistas profissionais são chamados a produzir música ocupando diversas funções, do arranjo e execução à finalização da mídia e divulgação via plataformas digitais da internet. Este processo de produção, em que um ator é chamado a cumprir diferentes funções em diferentes etapas, pode ser entendido como uma reversão da *especialização* do trabalho que vinha se acentuando até os anos 2000 na indústria cultural brasileira¹⁴. Feita em vídeo de forma caseira, através de telefones celulares e programas de edição de vídeo disponíveis a baixo custo, no período de isolamento social em que vivemos por causa da pandemia, gravações digitais como essa se tornaram uma forma virtual de praticar música em grupo evitando a exposição física entre os músicos.

Foi através destas novas tecnologias que conseguimos nos unir ao pandeirista Celsinho Silva para criar um produto onde tocamos juntos, apesar das gravações terem sido realizadas em locais e horários diversos e montadas posteriormente de forma a dar a impressão de execução conjunta.

Cabe assinalar a posição social que o percussionista Celsinho Silva ocupa no campo da música brasileira. Celsinho é filho de Jorginho do Pandeiro, músico de grande prestígio na história da música brasileira urbana, que acompanhou numerosos artistas na era da *Rádio Nacional*, como Carmem Miranda e integrou o *Época de Ouro*, grupo de Jacob

¹³ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12819/gordurinha>>. Acesso em: 14 de Set. 2020.

¹⁴ Sobre a reversão da *especialização* no mercado de música para instrumentistas do Rio de Janeiro entendida como um fenômeno ligado à *uberização* internacional do mercado de trabalho, ver a pesquisa de FRANÇA, 2018.



do Bandolim, central na história do choro (CAZES, 1999). Celsinho herdou o lugar do pai neste grupo ainda ativo e é, desde os anos 1980, percussionista de Paulinho da Viola, um ícone do samba.

O fato de Celsinho Silva ocupar uma posição central no universo do samba/choro cariocas - que é um dos redutos da nacionalidade brasileira em música - mas, por outro lado, não poder prescindir dessa mediação da tecnologia estrangeira para se chegar ao produto final e à recepção, também traz a questão da relação entre o *nacional* e o *estrangeiro* nesta gravação.

Temos aqui, portanto, um nível de relação que também se apresentou para Jackson do Pandeiro e para Gilberto Gil, que é o da *negociação* com a indústria cultural norte-americana, ou estrangeira, capaz de viabilizar e veicular ao mundo a música produzida no Brasil com sua tecnologia, mas não sem o ônus que adviria, em troca, de uma “invasão” desmedida de sua própria cultura hegemônica - presente não somente nos gêneros artísticos de sucesso internacional porém, mais do que isto, inculcada pela própria tecnologia que se mostra indispensável à geração e divulgação dos produtos musicais locais.

Na **Parte B, portanto**, os versos vão negociar as seguintes condições para essa “mistura”:

Mas em compensação
Eu quero ver o *boogie-woogie* de **pandeiro e violão**
Quero ver o tio Sam de **frigideira**
Numa batucada brasileira (CHICLETE COM BANANA, 1959, grifos
nossos).

Cabe notar que o uso da “frigideira” como instrumento percussivo na batucada é uma prática tradicional, frequentemente afro-brasileira, que demonstra a proximidade com o ambiente da *cozinha*¹⁵, onde se faz a comida para festas populares e nas quais se toca, se dança e se come coletivamente. Trata-se de uma abordagem “amadora”, espontânea, da música, que contrasta com o profissionalismo e a técnica da indústria cultural exportadora do “*Tio Sam*”.

¹⁵ Sobre a relação da batucada com a *cozinha*, ver FRANÇA, 2015, Capítulo 2.

2. A letra *na* música

Embora a versão gravada em 2020 seja instrumental, a letra de *Chiclete com banana* tem uma função importante para os músicos e ouvintes, dada a sua popularidade. A letra não tem uma função exterior à música, mas realiza em *sons* a mistura que promete em *palavras*.

Chiclete com Banana faz parte de uma série de canções do final dos anos 1950 que se auto comentam. Trata-se de um recurso à metalinguagem, no qual a letra da canção se refere ao ato de cantar, e faz a sua autocrítica, como em *Desafinado*¹⁶; ou ainda, se refere à construção musical a partir de uma nota só¹⁷, sempre lembrados nestas conhecidas bossas novas de Jobim e Mendonça desse período. O recurso também é utilizado por Gordurinha e Almira Castilho (1959). Vejamos os versos da parte A.

Eu só boto *bebop* no meu samba
Quando tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim (CHICLETE COM BANANA, 1959).

Nessa canção, a condição demandada para a mistura do *bebop* com o samba - “só boto *bebop* no meu samba quando o Tio Sam pegar no tamborim” – parece já ter sido cumprida, ou é meramente retórica, pois no refrão, logo a seguir, se ouve a discutida fusão de *bebop* com ritmo de samba.

Esta ligação entre os aspectos que constituem a canção também se revela na relação da temática levantada com as questões políticas da época em que está sendo executada, possibilitando leituras variadas de acordo com a personalidade de músicos e ouvintes que lhe dedicam a atenção.

Após tocar a música no show da USP (1973), Gilberto Gil comentou: “Esse samba é engraçado, esse samba que eu cantei. Tem um cheiro de colonialismo às avessas, né? É

¹⁶ A letra de *Desafinado* (Jobim e Mendonça) tem início com os versos carregados de ironia: “Se você disser que eu desafino, amor/ saiba que isso em mim, provoca imensa dor”, uma previsão da crítica ao cantor.

¹⁷ Ver a letra de *Samba de uma nota só* (Jobim e Mendonça).



aquela coisa ressentida e nostálgica: ainda faço aquele desgraçado tocar tamborim!" (CHICLETE COM BANANA, 1973).

3. A apresentação de Gilberto Gil na USP, em 1973¹⁸

Em 1973, um ano após retornar do exílio (1969-1972), Gilberto Gil foi convidado por estudantes da Universidade de São Paulo ligados ao movimento estudantil da época para fazer uma apresentação na Escola Politécnica da USP. O evento aconteceu no dia 26 de maio e fez parte de uma série de atividades artísticas que foram organizadas pelo movimento estudantil, como tentativas de criar espaço para discussão e denúncia contra a repressão da ditadura, instituída no Brasil desde 1964 através do golpe militar, e intensificada em 1968 com a promulgação do AI-5¹⁹. Em linhas gerais, o clima do show era pesado pois professores e alunos da USP estavam entre os presos políticos da ditadura (COSTA, 2003).

Gil apresentou-se por quase três horas munido apenas de seu violão. Da versão voz e violão de *Chiclete com banana*, segunda música apresentada neste evento, podemos começar destacando a **Introdução**. Trata-se de um material novo, que não está presente na gravação de Jackson do Pandeiro, de 1959. A análise desses oito compassos de introdução pode nos revelar alguns dos “heróis”, ou referências, de Gilberto Gil. A escolha dos acordes e a condução interna das vozes apontam para o violão de João Gilberto, que se tornou um dos principais símbolos de modernização do samba, sob o rótulo genérico de bossa nova. No entanto, a execução traz uma carga de energia que se aproxima muito mais de outra estética do samba moderno, atualmente chamada de *samba jazz*. Ao mesmo tempo, o último compasso traz duas fôrmas de acordes dominantes com nona aumentada, que ficaram muito associadas ao guitarrista Jimi Hendrix – talvez por causa da sua composição *Foxy Lady*, lançada em 1967, no antológico álbum *Are you experienced*. Outro detalhe que aponta para a música de Hendrix é a articulação dos acordes em questão, que

¹⁸ Essa apresentação é o objeto de estudo do projeto de pesquisa: “Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973: voz e violão em contexto” – projeto cadastrado no Portal da Pesquisa da UNIRIO e coordenado pelo Prof. Dr. Almir Côrtes.

¹⁹ O *Ato Institucional nº 5*, decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem considerados seus inimigos.

são tocados com uma leve torção nas cordas, os chamados *bends* da guitarra elétrica – instrumento que Gil estava estudando nessa época.

Ex. 1 - Transcrição da introdução de *Chiclete com banana* tocada por Gilberto Gil ao vivo na USP (1973). Fonte: Bernardo Brandão²⁰.

4. Análise do arranjo de 2020, para violão, guitarra baiana e pandeiro

Vejamos um resumo da forma da gravação de 2020 de *Chiclete com Banana*:

- **INTRODUÇÃO**
- **Parte A**
- **REFRÃO 1**
- **Parte B**
- **REFRÃO 2**
- **Parte A 2**
- **REFRÃO 3**
- **Parte B 2**
- **ESPECIAL**
- **Improvisos**
- **REFRÃO 4**
- **CODA**

Na gravação em vídeo que realizamos foi utilizada a **Introdução** criada por Gilberto Gil (Figura 1), que é repetida ao final. No entanto, omitimos sua repetição na parte central, ao contrário dos arranjos de Gil de 1972 e 1973. Na Introdução, o violão executa o arranjo do cantor baiano no formato solo, realizando simultaneamente a melodia, a linha de baixo e a harmonia, enquanto a guitarra baiana toca a melodia uma oitava acima,

²⁰ Transcrição produzida pelo estudante Bernardo Brandão como atividade da disciplina *Análise da Música Popular III*, ministrada pelo Prof. Dr. Almir Côrtes no curso de *Bacharelado em Música Popular Brasileira - Arranjo musical* da UNIRIO.

inserindo algumas notas da harmonia, buscando uma “tradução” de certas passagens do violão de Gil para o instrumento agudo.

Na **Parte A**, o pandeiro faz sua entrada no arranjo realizando uma levada de samba (que aponta para as gravações de Paulinho da Viola).

Seguindo a Introdução, o violão executa a Parte A também em formato “solo”, ou seja, coordenando baixos, harmonia e melodia em seu arranjo, sendo esta última reforçada em uníssono pela guitarra baiana. Acontece aqui uma adaptação da melodia, especialmente em seu aspecto rítmico, derivada da análise da gravação de Jackson do Pandeiro de 1959, além de alterações surgidas da própria prática do presente arranjo, embora se mantenham algumas convenções rítmicas oriundas da performance de Gilberto Gil.

O **Refrão** da música, conforme dissemos, é o ponto central onde se realiza a problemática da prometida mistura do samba com o *bebop*, um estilo de jazz que se caracteriza pelas irregularidades rítmicas, uso abundante de trítonos (a ponto de ser associado à época ao “atonalismo”) e, de forma geral, pela estranheza e transversalidade com relação à maior parte das canções da *era do rádio*. (JONES, 2010).

Em *Chiclete com banana*, essa liberdade para criar de forma original, atribuída ao *bebop*, aparece na forma irregular do refrão, construído em sete compassos, algo incomum no samba e na música nordestina de mídia da época. Esta irregularidade aparece já nas gravações de Jackson do Pandeiro (1959, 1962), bem como nas posteriores de Gilberto Gil (1972, 1973), assim como na nossa gravação (2020).

Ao compasso final do primeiro Refrão, Gil realiza uma figura singular ao violão - de caráter *bebop*, poderíamos dizer - partindo do primeiro grau (G6/9) em direção ao quarto grau com sétima menor (C7), representada abaixo no penúltimo compasso do exemplo:

Ex. 2 - Melodia e cifra do refrão de *Chiclete com banana* com 7 compassos e figura de caráter bebop ao final.

Esta pequena figura traz uma distância de sétima menor entre sua nota mais aguda (Mi⁴) e a mais grave (Ré³). No entanto, a distância entre a primeira nota da figura (Mi) e a última (Si bemol) é de uma quarta aumentada, intervalo que é enfatizado no arranjo de Gilberto Gil. Tal figura foi também reproduzida em nosso arranjo (2020).

Também a cifra aparente - Gm⁶ - utilizada aqui no terceiro compasso do Refrão, substitui o acorde real, que é C⁷, ou seja, o quarto grau com sétima menor. O uso da tônica e da subdominante com a “sétima da dominante”, conforme a nomenclatura tradicional, é um procedimento típico do *blues* e do *jazz* norte-americanos, que povoam as harmonias de trítomos, intervalo entre a terça maior e a sétima menor desses acordes.

Também na nota *si* rebatida no primeiro e no terceiro compassos da Figura 2 aponta nesta direção, criando um “riff” rítmico, típico das *big bands* de *jazz* e das orquestras de gafeira, que executavam um repertório também “misturado” entre *jazz* e samba. Todos estes recursos utilizados no refrão - a irregularidade formal, a harmonia alterada, o privilégio de intervalos tensos como o trítomo - são instrumentos utilizados para realizar, em sons musicais, a mistura de “chiclete com banana”, do nacional com o estrangeiro.

Os breques dessa parte favorecem as viradas ao pandeiro. O violão continua no formato solo e a guitarra baiana vai interagindo e realçando o caráter de pergunta e resposta presente na estrutura do refrão.

Na **Parte B**, o violão assume a execução da levada e a guitarra toca a melodia, conduzindo para a repetição do Refrão. A cada Refrão a guitarra busca variar a forma de interagir com o violão. Seja usando diferentes *voicings*, abrindo terças ou fazendo levadas, ao estilo de um cavaquinho.

Aqui terminamos a primeira exposição e a música é reexposta com uma alternância instrumental entre o violão e a guitarra baiana. Na versão ao vivo de Gilberto Gil (1973) ele realiza variações rítmico-melódicas na reexposição. A guitarra baiana segue essa linha e busca variar a melodia por meio de recursos como mudança de oitava, uso do *bend*, cordas soltas e notas rebatidas. Após repetir o Refrão, o violão toca a melodia da Parte B, retomando o formato solo e a guitarra faz a levada e as convenções rítmicas junto ao pandeiro.

Na última repetição do Refrão temos um ponto de inflexão da gravação de 2020, o **Especial**, onde ele se descola dos arranjos de referência e ganha um caráter original. Para tanto, foi citado um trecho da música *Straight, no chaser*, de Thelonious Monk, um *standard* do *bebop*, que foi adaptado para os sete compassos do refrão em samba. Deste trecho emerge um improviso da guitarra baiana, sobre a mesma progressão harmônica do refrão, seguido de um improviso do violão.

O violão e a guitarra revezam então improvisos de um *chorus* cada, seguindo o formato *chorus*²¹ e os fraseados tipicamente jazzísticos. No segundo improviso da guitarra, no entanto, temos a citação de um trecho da **Parte B** do choro *Assanhado*, de Jacob do Bandolim – uma composição de 1961, que flerta com a sonoridade *bluesy*.

Ex. 3 - Especial com a adaptação do tema *Straight, no chaser* (Thelonious Monk).

Para concluir o arranjo, a melodia do Refrão é tocada apenas uma vez e a Introdução é retomada.

5. Considerações finais

Nesta breve análise procuramos demonstrar a rede de relações entre os diversos elementos musicais de *Chiclete com banana* com os contextos culturais e sociais das gravações abordadas. Para tanto, relacionamos o registro audiovisual que realizamos em 2020 às gravações de referência de Jackson do Pandeiro (1959 e 1962) e de Gilberto Gil (1972 e 1973).

Explicitamos a linha de força entre o pólo *nacional* e o pólo *estrangeiro* que a canção tematiza tanto no título e na letra quanto na música, especialmente no ponto culminante do Refrão, sugerindo uma integração entre letra (título), música e contexto social.

²¹ Sobre a apropriação do formato *chorus* em universos diferentes da música popular no Brasil, consultar a pesquisa de CÔRTEZ, 2012, capítulos 1 e 6.



Assim, foi possível abordar estratégias usadas pelos compositores e pelos arranjadores das diferentes versões para trazer *musicalmente* uma questão de grande relevância para a sociedade brasileira, de 1959 a 2020, que é a relação da cultura nacional com a indústria cultural norte-americana e globalizada.

Destacamos o uso de recente tecnologia “caseira” audiovisual como forma de produção musical e o estabelecimento de uma rede de relações com a tradição musical através de referências tanto das gravações anteriores de *Chiclete com banana* como de músicas representativas de gêneros norte-americanos e brasileiros. Este foi o caso das citações de *Straight no Chaser*, um *bebop standard* do pianista Thelonious Monk, e de *Assanhado*, um choro conhecido de Jacob do Bandolim, dos anos 1960, que é um outro capítulo na história dessa negociação entre a cultura nacional e a estrangeira (LIMA REZENDE, 2014:131-134).

Buscamos, por fim, traçar uma rede de continuidades entre estas questões no final da década de 1950, quando *Chiclete com banana* foi composta por Gordurinha e Almira Castilho e gravada por Jackson do Pandeiro; no início dos anos 1970 com a importante revisita à canção por Gilberto Gil, em tempos de ditadura militar no Brasil; e, por fim, em 2020, data da gravação audiovisual realizada por nós através de meios digitais - artifícios tecnológicos indispensáveis para quem quer fazer música e pesquisa em grupo, em período de pandemia mundial.

Referências bibliográficas

ASSANHADO. Jacob do Bandolim. (Compositor/intérprete). 1961. RCA Victor, 78 RPM.

CAZES, Henrique: **Choro - Do quintal ao Municipal**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CHICLETE COM BANANA. Gordurinha e Almira Castilho (Compositores). 1958. Odete Amaral (intérprete). Polydor, . 78 RPM.

CHICLETE COM BANANA. Gordurinha e Almira Castilho (Compositores). 1959. Jackson do Pandeiro (intérprete). Columbia. LP. Jackson do Pandeiro.

CHICLETE COM BANANA. Gordurinha e Almira Castilho (Compositores). 1962. Jackson do Pandeiro (intérprete). Entré/CBS. LP. O melhor de Jackson do Pandeiro.



CHICLETE COM BANANA. Gordurinha e Almira Castilho (Compositores). 1972. Gilberto Gil (Intérprete). São Paulo: Philips/Phonogram. CD. Expresso 2222.

CHICLETE COM BANANA. Gordurinha e Almira Castilho (Compositores). 2017. Gilberto Gil (Intérprete). São Paulo: Discobertas, CD. Ao vivo na USP em 1973.

COSTA, Caio Túlio. **Cale-se:** a saga de Vannucchi Leme; a USP como aldeia gaulesa; o show proibido de Gilberto Gil. São Paulo: A Girafa, 2003.

CÔRTEZ, Almir. **Gilberto Gil ao vivo na USP, 1973:** voz e violão em contexto. Projeto de pesquisa - Departamento de Educação Musical, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

_____. **Como se toca o baião:** combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 29 - volume temático sobre música popular, 2014.

_____. **Improvizando em Música Popular:** um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

DINIZ, Sheyla C. **Denúncia política e contracultura:** o “show proibido” de Gilberto Gil na Poli/USP (1973). *Teoria e Cultura*, Vol.13 / n.2, 2018, p.159-174.

FOXY LADY. Jimi Hendrix (Compositor/intérprete). 1967. Estados Unidos: Reprise Records. LP. Are you experienced?

FRANÇA, Gabriel Improta. **One man band:** l’instrumentiste de Rio de Janeiro à l’ère des plateformes. In: *Revista Les Cahiers d’Outre-Mer*. - 277 Janvier-Juin - Industries culturelles dans les Suds à l’heure de l’internet. Bordeaux, França, 2018.

_____. **Sambajazz em movimento:** o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), 2015.

GORDURINHA . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12819/gordurinha>>. Acesso em: 14 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JONES, LeRoi. [Amiri Baraka]. **Black Music**, Akashi Classics Reprint, 2010

LATOURE, Bruno. **Reagregando o Social:** uma introdução à teoria do Ator-Rede. Bauru/Salvador: Edusc/EdUFBA, 2012



LIMA REZENDE, Gabriel S. S. **O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim**: comentários à história oficial do choro. 443f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

_____; CÔRTEZ, Almir. **“Remeleixo”**: o improviso, os conflitos, as escolhas. In Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999.

STRAIGHT NO CHASER. Thelonious Monk (Compositor/intérprete). 1967. Estados Unidos: Columbia. LP. Straight, no chaser.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. 254p. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Sociologia, IFCH/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.