

O samba e a oralidade na canção brasileira

*Feliciano José Bezerra Filho
(UESPI)*

Resumo:

O artigo investiga processos evolutivos da canção brasileira, partindo de sua gênese oral e contemplando o samba como gênero musical marcador de identidade brasileira. Aponta também para o desdobramento estilístico alcançado pela bossa nova, em projeção estrutural enquanto índice de modernidade cultural no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: canção brasileira; oralidade; samba; bossa nova.

Introdução

Canção popular é algo próprio em sua junção do código oral com o musical; é uma terceira e única coisa. Ou seja, não se vale somente do conceito substancial da arte e ciência de combinar sons, e nem apenas da manifestação da oralidade. Trata-se do resultado da complementaridade entre esses dois campos, sendo exatamente o que vai fazer a canção estabilizar o seu sentido. É o que a caracteriza dentro do sistema geral da música, um subsistema estético com leis próprias, que ajusta ambiências poéticas verbais a elementos sonoros.

A canção é um elemento gerado a partir de entoações particulares da fala, uma forma de dizer, um modo formatado de discurso, seja ele sentimental, social, confessional, estético ou político. E sua autonomia está justamente na emissão, no gesto específico de cantar, que traz, numa perspectiva histórica, a relação direta da poesia com a melodia, com o fraseamento rítmico que caracteriza o discurso poético.

Lembremos que o sujeito realizador, o operador construtivo desta possibilidade, quem mobiliza as ferramentas textuais e melódicas é o cancionista¹⁸. É ele quem consegue alcançar a expressão, juntar a palavra e o som em busca de sentido.

No Brasil, este acontecimento estético se realiza profusamente, temos a canção como alto índice de alcance qualificativo dentre as séries culturais vigentes e difundidas

¹⁸ Uso aqui este conceito lançado por Luiz Tatit.

entre nós. E dentre os caminhos evolutivos desta o samba aparece enquanto gênero musical, marcador de identificação ao que podemos chamar de cultura brasileira.

A Voz moderna do samba

A compleição da melodia aliada ao poema aparece desde as primeiras ordens literárias deflagradas no Brasil. Caldas Barbosa, por exemplo, mesmo sendo um árcade, produziu poesia cantada que prenunciou a futura canção brasileira, no que esta tem de lirismo e pungência. Suas modinhas e lundus já contêm a emblemática caracterização da canção popular. A razão da existência da canção é justamente o caráter indissociável entre letra e melodia. Então não há como pensar numa separação; o cancionista elabora sua peça já dentro destes dois campos. Nesse sentido, Caldas Barbosa é um compositor de canções, e um dos primeiros a lançar este que talvez tenha sido o primeiro gênero de canção popular no Brasil: a modinha.

O nacionalismo brasileiro, reconfigurado pelos modernistas de 1922, veio capitaneado por Mário de Andrade e Villa-Lobos, que pensaram a música do país dentro de uma tradição erudito-popular, em que todos os gêneros populares e principalmente folclóricos rurais deveriam ser incorporados num projeto de estabilização da cultura nacional. Este era o pensamento idealizado por eles nos anos de 1920 e 1930. Mas antes dessa tentativa de sistematização da sonoridade brasileira, a música popular corria por todos os ambientes urbanos, principalmente do Rio de Janeiro, consagrando gêneros e firmando-se por entre sincretismos e despojamentos estéticos, sem maiores investimentos retóricos, buscando delimitações do que seria o “nacional”.

O escritor e poeta modernista Mário de Andrade, talvez tenha sido um dos primeiros operadores culturais a tentar sistematizar o fenômeno da canção popular no Brasil. Seus esforços geraram um pensamento e uma idealização para este seguimento cultural, sua pesquisa suscitou realmente uma concepção estética e identitária para a canção popular, ainda que marcada por centralismos e hegemonias na diferenciação entre erudito e popular, as contribuições foram marcantes e, de certa forma, ainda operacionais.

A música popular é um fenômeno aglutinador por excelência, excetuando-se o momento reservado da criação e dos instantes de audição individualizada, a recepção e a prática são sempre multiplicadoras de adesão, resultando em encontros, rodas, danças, shows e espetáculos. No período que compreende as primeiras décadas do século XX existiram no Rio de Janeiro as famosas casas das “tias”; eram ambientes de festejos e rodas de lundu, samba, choro, que provocavam concentração e troca de experiências entre músicos populares e a possibilidade de circulação e reconhecimento que, pela ordem

das dimensões urbanas e populacionais da época, significavam muito. Essas casas eram organizadas por negras senhoras baianas que se estabeleciam no Rio de Janeiro em busca de realização financeira, vendendo quitutes, guloseimas e concentrando as festividades da cultura do candomblé e festas de terreiros nos casarões de muitos cômodos que alugavam. A mais famosa delas foi a casa da Tia Ciata, que hoje já está plenamente configurada no imaginário cultural brasileiro como o espaço onde o samba urbano nasceu, onde todos os músicos importantes da época circularam, como Donga e Pinxiguinha, onde as rodas de choro varavam a noite e os batuques eram a melhor programação cultural da vertente popular. Tia Ciata tornou-se simbologia da nascente moderna música urbana popular brasileira, inclusive dos primeiros entrudos, da gênese do carnaval moderno, que, se pensarmos na experiência comunitária, nos batuques e na efervescência musical protagonizada por estas casas, pode ter saído daí os primeiros cordões, blocos e ranchos carnavalescos.

Esse ambiente era reflexo e, ao mesmo tempo, contraposição aos primeiros passos da industrialização do país. O ambiente de prospecção tecnológica animou as práticas sociais e culturais. Tempos e espaços foram redimensionados, bondes e automóveis circulavam por um novo traçado urbano, a imprensa lançava jornais e revistas cada vez mais arrojados, e para a canção popular surge o rádio como importante aliado. Depois dele, a canção popular projeta-se como uma das grandes típicas da cultura brasileira. No começo, tendo o Rio de Janeiro como epicentro, o rádio ganha territorialmente o país de norte a sul, e com ele toda a indústria de entretenimento monta-se e incrementa-se, tornando possível ouvir dicções diferentes através das ondas sonoras. Aliando-se à já iniciada indústria fonográfica e suas revistas musicais, o rádio também leva aos lares a canção popular e seus ídolos. O crescimento e a valorização do compositor e do cantor popular mostraram o quanto estes artistas foram importantes. A direta aceitação massiva destacou o papel que a canção popular sempre desempenhou na caracterização da “tipologia cultural brasileira”.

O samba já havia despontado como gênero de música urbana mais bem sucedido no cenário popular, e o rádio só veio consolidar essa liderança e reforçar o ambiente propício para defini-lo como símbolo nacional. O que antes era tido como caso de polícia passa a ter a legitimidade de um produto representativo da cultura nacional. E aí se consuma de vez a importância das células negróides no tecido cultural brasileiro. Antônio Risério concorda:

e que ninguém menospreze o desempenho dos artistas nesta sequência transformadora. Formas e práticas culturais populares se tornaram ostensivamente visíveis e inteligíveis. Sim: a legibilidade das transformações culturais não é algo dado ou que deva ser aceito como fato consumado. A vida dos signos é dinâmica. É preciso organizar socialmente sua leitura. E a música popular foi parte integrante do processo de projeção social e de organização da inteligibilidade de formas culturais de raiz negro-africana no Brasil (RISÉRIO, 1993, p. 23).

Ao pensar sobre os aspectos da música popular brasileira, Antônio Risério, em seu *Caymmi: uma Utopia de Lugar* discorre sobre como “nossos compositores souberam ler a confusa e rica vida sociocultural brasileira”. Segundo o autor, com o fim da escravidão “os pretos e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras”, e, nesse momento, as cidades ganham em urbanização, principalmente por causa da expansão do café, que aprimorou o sistema de transporte, a navegação a vapor, a rede ferroviária e todos os equipamentos urbanos, permitindo confortos e diminuindo distâncias. E para que toda a mestiçagem musical euro-africana pudesse se estabelecer foi preciso que a canção se articulasse com o fonógrafo e com o rádio, para que daí as camadas mais pobres finalmente desenvolvessem seus padrões de cultura e sociabilidade (RISÉRIO, 1993, p. 25).

O ambiente no qual surgiu o rádio e consolidou a canção ampliou o debate em torno do processo de construção do nacional, de promoção da identificação do que seria o “brasileiro”. A ideia etnológica da mestiçagem, lançada por Gilberto Freire, tomou corpo e fez reverter uma forte corrente que via na mestiçagem uma degeneração cultural e causa de muitos males nacionais. Agora se punha a mestiçagem como um valor positivo, não sendo mais possível pensar romanticamente em uma raiz pura para a cultura brasileira; a condição mestiça do Brasil passou a ser a marca nacional. Isso ocorreu a ponto de a República pós-revolução de 1930 tornar quase oficial uma política de miscigenação, e curiosamente eleger o samba como o símbolo mestiço, como símbolo nacional (VIANA, 1995, p. 73).

E o samba manteve-se autônomo em relação aos projetos políticos de nacionalismo, sendo ele próprio naturalmente desenvolvido como música popular nacional, sem precisar de reparos e asseverações de instâncias políticas ou intelectuais. Embora o domínio do mercado pelo samba viesse a coincidir com a política econômica nacionalista de Getúlio Vargas, sua legitimidade foi assegurada nas ruas, nos meios de difusão e por conta de seus mentores sambistas, expoentes dessa forma de música popular que se originou dos “batusques de negros” vindos de Angola e que, no final do século XIX, sofreu um processo de urbanização gradual, já aparecendo com marcação binária e ritmo sincopado (SADIE, 1994, p. 817).

No Rio de Janeiro dos anos de 1920, o samba ganha feição em vias de padronização. Entre a tradicional modinha, que eram poemas cantados, e os batuques, o samba traz a fala cotidiana como possibilidade estética. A entoação dessa fala é aproveitada para a melodia, e a letra deixa de lado as elaborações literalizadas das modinhas e serestas e as letras maliciosas dos lundus.

O samba investe no “princípio entoativo” da canção, que é a capacidade “de dizer” que os compositores e letristas possuem, mesmo que o domínio das técnicas musicais em alguns não fossem lá muito apuradas. E que dentro da tradição musical da canção, por mais que instrumentistas, maestros e arranjadores estejam presentes com suas competentes soluções sonoras, o centro das criações está no “gesto cancionista”, na maneira das letras serem entoadas melodiosamente.

A nova letra, que só se consolidou nos anos 1920 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (TATIT, 2004, p. 71).

Essa “flutuação entoativa” é que vai definir o perfil da canção nos anos de 1930, com seu lado mais fecundo realizado pelo samba e suas formas particulares surgidas, como o samba de breque, o samba de partido alto, o samba-canção, o samba-choro. Pois antes a canção tinha como pontos limites os gêneros mais acelerados, como as batucadas e marchinhas de um lado, e as serestas românticas do outro. Os sentimentos e as formas de dizer tinham que estar em um desses dois lados e o samba veio diminuir essa distância, estabelecendo uma elasticidade maior. Quando se queria descrever o amor o samba chegava ao samba-canção, e quanto havia necessidade de algo mais acelerado tinha-se o samba de carnaval, e assim por diante (TATIT, 2004, p. 154).

Foi por esse caminho que o samba se firmou como a canção por excelência nos anos de 1930 e 1940, embora convivendo com outros gêneros musicais do período, principalmente vindos de fora. Tangos, boleros e rumbas circulavam nessa época, o *boogie-woogie*, o *swing* e o *fox* norte-americanos estavam nos salões de festas, e através do cinema canções e outras paisagens sonoras aportavam no Brasil. O samba tornou-se um gênero tão penetrante que ao instituir-se como o ritmo nacional provocou o deslocamento de outros gêneros para uma caracterização de tipo “regional”, como a moda de viola, o frevo, o baião, o forró, que nunca conseguiram alcançar um caráter nacional definitivo.

E apesar de toda essa ebulição do samba ter se dado especificamente no Rio de Janeiro, a identidade de povo “sambista” serviu para o país inteiro. Os fatores que geraram essa condição evidentemente passaram pelo fato de o Rio de Janeiro ter sido a capital

federal no período. Além disso, também temos que todos os efeitos do fenômeno de modernização apareceram primeiramente naquela cidade, assim como os processos de estabelecimento de uma cultura popular urbana, e, mais ainda, a instalação das novas tecnologias de gravação, os estúdios, as novas emissoras de rádio. Enfim, todos estes equipamentos culturais se concentravam no Rio de Janeiro. Dessa forma, foi inevitável que o desenvolvimento do samba chegasse onde chegou.

Os focos de interesse dos capitais, de ideais políticos e culturais estavam todos ali, e a tarefa de construção de uma identidade nacional estava sendo discutida intensamente àquele momento; por isso o interesse de Getúlio Vargas no fenômeno popular. A tentativa de buscar um símbolo nacional que pudesse representar o Brasil sempre foi comum nesses casos, e normalmente os produtores de símbolos elegem um seguimento cultural de grupos populares, originalmente dominados, talvez para disfarçar melhor esta dominação. Dominados ou não, a movimentação dos sambistas era intensa nesse período da nascente cultura de massa brasileira.

As migrações de artistas do país inteiro em direção ao Rio de Janeiro foram se intensificando. Todos queriam uma chance de se apresentar em programas de rádio, tinham esperança de algum grande cantor gravar suas canções e, quem sabe, ser um ídolo popular. O carnaval era o maior momento de testar essa capacidade. As disputas de sambas para o desfile anual mobilizavam criadores e produtores. Quem emplacasse um sucesso no carnaval estava com seu nome garantido. O desafio era continuar conhecido e emplacar também alguma canção de “meio do ano”, quando não tinha a força de mobilização do carnaval; só assim assegurava-se o nível de profissionalização. Uma canção gravada fora do período carnavalesco tinha outro padrão de exigência, não era a batida e nem as temáticas, cada vez mais específicas, do carnaval e teria que durar o ano inteiro. Essa foi uma das formas que incrementou a sofisticação da canção popular; o apuro dos compositores crescia na medida em que crescia sua popularidade.

No samba, há um aspecto de espontaneidade que perpassa sua feitura, afinal ele veio trazer essa possibilidade de a fala cotidiana ser a expressão necessária para esse tipo de estetização. Os compositores populares se viram na qualidade de porta-vozes do interesse de grande parte da população. Suas histórias, seus relatos, suas intrigas amorosas, suas vivências, a “voz do morro” era o que as massas populares que se formavam nas cidades queriam ouvir.

Então, ao veicularem sua música, esses cancionistas inscreveram sua voz poética em seu texto de cultura, revelando-a como elemento de sua memória. E aqui recorremos

a Paul Zumthor¹⁹. Em seu estudo *A Letra e a Voz* (1987), o medievalista suíço apresenta profunda reflexão em torno da oralidade, destacando a voz e seus desdobramentos como o grande fator constitutivo de todas as obras poéticas. No capítulo “Memória e Comunidade”, em que sugere a voz poética como responsável pela estabilização de qualquer grupo social, encontramos a afirmação de que:

na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” [...] O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo (ZUMTHOR, 1987, p. 142).

É nesse sentido que a voz dos sambistas mobilizava discursos que estavam na memória coletiva daquelas comunidades populares e que se assentavam como seus intérpretes.

Contudo, não só as camadas populares disseminavam e absorviam tal informação musical, como também havia interesse por parte das elites culturais. A classe média urbana via o samba como algo que legitimava o povo brasileiro. Desde então, intelectuais, médicos, advogados, profissionais liberais, professores partiram para uma adesão profusa, gerando de seu meio grandes compositores, como Ary Barroso e Noel Rosa, para se juntarem aos de “essência” popular, como Sinhô, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, João de Barro, Ismael Silva, Donga, Herivelto Martins, Assis Valente, Heitor dos Prazeres e lançarem seus sambas nas vozes de outras estrelas como Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda.

O que esses compositores e cantores de samba fizeram foi alcançar, em alto grau de realização, a “musicalização da oralidade”. A fala cotidiana foi acompanhada pela evolução dos ritmos e chegou-se a esta solução do samba como tipo de canção mais propensa às formas de dizer. Ao longo dessa evolução de ritmos, os compositores foram encontrando formas mais complexas de tradução daquilo que já se expressava nas conversas mais simples e coloquiais (TATIT, 2004, p. 173). Daí a prevalência do samba em relação a outros ritmos que também circulavam no período, pois os requisitos para se fazer um bom samba desvinculavam-se de pompas artísticas encontradas em outros gêneros, e o samba ficou sendo um dos melhores formatos para a manifestação de anseios estéticos naquele período. Luiz Tatit, numa passagem tocante, expressa essa dimensão alcançada pelo samba:

¹⁹ Um dos autores importantes para o incremento de minhas pesquisas em torno da canção, e que me fez conhecer por meio das mãos e aulas da professora Jerusa Pires Ferreira, uma das maiores difusoras no Brasil das ideias de Paul Zumthor, inclusive sendo responsável pelas traduções das principais obras do suíço para o português.

nunca o Brasil chegara a uma expressão estética tão representativa de sua tradição e, ao mesmo tempo, tão moderna no sentido de adequação às novas tecnologias e de atendimento às demandas populares. E o samba ainda era capaz de veicular, com a máxima eficácia e em poucos minutos, todos os principais conteúdos humanos, da carência material e afetiva à plenitude eufórica, por meio da simples dilatação ou contração das durações vocálicas. Plasmar a canção em samba representava, portanto, uma solução aparentemente inesgotável para a produção nacional (TATIT, 2004, p. 154).

Mas a dinâmica cultural mostra sempre que as soluções não são inesgotáveis, e este tipo de samba também experimentou processos de esgotamento. A plenitude alcançada não foi suficiente para sua permanência diante dos novos mecanismos da indústria da cultura e do entretenimento, pelo menos enquanto circulação, pois permanece como produto alçado à categoria dos “clássicos” da canção popular brasileira. Neste sentido, e com aquelas características, tornam-se permanentes.

A voz da Bossa Nova

Com a influência cada vez maior dos Estados Unidos da América no Brasil, logo após a Segunda Guerra Mundial, a penetração dos produtos culturais norte-americanos foi mais intensa, dentro do amplo projeto político de expansão dominante ao restante da América implementado por aquele país. O cinema de Hollywood, o *jazz*; e *obebop*, por exemplo, marcaram presença junto à classe média cada vez mais ascendente e apta a consumir produtos diferenciados e mais “sofisticados”. Mesmo que ainda permanecesse sendo, de alguma forma, consumido e mantivesse seu espaço junto às camadas populares, o cultivo aos sambas das décadas anteriores arrefecia diante dessa classe média ávida por novidades. Até porque o fenômeno de consumo de massa cresceu tanto que permitiu a divisão maior de público. Então a classe média quis uma diferenciação e passou a interessar-se pelos gêneros americanos de música popular (TATIT, 2004, p. 48). Na verdade, o samba-canção, tão bem posto nas décadas de 1930 e 1940, vinha arrastando-se por um visível processo de decadência, de gosto por uma passionalidade sem cura, tendendo mais para o bolero e formas arrastadas de dizer, cheias de maneirismos vocálicos. As gravadoras já se mostravam desinteressadas, mantendo com mais regularidade somente os discos anuais de carnaval com as marchinhas e os sambas de enredo das Escolas de Samba.

O foco de consumo musical e de comportamento voltava-se para o modelo vivido pelos norte-americanos. Visto através do cinema começou a produzir vontades de igualar-se no público brasileiro. Todos queriam consumir aqueles produtos apresentados na tela. As canções norte-americanas já tocavam em rádios brasileiras. E uma nova geração de músicos e cantores, tanto de formação popular quanto erudita, também se mostrava interessada naquela música veiculada, a ponto de criarem espécies de fã-clubes de artistas

norte-americanos, como o *Sinatra-Farney Fan club*, ou adotarem seus nomes artísticos a partir dos nomes dos ídolos ou anglicismos, como o compositor Dick Farney, cujo nome de batismo é Farnésio Dutra e Silva, e Jonny Alf, que é certificado como Alfredo José da Silva, tamanha era a vontade de aproximação com as formas daquela música.

A confluência de interesses por esse espírito de modernização também se verificou no plano político com a instalação do governo Juscelino Kubitschek, que veio com um modelo ousado de modernização do país, cuja meta era fazê-lo avançar cinquenta anos em cinco. O país contaminou-se, principalmente a classe média, que em tudo que pensava ou fazia tinha como meta a superação de qualquer tipo de atraso, principalmente em relação aos EUA, a nação que mais crescia e se modernizava no pós-guerra.

Os novos compositores que surgiram nesse período perceberam que o samba-canção entrava em declínio por causa da ênfase nas narrativas lacrimosas. Os jovens artistas buscavam numa nova linguagem, algo mais condizente com o momento de expansão moderna que ansiavam para o Brasil. Afinal, estavam influenciados pelo ambiente tecnológico e exuberante dos EUA, eles, que eram de classe média, mais intelectualizados e com bom padrão de consumo. A aproximação com o *cool jazz* foi reveladora para esse sentimento; encontraram ali uma forma que poderia desbastar os excessos a que tinha chegado o samba-canção. Partiram para seu uso, trazendo para o ambiente do samba o refinamento harmônico com acordes alterados e a sobriedade interpretativa. As letras passaram a ser mais leves e positivas, sem os arroubos de melancolia empregados pelos antigos compositores. Dick Farney, Jonny Alf, e Tom Jobim, por exemplo, eram novos compositores que vinham trabalhando com essas concepções desde 1955, provocando curiosidade no meio musical e gerando alguns conflitos.

A culminação dessa prática musical se deu em 1959, com o lançamento do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto, compositor e cantor que já fazia parte da jovem turma de artistas reunidos em torno de uma nova tomada de posição em relação à música popular brasileira. A bossa nova estava lançada, como movimento que passou a mobilizar novos sentidos e novas técnicas para a canção, deslocando o grau de inflexão da forma de cantar e de compor. As temáticas passaram a ter um eixo de interesse em torno de emoções mais deleitáveis, com leveza de abordagens dos sentimentos, em linguagem simples, coloquial e direta.

João Gilberto é o intérprete mais bem realizado de todo o movimento; sua sutileza, discrição e rigor trariam novas marcas para a canção. Todo o requinte da bossa nova está no jeito de cantar e tocar de João. O recolhimento e a depuração foram elementos básicos

da nova estética musical que ele utilizou com profundidade. Foi o responsável pelo afastamento dos exageros na potência das vozes dos antigos intérpretes, diminuiu o efeito pesado da batucada de samba, optando sempre por arranjos econômicos para sua música mínima – e aqui aparece a figura do compositor Tom Jobim, responsável pelos arranjos do disco *Chega de Saudade* –, um canto-falado que valoriza a pausa, o silêncio, em favor unicamente da decantação da canção, de extrair todo e qualquer excesso, seja de construção ou de interpretação.

A bossa nova constitui-se numa música que, ao mesmo tempo, é sofisticada e enxuta, com harmonias apuradas e melodias funcionais. É como se a canção se recolhesse para o quarto, para um ambiente de intimidade, onde a luz é branda, o espaço é silencioso, e as palavras e sensações são emitidas quase em sussurro, e todos os toques são sutis.

Ao se ouvir a simplicidade de uma composição como *Bim Bom* (João Gilberto) tem-se a impressão de que tudo que se define como canção está dito ali: o texto que fala da própria canção e que diz que “é só isso”, que “não tem mais nada não”. A melodia também acompanha esse dito e só entoa o suficiente, a interpretação chega mostrando que tudo se resume naquilo, naquela pequena célula de expressão, que não necessita de outro tipo de adereço ou qualquer investimento externo, que se basta por si só. Ao cantá-la, João Gilberto quer que a canção chegue ao ouvinte livre de qualquer interferência. É uma tentativa de atingir diretamente a sensibilidade sem apelar para nenhum recurso que não a própria canção. Daí o precioso depuramento, a escassez de brilhos que possam ofuscar a única intenção de comunicação direta.

A canção *Bim Bom* é exemplo de um tipo de recurso frequente na bossa nova: a metalinguagem, vista aqui na acepção dada por Roman Jakobson, da linguagem que fala da linguagem ela mesma, de quando o discurso focaliza seu próprio código (JAKOBSON, 1999, 127). Canções que falam de canções e do ato de cantar são encontradas no momento da bossa nova “intensa”, assim como no da bossa nova “extensa”²⁰. As canções “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, (Tom Jobim e Newton Mendonça) utilizam-se desse recurso.

Em “Desafinado”, o narrador conduz seu diálogo com a pretendente em torno do aspecto musical da desafinação. Reconhece a interlocutora como representante do conhecimento padrão do que seria a afinação, o ouvido absoluto que só poucos possuem – “só privilegiados têm ouvido igual ao seu” – que põe em julgamento a forma do seu cantar. Mas mesmo reconhecendo tal incapacidade, argumenta sobre o que traz como

²⁰ As expressões “intensa” e “extensa”, aqui adotadas, são empregadas por Luiz Tatit e servem para delimitar a investigação dos fenômenos em seus momentos de eclosão e em seus desdobramentos.

novo conceito, nova ideia para a música, para a canção, e que a noção de afinação foi deslocada, porque agora se trata de bossa nova, lançando sutilmente, nesse momento, a nomenclatura do movimento, de forma serena, sem estardalhaço, como foi toda a aparição da bossa nova. Dizendo ter comportamento antimusical e “que isso é muito natural”, o narrador assume o confronto entre o padrão anterior de canção e o novo formato lançado, já com uma das bases indicadas do naturalismo bossanovista.

Em “Samba de uma nota só”, tem-se uma realização explicitamente metalinguística – o texto comenta a canção e a canção se auto comenta – num inteligente cruzamento de códigos, no qual o código musical se refere a si mesmo e o código verbal dispõe a situação vivida pelo código musical. A melodia da canção é montada exatamente de acordo com o que é dito. Nos versos “eis aqui este sambinha feito de uma nota só/ outras notas vão entrar/ mas a base é uma só”, há apenas uma nota sendo percutida. E quando o verso seguinte aparece e diz, que “esta outra é consequência do que acabo de dizer”, cumpre exatamente o anunciado e a melodia entra em outra nota. Na segunda estrofe, a melodia percorre uma escala de notas e o texto verbal encarrega-se de mostrar, dizendo “já me utilizei de toda a escala”. A terceira estrofe repete a linha melódica da primeira e o texto comenta a volta para aquela mesma nota, concluindo que não adianta ter todas as notas, pois sempre se fica numa nota só. O paralelo que o narrador faz entre sua confissão amorosa e a estrutura da melodia é também muito interessante. Ele declara que gosta tanto dela (da mulher amada) que pode passar por várias outras, mas sempre retornará para ela, e a melodia também pode passar por várias notas, mas sempre retornará àquela que está na base do samba, e declara que não adianta tentar conquistar outras, pois quem age assim pode ficar sem nenhuma... nota ou amada. A relação com a musa, nesta canção, recebe dupla conotação: a musa como objeto amoroso e a musa como sendo a própria canção. Os dois casos se assemelham enquanto desejos a serem conquistados; um o da fidelidade amorosa, o outro o da busca de como seria o novo tipo de samba, por mais que se busque soluções em outros campos. Não é por menos que esta canção é tida como um dos manifestos do movimento, pois todo o discurso apresentado nada mais é do que uma proposição levada a cabo pela bossa nova, da economia e da informalidade de dizer.

Com todo esse seu novo modo de dizer, a bossa nova enfrentou o impacto de como ser alçada à categoria de música de consumo. O desafio estava em procurar o fio de equilíbrio entre os valores estéticos adquiridos num plano considerado de sofisticação e a necessidade de difusão nos meios de massa. Por surgir de um ambiente de classe média, num meio favorável ao consumo diferenciado e mais elaborado, a bossa nova contou com

uma arrazoada legitimação para enfrentar o consumo, e ainda por cima o momento vivido pelo Brasil também foi favorável para que o novo estilo fosse bem aceito e até mesmo utilizado como valor positivo em outros campos, como o jeito bossa nova de ser. Juscelino Kubitschek recebeu o apelido de “presidente bossa nova”²¹; qualquer atitude ou produto da época que quisesse trazer um sentido de moderno e atual recebia o epíteto de bossa nova.

O circuito da música popular também começava a ser intenso no meio universitário. Uma camada considerável de jovens já se dispunha a consumir os produtos com alguma informação a mais que pudesse elevar o padrão cultural, e a bossa nova passou a ser um deles.

Mas a aceitação não foi tão simples quanto parece. Desde seu surgimento, a bossa nova enfrentou as mais variadas formas de contestação, desde os músicos e compositores expoentes das décadas anteriores, chamados então de “velha guarda”, aos agentes e produtores culturais da linha nacionalista, que viam na bossa nova um produto de imitação do *jazz* norte-americano e que negava a tradição do samba de raiz, que, segundo eles, deveria ser sempre lembrado como valor da cultura brasileira. Os músicos da velha guarda questionavam aquele tipo de música, duvidavam se João Gilberto era realmente um cantor, parecia desafinado, cantava muito baixo, não acentuava o tempo forte do samba. Os mais ligados à concepção politizada de cultura, que neste momento já se manifestava com alguma frequência, consideravam a bossa nova música alienada, que não discutia os problemas brasileiros e que só demandava aspirações líricas da classe média abastada de Copacabana e Ipanema do Rio de Janeiro. Para alguns setores de toda essa demanda de ouvintes incomodados, foi preciso que a bossa nova fosse buscar um crédito fora do país, para assim ser aceita. Então, só depois do festival de bossa nova, em 1962, no Carnegie Hall, de Nova Iorque, EUA, é que houve maior aprovação, pois agora tinha-se no Brasil um produto cultural de sucesso internacional e isso valorizou a bossa nova para muitos consumidores.

O ponto crítico da discussão estava no fato de que a bossa nova mediu-se como gênero de canção na categoria de obra de produtores, ou seja, no campo estrito da produção em que as obras têm caráter mais individualizado e inaugural de elaboração e invenção, em que o nível de informação nova é muito grande e a taxa de redundância, de

²¹ Uma importante observação sobre o sentido de bossa nova é feita por Marcos Napolitano: “não tomei a bossa nova como ‘reflexo’ do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpretação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação perante a cultura ocidental” (NAPOLITANO, 2001).

previsibilidade é menor. O estranhamento causado veio do fato de a bossa nova ter fugido do padrão de canção existente na época. Para essa nova informação requintada e diferente tornar-se apta ao consumo teve que enfrentar esses embates.

Contudo, a bossa nova tornou-se produto de consumo plenamente inscrito no repertório cultural brasileiro. Suas inovações em novo formato de canção foram incorporadas como alto padrão de qualidade. E em sua extensão a bossa nova permanece presente em quase todos os momentos que se seguiram à sua eclosão, tornando-se um dos paradigmas para a composição de canção popular no Brasil.

Como extensão do samba ou como seu subgênero, a bossa nova revela-se como variante poética de construção dos valores de linguagem do samba, abrindo espaço e ampliando a ideia de que o samba é mesmo um forte marco identitário da cultura brasileira.

Referências

- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento e Indústria Cultural (1959-1969)*. São Paulo: Anablume, 2001.
- RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*. São Paulo: livraria duas cidades, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOBRE O AUTOR:

Feliciano Bezerra

Graduado em Letras (UFPI), Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), é professor adjunto de Literatura, na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Publicou o

livro *A Escritura de Torquato Neto* (2004), dentre outros ensaios e artigos científicos. É também músico e compositor.

ORCID: 0000-0001-5666-9721

Recebido: 21/04/2022

Aceito: 28/06/2022