

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Estudos Literários

**DO SAMBA À BOSSA NOVA:
UMA INVENÇÃO DE BRASIL**

Pedro Bustamante Teixeira

Juiz de Fora

2011

Pedro Bustamante Teixeira

**Do Samba à Bossa Nova:
uma invenção de Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2011

Pedro Bustamante Teixeira

**Do Samba à Bossa Nova:
uma invenção de Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em / / .

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Monteiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Dedico esta dissertação à Luanna,
meu passaporte para a felicidade e
a nossa filhinha Lis.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido mestre e orientador Gilvan, que me acompanhou com paciência e dedicação em cada passo desta pesquisa, ajudando-me a superar-me, a compreender os meus limites e a vislumbrar a poesia dos estudos e a beleza de sempre aprender.

Ao professor Alexandre Faria, quem primeiro compreendeu o meu objeto e deu força para o início da pesquisa na especialização. E que ainda, acompanhou com carinho o meu desenvolvimento intelectual no mestrado, participando decisivamente na confecção da dissertação através das sugestões dadas na qualificação, decisivas para que eu conseguisse enfim concluir, de forma satisfatória, esta dissertação.

Aos meus pais, pela confiança, o apóio, o amor irrestrito e a beleza do exemplo.

À Ana Bustamante, por socorrer-me com a sua inteligência e amizade.

Aos atenciosos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF.

Às professoras Maria Luiza Scher e a Therezinha Sher, pela amizade e pela força.

Ao casal André e Raquel, amigos de vida e estudos.

Ao Pedro Paiva pelas conversas inflamadas diante de milhares de vinis.

Aos meus amigos Víctor Terror, Márcio Guelber, Daniel Sotto Maior, Marcelo Gehara, Leandro Domith, Henrique (She-Rá) e Daniel Pantoja que dividiram comigo muitos sons e muitos sonhos.

Aos meus irmãos queridos João, Tiago e Daniel.

À Luanna Couto Pereira, esposa amiga e companheira que enfrentou comigo este desafio sem perder a paciência e o amor.

e o coração que é soberano e que é senhor
não cabe na escravidão
não cabe no seu não
não cabe em si de tanto sim
é pura dança e sexo e glória e paira para além da história
(...)
e o povo negro entendeu que o grande vencedor
se ergue além da dor

(Caetano Veloso, Milagres do Povo)

RESUMO

A partir da leitura de canções significativas do samba e da bossa nova, em que foram observados tanto os aspectos literários quanto musicais, a pesquisa pretende discutir o nascimento da música popular urbana proveniente da união do samba com o fonógrafo. Procurou-se repensar o percurso da música popular no Brasil, ao longo da primeira metade do século XX e a eclosão do movimento da bossa nova no ano de 1958. Da dificuldade inicial de inserção do samba no ambiente cultural brasileiro à sua consagração como símbolo de nacionalidade, a pesquisa demonstra as transformações do gênero até a modernização definitiva da bossa nova e a participação da música popular na construção de uma identidade brasileira. Os trabalhos de Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Santuza Cambraia Naves, na área da música e Homi K. Bhabha, Paul Gilroy e Néstor Garcia Canclini, nos estudos pós-coloniais, compõem o referencial teórico dessa pesquisa.

Palavras-chave: samba; bossa nova; Brasil; identidade; música

ABSTRACT

Through the reading of songs of significance of the samba and the bossa nova styles, in which both literary and musical aspects were observed, this research aims to discuss the birth of the urban popular music from the union of the samba with the phonograph. It tries to rethink the ways taken by the popular music in Brazil, during the first half of the twentieth century, and the emergence of the bossa nova in 1958. From the first difficulties of the inclusion of samba in the Brazilian cultural environment to its recognition as a nationality symbol, the research demonstrates the transformations of the style until the final modernization of bossa nova, and the participation of the popular music in the construction of a Brazilian identity. The theoretical framework of this research includes the works of Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Santuza Cambraia Naves, in the field of music, and of Homi K. Babha, Paul Gilroy and Néstor Garcia Canclini in the post-colonialist studies.

Key-words: samba; bossa nova; Brazil; identity, music

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1. MODERNISMO E A MÚSICA POPULAR | |
| 1.1 Prelúdios para a Semana de Arte Moderna..... | 20 |
| 1.2 Modernismo na década de 20 | 23 |
| 1.3 O projeto modernista para a música e a canção popular | 27 |
| 1.4 Vozes dissonantes | 34 |
| 2. A CONQUISTA DO SAMBA | |
| 2.1 O samba e a indústria fonográfica | 36 |
| 2.2 Pelo telefone: mas isso é samba? | 38 |
| 2.3 Se você jurar: O Paradigma do Estácio | 41 |
| 2.4 Quem foi que inventou o Brasil: a resposta da marchinha | 47 |
| 3. ESTADO NOVO DO SAMBA | |
| 3.1 Legitimidade e exaltação | 51 |
| 3.2 Aquarela do Brasil: outras tonalidades | 53 |
| 3.3 Se acaso você chegasse: o samba-samba e o samba-canção | 55 |
| 3.4 A invenção do Baião..... | 61 |
| 4. RUMO À BOSSA NOVA..... | |
| 4.1 A recepção da música popular | 63 |
| 4.2 O impasse do samba-canção..... | 65 |

| | |
|--|-----|
| 4.3 Orfeu da Conceição: convergências..... | 67 |
| 5. MOVIMENTO BOSSA NOVA | |
| 5.1 Chega de saudade: a canção | 69 |
| 5.2 O périplo de João Gilberto | 83 |
| 5.3 A invenção da bossa nova | 86 |
| 5.4 “Bim bom, bim bim, bom bom” | 90 |
| 5.5 Samba de uma nota só | 95 |
| 5.6 LP Chega de saudade | 106 |
| CONCLUSÃO | 109 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 117 |
| ANEXO | 120 |

INTRODUÇÃO

É impossível negar que, ao longo do século XX, a música popular brasileira ocupou posição central na cultura do país. Mário de Andrade em 1928, no auge da chamada fase heróica do movimento modernista brasileiro (1922-1930) declarava: “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972, p.7). De fato, na música brasileira, sobretudo em sua expressão popular, encontramos os contornos de uma arte nacional com características bem próprias, nascida, sobretudo, da mescla de elementos das músicas africanas com os ritmos trazidos pelo colonizador, que a partir de inúmeros processos de hibridismo cultural¹, se constrói, sempre assimilando e incorporando ao sistema musical brasileiro as mais variadas influências. Produto de diversos processos de hibridismo, a música popular no Brasil reúne os primeiros elementos de uma arte brasileira, capaz de reunir em seu corpo todas as culturas envolvidas no processo de formação do Brasil, inclusive, e de sobremaneira, a cultura de uma população majoritariamente composta por afro-descendentes.

A exuberância dos ritmos africanos trazidos pelos afro-descendentes interfere sub-repticiamente em terras americanas na tradição da música ocidental, especialmente nas danças européias. Não são poucos os exemplos. A Polca, que se tornou moda nos salões da Europa no final do século XIX, ritmo binário, que foi introduzido no Brasil na década de 1840 no carnaval, em pouco tempo, será transformado pela execução naturalmente tendente a síncope dos brasileiros, daí o aparecimento de partituras em que o ritmo é descrito como polca-lundu, polca-cateretê, polca-chula, polca brasileira etc. Com o passar do tempo a descaracterização é tão completa que se constata um novo ritmo denominado Maxixe. Se nos voltarmos para as origens da música popular cantada no Brasil Colônia, encontraremos da mesma forma a modinha portuguesa que a partir da incorporação das síncopes passará a ser chamada de modinha brasileira. Com o tempo, num processo semelhante ao descrito acima, a modinha brasileira passará a ser chamada de Lundu. Na música popular e folclórica do Brasil, as síncopes que depois darão origem ao samba e permitiram tantos outros ritmos brasileiros, são marcas claras desse hibridismo.

Na tradição ocidental, a síncope sempre representou uma exceção à regra, contudo, nos mais diversos ritmos brasileiros criados a partir do processo de hibridismo cultural, e da

¹ Optamos pelo termo hibridismo para referirmo-nos ao que Nestor García Canclini (2008, p. XIX) explica como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Diante dos termos sincretismo, mestiçagem e homólogos, Canclini (2008) diz preferir o termo hibridação por abranger diversas mesclas interculturais, não apenas as raciais, religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. Por essa razão, e pela adoção anterior do termo para referir-se a construção linguística (Bakhtin; Bhabba), a social (Friedman; Hall; Papastergiadis), a escolha tornou possível que a pesquisa não se restringisse aos discursos essencialistas da identidade.

incorporação de traços da música africana, sobretudo rítmicos, esse “desvio”, pelo contrário, constituirá a própria regra, dada a constância de sua aparição nos registros populares e/ou folclóricos. Com a vitória da música popular desde as gravações dos primeiros sambas e, por outro lado, a valorização do folclore nacional a partir da pesquisa modernista, a síncope, no Brasil tornar-se-á signo de nacionalidade.

Percebida primeiramente no ritmo, ou como costumam dizer os músicos, ainda hoje, na cozinha, a síncope, “acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso” (WISNIK, 2004, p. 46), é processada nos batuques do afro-brasileiro. Interferindo nos ritmos europeus, as síncopes possibilitam novos ritmos, nem europeus, nem africanos, híbridos, que, pouco a pouco, desestabilizam o discurso autoritário da música do colonizador. Segundo o pensamento pós-colonialista de Homi Bhaba (1998, p. 166), “O hibridismo intervém no exercício da autoridade não meramente para indicar a impossibilidade de sua identidade, mas para representar a imprevisibilidade de sua presença”. Dessa forma, apesar da terrificante humilhação da escravidão, do ingresso no novo mundo via navios negreiros, o afro-descendente consegue ainda assim articular-se culturalmente, através da religião, da música, da dança, da gastronomia e da luta, de maneira que toda a sociedade é constrita a admitir na representação da nação o elemento afro-brasileiro. A cultura brasileira, num processo de hibridização que perdura, assimila naturalmente as influências externas. Em constante transformação, o Brasil é inventado pelas vias da cultura, para além do antigo discurso colonialista.

Gilroy (2001), em seu livro *Atlântico Negro*, tenta religar a experiência dos povos africanos na América a partir da diáspora provocada pelo colonialismo e pelo tráfico de escravos via navio negreiro e ainda, chama a atenção para o ambiente de troca permanente entre esses povos, apesar da dispersão forçada pós-desembarque. Do estudo desse espaço surge a tese da existência de uma rede transcontinental que religa o continente africano, o americano e o europeu pela cultura. Na configuração desse conceito, o *Atlântico Negro*, Gilroy destaca a importância da expressão musical para a re-articulação do discurso do afro-descendente, apesar da escravidão, do abandono da própria terra e da terrível viagem rumo ao novo mundo e às velhas agruras da escravidão racial: “A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos (GILROY, 2001, p. 160). Reforçando essa posição, Gilroy (2001, p. 161) recorre a Glissant:

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância do que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais.

A grandeza da música popular brasileira é resultado da incorporação da cultura negra que pelos processos de hibridismo se infiltra no ambiente colonial e semeia uma cultura nova, nem portuguesa, nem africana: brasileira. Inicialmente, através do exercício rítmico, na sutileza da síncope, o negro subverte a enquadramento rítmica europeia, marcial e épica e começa a articular a sua alteridade. Assim, com a sua musicalidade, o negro vai emergindo da sombra da escravidão, primeiramente transformando os ritmos no Brasil, para depois, a partir da gravação dos primeiros sambas e a consolidação da rádio comercial no Brasil, se tornar o grande baluarte da música popular brasileira.

Não podemos nos esquecer que durante toda a história e em grande parte do século XX, a população de analfabetos superou a população de alfabetizados no Brasil. A situação atual, apesar de certos avanços, é desoladora. O número de analfabetos funcionais permanece altíssimo e o grau de letramento do brasileiro é ainda muito baixo. Portanto, não é de se estranhar a estabilização de uma arte nacional justamente a partir das suas expressões musicais populares, que possibilitaram a invenção de uma grande amostra de ritmos híbridos, com melodias simples que buscam mimetizar a entoação da fala local. Com o tempo, essas melodias ganhavam letras numa espécie de tentativa de adaptação do discurso oral ao universo dessa música. Dessa forma, pouco a pouco, no exercício lúdico do canto festivo, das rodas de samba, ou no lamento aguerrido do capoeira, a língua vernácula se entremeia às batucadas dos afro-brasileiros, permitindo a criação de uma música, ao mesmo tempo, popular e brasileira. Com a chegada dos primeiros fonógrafos ao Rio de Janeiro, o samba, gênero que nascia da reunião dos afro-brasileiros, ganha registro e se espalha, a partir do carnaval, pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil.

No entanto, o projeto modernista nacionalista para a música permaneceu desatento ao caráter híbrido da música popular brasileira: um sistema vivo, em permanente mutação, que desde as origens incorpora em seu sistema as mais variadas informações, nacionais ou internacionais, sem perder sua autenticidade. Segundo Oswald de Andrade, é justamente pela incorporação das influências internas e externas que nos tornamos brasileiros: “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (apud Telles, 1978, p. 293).

Entre a música erudita nacionalista e as expressões musicais do nosso folclore - a partir das possibilidades advindas da introdução no Brasil, no início do século XX, do fonógrafo - a música popular urbana, reunida no samba, escapava dos domínios da música folclórica, e se tornava, assim como a música erudita, música de autor.

Com a chegada dos primeiros fonógrafos à cidade do Rio de Janeiro, o samba, ritmo praticado inicialmente nas casas das “tias baianas²”, onde se praticava também o choro e o batuque do candomblé, tomará de assalto o carnaval do Rio de Janeiro. O samba, com a marca do ritmo sincopado, com seus refrões coloquiais inventados coletivamente para acompanhar os batuques em suas rodas, torna-se, juntamente com as marchinhas carnavalescas, o grande vencedor da triagem tecnológica que se processa com o aparecimento desses primeiros aparelhos de gravação (TATIT, 2004). Ainda rudimentares, os fonógrafos de então não possibilitavam o registro devido de expressões musicais mais complexas, como as que poderíamos encontrar na época em grupos de Choro ou nas orquestras brasileiras, e, diga-se de passagem, não traziam, como o samba sincopado, a novidade de uma música que reunia em si toda uma cultura negra que se formava à margem e que, portanto, permanecia recalcada e discriminada pela sociedade brasileira.

Na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, a música popular que antes se encerrava no âmbito do folclore, com a mediação tecnológica dos fonógrafos, subverte o seu papel de simples fornecedora de matérias primas para o trabalho posterior dos compositores eruditos brasileiros e apresenta-se como um produto comercial acabado e lucrativo que, por seus próprios méritos, firma-se no mercado nacional.

Da música do colonizador, a música popular brasileira herda a noção de compasso, seus ritmos regulares e a tradição do tonalismo, contudo, através de processos de hibridismo, outros sujeitos envolvidos na colonização, especialmente os afro-descendentes, transformam a música popular no Brasil, conferindo-lhe novos acentos, sincopados, e novas melodias criadas a partir da emulação da própria fala. Os afro-descendentes, escravizados, mesmo sob a imposição do terror da elite colonial escravocrata, e, desprovidos de qualquer formação musical ou literária, aos poucos passarão a influenciar significativamente na criação da música popular brasileira, atuando para o surgimento dos incontáveis ritmos brasileiros, suas vozes e seus discursos. O ritmo sincopado do samba é apenas um dos frutos da hibridização que se processou no contato da música ocidental com a herança da música africana que se preservava na imensa população de afro-descendentes na América.

A música erudita que se consolida no decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII a partir do tonalismo, no início do século XX esgotava as possibilidades melódicas, harmônicas e rítmicas do sistema.

² Dentre elas, a casa da famosa tia Ciata. Sua casa, segundo Sandroni (2001, p. 102), tornou-se “um ponto de referência do universo negro carioca no início do século XX”. Nas casas das tias baianas, redutos não exclusivistas da cultura negra, celebrava-se a cultura afro-brasileira. Reunindo as mais diversas classes sociais, essas casas tornaram-se pontos de encontro de artistas e intelectuais com o universo negro “baiano-carioca”.

Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade* (WISNIK, 2007, p.113).

Na América, o sistema tonal ganha um novo impulso no âmbito da música popular, devido à influência da cultura musical dos afro-descendentes, cuja complexidade mora no feitiço do seu ritmo contramétrico e na expressão entoativa do seu canto que, através dos processos irrefreáveis de hibridismo cultural, transformam a música do dominador. Do encontro dessas duas tradições musicais riquíssimas - cada uma com o seu valor - emerge a música popular brasileira, que, apesar de incorporar, tanto o sistema tonal quanto a concepção ocidental de compasso advinda do colonizador, tem a marca da música africana, tanto em seus ritmos, fundados pela introdução das síncopes, quanto em seu canto que sempre guarda em si um ato de fala. Ocorre no samba e em todo o *Atlântico negro*, uma mistura desses dois mundos musicais que até então permaneciam distantes propiciando uma imensa quantidade de ritmos novos criados a partir dessas fusões. No Brasil, entre batucadas, no exercício da oralidade, são criadas células melódicas que passam a reunir palavras, estabilizando refrões e que por fim cristalizam a entoação natural da própria fala do grupo envolvido.

Já na modinha, expressão popular herdada de Portugal, cujas primeiras partituras remontam ao século XVIII, é possível constatar os primeiros resquícios dessa hibridização resultante da relação entre a música africana e a música ocidental no Brasil. Com a introdução gradual da síncope dentro da concepção da divisão rítmica europeia presente nos compassos e, de um enunciador negro que se difere do enunciador da modinha portuguesa, se constata com o tempo uma diferença significativa da modinha praticada no Brasil em relação à modinha portuguesa. Em pouco tempo essa modinha brasileira passaria a ser chamada de Lundu. Segundo Sandroni (2001, p. 47), “essa insistência das síncopes não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com “Brasil” com “negro” e com “popular, três coisas que parecem por sua vez estar associadas entre si”. Desde a transformação da modinha em lundu, com a introdução sistemática da síncope, esse elemento “carregado semanticamente”, infiltra-se nas manifestações musicais brasileiras, assim, após um longo e doloroso percurso, a música do afro-brasileiro passará a constituir o cerne da música popular brasileira.

Com o fonógrafo e mais tarde com o rádio, a música popular urbana se espalha por todo o território nacional. Com o aumento das cotações dos sambas no mercado, o compositor popular começa a vislumbrar a profissionalização de sua atividade. E é, justamente a partir dessa possibilidade, que nasce a música popular urbana. Obras musicais folclóricas, sem autor definido, frutos da coletividade, a partir do incremento do fonógrafo, serão adotadas e adaptadas pela

nascente indústria fonográfica e logo, passarão a ter: autores, valor comercial e mais que tudo, representarão uma possibilidade de afirmação cultural de comunidades até então marginalizadas.

Em 1928, mesmo ano em que Mário lança as diretrizes para o trabalho dos compositores nacionalistas no *Ensaio sobre a Música Brasileira* e que Villa-Lobos inicia o seu projeto para o ensino de canto orfeônico no país, Ismael Silva e os seus parceiros do Estácio criam a primeira Escola de Samba do Brasil, que se chamava *Deixa Falar*. No mesmo ano, seguindo o exemplo dos sambistas do Estácio, os sambistas da Mangueira também criam a sua escola de samba, a verde e rosa *Estação Primeira de Mangueira*. Pouco a pouco, outras comunidades periféricas fundavam as suas próprias agremiações. Num fenômeno de afirmação cultural sem precedentes na história do Brasil, no qual comunidades marginalizadas, com uma imensa população de analfabetos, que sempre passaram ao largo do sistema educacional brasileiro, organizavam-se e criavam suas próprias escolas: o lado renegado da cidade começa a se organizar. Além de afirmar a sua música, essas agremiações, preocupadas com o futuro das tradições passam a ensinar a batucada e o samba aos seus filhos seguindo uma proposta diametralmente oposta ao modelo de ensino de música proposto por Mário de Andrade e Villa-Lobos.

Mário e Villa, apesar de conhecerem a fundo as mais variadas expressões da música popular brasileira, ao programarem o ensino de música no Brasil, repudiaram o fenômeno da música popular urbana e, assim, investiram em projetos educacionais ortodoxos com a finalidade de ensinar a “boa música” ao povo brasileiro. O mesmo povo, que segundo o próprio Mário realizou a façanha de criar uma arte genuinamente nacional a partir da música, nesse momento de formação, deveria ser reeducado musicalmente a partir dos preceitos da tradição ocidental erudita para que pudesse futuramente apreciar a “verdadeira música artística”.

Com o início da Era Vargas e o apoio do Estado, o projeto do ensino de canto orfeônico organizado por Villa-Lobos ganha força. Insistindo no nacionalismo e no culto à civilidade, com o ensino de hinos, cantos religiosos e peças folclóricas adaptadas por compositores eruditos, o projeto de Villa-Lobos logo é aceito pelo presidente Vargas e torna-se obrigatório em todo o Brasil.

Contudo, diferentemente do que delimitavam as diretrizes modernistas nacionalistas, dialogando com as diferentes identidades, o populista Vargas também se interessa pelo fenômeno da música popular urbana. Atento à popularidade do samba, o Estado passa a coordenar o carnaval do Rio de Janeiro e a realizar concursos de sambas e marchinhas. A natureza híbrida do samba parecia demonstrar ser possível reunir os brasileiros, heterogêneos, sem características próprias, cuja identidade não se refletia na cor da pele, em uma comunhão mestiça, ainda que se realizasse plenamente apenas durante os dias de carnaval. Há aqui, reforçada, a crença de que, como disse

Oswald de Andrade no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, “o carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (apud Teles, 1978, p. 266). Por outro lado, como nos lembra Da Matta (1979), por constituir o que chamou de ritual de inversão, o carnaval, além de respeitar a sua limitação pré-determinada pelo calendário oficial, confirma para a sociedade o oposto daquilo que representa, ou seja: o racismo, o classismo e a falta de mobilidade social na sociedade brasileira. Isto é, o pobre não é o rico, o plebeu não é o fariseu, ou como dirá mais tarde Carlinhos Lyra em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, despedindo-se da Bossa Nova: “feio não é bonito”.

Os estudiosos José Miguel Wisnik e Santuza Cambraia Naves, em importantes trabalhos, demonstraram a existência de um projeto modernista-nacionalista para a música brasileira liderado por Mário de Andrade e por Villa-Lobos que, a favor de uma música nacional séria, procurou limitar a música popular à sua restritiva atuação local e ao seu papel de principal fornecedora de matéria prima para o posterior trabalho dos compositores modernistas nacionalistas brasileiros. Contudo, a música popular não se sujeita ao papel que lhe reservava o modernismo nacionalista de Mário e Villa. Com a ajuda providencial do fonógrafo, ela irá subverter esse papel de simples fornecedora de matéria-prima para o trabalho posterior dos compositores eruditos, e se transforma, ela própria, num produto pronto, com um valor comercial ascendente, o que lhe permitirá a passagem de música folclórica à música popular.

Dez anos após as primeiras gravações de sambas, são criadas as primeiras escolas de samba. Os próprios sambistas passariam a ensinar o samba às novas gerações. Depois de anos e anos de opressão, durante os quais, o samba foi “duramente perseguido”, quando a adoção de qualquer elemento advindo da cultura negra na sociedade brasileira era visto como degeneração, o samba obtém outra importante vitória quando, a partir da superação das rivalidades e a seguinte união de blocos carnavalescos, os sambistas conseguiram fundar suas primeiras escolas de samba.

Com o triunfo do samba, a música popular urbana parecia ultrapassar todas as barreiras. Vale lembrar que, inicialmente no Brasil, samba e canção significavam a mesmíssima coisa. Mesmo assim, compositores como Ismael Silva e Noel Rosa, fundamentais para a criação da canção brasileira, tal qual a reconhecemos ainda hoje, passaram ao largo dos estudos dos modernistas. Ainda sob as diretrizes Mário Andradinas, parecemos concordar com a divisão que separa as expressões populares das expressões cultas, a alta cultura da cultura de massa, e assim, lamentamos nossa defasagem cultural diante da chamada alta cultura e nos esquecemos que a nossa maior riqueza cultural provém do seio de nossas próprias manifestações populares que se refletem, inevitavelmente, na música popular urbana.

Trinta anos após a conformação do samba moderno no bairro do Estácio e a seguinte adoção do samba como símbolo de nacionalidade e unidade, eclode também no Rio de Janeiro, o

movimento da Bossa Nova que insistirá no samba como o mínimo múltiplo comum da música popular brasileira e, a partir dele, promoverá a mais definitiva modernização da canção popular-comercial brasileira.

Dentre os principais artífices do movimento, o poeta modernista Vinicius de Moraes, com sua adesão à música popular, proporcionará uma via de acesso promissora que conectava a cultura de elite aos fenômenos da cultura de massa. Com o sucesso da Bossa Nova no Brasil e no exterior, renovam-se, em escala global, os interesses na música popular brasileira. Dessa forma, a música popular, estigmatizada e excluída desde o seu nascimento do debate acerca da cultura nacional, passa a ser valorizada. Jovens universitários em todo o Brasil, a partir do movimento da bossa nova, vislumbrarão na canção uma rica possibilidade de participação artística na sociedade. Estudiosos das mais variadas áreas de interesse se debruçarão sobre o nosso repertório nacional, e diferentemente de Mário de Andrade, passarão a incluir, com um interesse renovado, a música popular urbana em seus estudos.

No primeiro capítulo da nossa dissertação, abordaremos a formação do movimento modernista no Brasil, suas principais tendências e, de maneira geral, os seus programas para as artes nacionais. No segundo capítulo, o foco se dirigirá para o Rio de Janeiro onde concomitantemente ao movimento modernista o samba tornava-se um gênero de canção moderna. Pensando o samba, investigaremos as diferenças entre o estilo antigo e o estilo novo de samba através das canções inaugurais das duas tendências: *Pelo Telefone* e o samba de *Se você Jurar*. Por fim, faremos uma leitura de uma marchinha de Lamartine Babo de 1931 na qual música e identidade se misturam. No capítulo seguinte, a transformação do samba em Totem: o ritmo brasileiro, símbolo da nação, sinônimo de música popular, e as consequências do apadrinhamento do presidente Vargas. O capítulo se encerra com uma leitura de *Se acaso você chegasse*, na qual, inspirados pelas leituras do teórico Luiz Tatit, analisamos a letra da canção juntamente com o seu perfil melódico. No quarto capítulo, falaremos sobre a recepção da música popular, a música de rádio e da hegemonia do samba-canção. No final do capítulo, focaremos a aproximação do poeta modernista Vinicius de Moraes com o músico Antonio Carlos Jobim. No último capítulo, examinaremos o fenômeno da bossa nova, sua ligação com o samba e o samba-canção e a sua configuração como movimento. E ainda, o papel de João Gilberto. Para tal, analisaremos letra e música de três canções inaugurais da bossa nova: *Chega de Saudade*, *Bim bom* e *Samba de uma nota só*. Com isso, através desse recorte, pretendemos percorrer um percurso relativamente longo para a história da música popular-urbana brasileira, que abrange toda a primeira metade do século XX, chegando até o início dos anos sessenta, refletindo sobre música e a construção da identidade brasileira.

José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, músicos e estudiosos da área de Letras atualmente conduzem novos estudos acerca da canção brasileira e de maneira inovadora exploram seu acervo partindo da premissa de que a canção constitui um gênero autônomo e, como tal, deve ser estudado segundo as suas características próprias, literárias e musicais.

Recentemente, Wisnik posicionou-se em relação à importância da música popular nos estudos literários:

contra aqueles literatos que acham que a canção popular é a grande culpada, a invasora que ocupou e usurpou o espaço da literatura no Brasil, eu, que sou, entre outras coisas, professor de literatura há 40 anos, não tenho dúvidas de que a confluência original de música e literatura no Brasil é o que mais ajuda a segurar e a levantar as pontas de nossa precariedade de base.³

Com Wisnik e Tatit, consideramos que é preciso entender que a música popular brasileira, que conquistou o Brasil e o mundo ao longo de século XX, mais do que uma concorrente da literatura nacional, pode ser sim - e há tempos tem sido - uma sua importante aliada: um elo possível entre a cultura grafada e as culturas ágrafas, e ainda, um dos melhores caminhos para o produtivo diálogo entre a cultura de massa e a cultura de elite que tanto tem caracterizado a produção artística na pós-modernidade.

Num país pouco letrado, onde o alcance da literatura sempre se restringiu a uma minoria letrada composta por uma elite fechada, as estratégias para a divulgação da literatura sempre passaram pelo exercício da oralidade. Consagrados autores do barroco brasileiro como Padre Antônio Vieira, através dos sermões, e também Gregório de Matos, que cantava seus versos acompanhado por um violão, tiveram que recorrer a uma divulgação oral, para perpetuar suas literaturas. Expressões da contemporaneidade como o movimento marginal dos anos 70, ou ainda os saraus da Cooperifa, ainda hoje, sustentam-se no exercício da oralidade. Com Wisnik, acreditamos que é na confluência original entre música e literatura, entre a cultura oral e grafada, ainda hoje subestimada, que reside a possibilidade do Brasil de reverter a sua precariedade de base.

³ Em Artigo publicado no Jornal *O Globo* no dia 26 de junho de 2010, n. 28.082.

1. O MODERNISMO E A MÚSICA POPULAR

1.1 Prelúdios para a Semana de Arte Moderna

Ao voltar para o Brasil, a jovem pintora Anita Malfatti concluindo os seus estudos precisava mostrar o que aprendera em seus anos de Europa. O contato com as vanguardas européias, no entanto, levava Anita a desenvolver um estilo que não seguia em nada os ditames do academicismo. Aproximando-se muito do expressionismo, suas pinturas provocaram revoltas num público conservador, educado com as velhas lições que a mesma Europa ensinara há décadas.

Nos anos em que estudou na Europa, a jovem pintora assistira *in loco* o aparecimento das vanguardas modernistas que, a partir do *Manifesto Futurista* de 1909, se multiplicaram por todo o velho mundo numa infinidade de movimentos de origens diversas, em ações independentes que, como em invasões bárbaras, assaltavam o império da *mimese*, do beletismo, do lirismo e do academicismo. Posteriormente, todos esses preceitos inquestionáveis para a arte até o rompimento modernista, serão sintetizados por Oswald e Mário de Andrade na expressão “passadismo”.

Realizada em 1917 na cidade de São Paulo, a exposição de Anita Malfatti, selaria a conclusão dos seus estudos e o início de sua carreira no Brasil. Ingênua, a pintora se surpreende com o escândalo causado pela exposição de seus quadros que culmina na crítica raivosa de Monteiro Lobato, publicada no jornal Estado de São Paulo, com o título *A propósito da Exposição Malfatti*. Em um artigo devastador, o autor de *Jeca Tatu* condenava com veemência, o vanguardismo das pinturas expostas, e à reboque, deixa a mostra todo seu desprezo pelas idéias provenientes dos modernismos europeus. Lobato, em determinado momento do artigo, chega mesmo a dizer: “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude” (apud BRITO, 1964 p. 53).

Radicalmente contrário à importação dos “vanguardismos” que se multiplicavam na Europa, Monteiro Lobato, a partir da crítica à exposição Malfatti, já apontava para a teratologia na arte moderna. Lobato afirmava que as ações vanguardistas estariam degenerando a “grande arte”, exatamente como Hitler o faria posteriormente. Pela reação ao seu artigo, a começar pela imediata resposta de Oswald de Andrade, passariam a se reunir os personagens que, a partir da defesa da jovem pintora ridicularizada por Lobato e, em defesa da revolução estética iniciada pelas vanguardas que aos poucos destronavam os tais “princípios imutáveis”, fundarão na Semana de Arte Moderna de 22, o movimento modernista brasileiro, estopim para o aparecimento de grupos modernistas Brasil afora (BRITO, 1964).

Recusando-se, apesar das diversas súplicas, a retratar-se publicamente pelo severo julgamento que fizera da exposição de Anita Malfatti, Monteiro Lobato, que segundo Wilson Martins seria naturalmente o líder dos modernistas paulistas, tornar-se-á um anti-modernista por excelência. Pelo simbolismo que envolve a exposição de Anita na fundação da vanguarda paulista, a retratação de Lobato tornara-se condição *sine qua non* para sua redenção diante dos “novos”. Mesmo assim, o escritor não se retratou, ao contrário, como lembra Anderson Pires da Silva (2009), quando Lobato reuniu em livro os seus artigos, fez questão de incluir o artigo com o título *Paranóia e mistificação*. Desse modo, mesmo sendo uma das maiores influências nacionais do grupo paulista, sem dúvida, um dos modernizadores da prosa brasileira, Lobato, sobretudo pela opinião que reproduziu nesse artigo que, no momento da virada modernista, é mais lembrado do que a sua própria obra, será castigado por muitos anos pelo estigma do passadismo. Vinte e cinco anos depois, Oswald de Andrade entenderia melhor a atitude de Lobato:

Hoje passados vinte e cinco anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e nós tínhamos razão, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, as decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria os seus salões a Semana. E não percebia (...) que nós também trazíamos nas nossas canções, por debaixo do “futurismo”, a dolência e a revolta da terra brasileira (apud CAMARGOS, 2002, p. 150)

A ausência de Lobato será apenas mais uma entre outras grandes ausências na semana de arte moderna.

O encontro dos “novos”, três anos após a exposição de Anita Malfatti, com o jovem escultor Victor Brecheret, que como Anita, adquirira na Europa o contato com as vanguardas modernistas do início do século XX, é louvado por eles como uma descoberta. Curiosamente, diante de Brecheret, a imprensa brasileira parecia começar a se render à arte moderna. O próprio Lobato elogiou o artista com entusiasmo em um artigo no qual admite pela primeira vez a necessidade de se romper com o autoritarismo clássico. “Direito esse que não reconhecera, três anos antes, a Anita Malfatti” (BRITO, 1964, p.113.).

Anita Malfatti, sozinha, num misto de coragem e ingenuidade, enfrentara primeiramente a fúria dos guardiões da tradição, sendo surpreendida pela reação contrária à sua exposição. Contudo, a partir desse momento, em torno de si, passou a crescer o grupo que reverteria num futuro próximo o resultado de seu martírio. Em torno dos artistas plásticos Anita e Brecheret, e do escritor e jornalista Oswald de Andrade e com todo o apoio logístico e financeiro do mecenas Paulo Prado, formava-se a vanguarda paulista, rotulada precocemente pela imprensa de Futurista, estabelecendo arbitrariamente uma ligação do grupo ao radical movimento vanguardista lançado

pelo poeta italiano Marinetti com a publicação no jornal francês *Le Figaro* do *Manifesto Futurista* no dia 20 de fevereiro de 1909.

Ainda que não aceitassem a filiação ao movimento italiano, os novos, sobretudo Oswald de Andrade, não se importarão tanto com a alcunha e em alguns momentos chegam mesmo a aceitá-la; já que, apesar de inadequada e simplista, lhes prestava o favor de separá-los dos demais escritores e poetas brasileiros, especialmente os parnasianos, que há muito dominavam o cenário literário: antes futurista do que passadista.

Contudo, a apresentação da poesia de Mário de Andrade realizada por Oswald de Andrade com o artigo *O Meu Poeta Futurista*, publicado no dia 27 de maio de 1921, trará a Mário, principalmente em razão do uso do adjetivo futurista, martírio semelhante ou superior ao que sofrera Anita Malfatti em 1917, e por si só causará muitas penalizações ao jovem poeta e um sem número de transtornos advindos do medo e do preconceito da tradicional sociedade paulista. No mês seguinte, Mário de Andrade, constrangido, reafirmará o seu catolicismo, e negará o adjetivo empregado pelo seu companheiro em resposta publicada no *Jornal do Comércio* no dia 6 de junho de 1921, no artigo intitulado *Futurista?*. Pouco depois, Oswald, em mais um artigo, aquecerá o debate lamentando a resposta temerosa de Mário à sua elogiosa apresentação. Com as polêmicas, os “novos” passam a frequentar os jornais, opinam sobre as artes e ainda respondem-se uns aos outros numa cruzada bem humorada contra os guardiões da tradição. Logo viria a investida definitiva do modernismo.

No período que vai do dia 2 de outubro ao dia 1 de novembro de 1921, em sete artigos publicados no *Jornal do Comércio* com o título *Mestres do Passado*, Mário de Andrade, revelando-se como um obstinado crítico literário, partirá para o combate franco à escola parnasiana brasileira. Nos artigos em que analisa, um por um, os cinco intocáveis dessa escola: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, Mário, mesmo não lhes negando o epíteto pelo qual os chama de mestres, irá realocá-los no passado

Seis meses depois, contra o passadismo, em prol da renovação da inteligência brasileira, o grupo promoveria a Semana de Arte Moderna reunindo diferentes expressões artísticas. Após esses três dias de eventos no Teatro Municipal de São Paulo, o grupo modernista, segundo Mário da Silva Brito, tomará de assalto a liderança das letras e das artes (BRITO, 1964).

1.2 Modernismo na década de 20

Com a aproximação das comemorações do centenário da independência Brasileira, cresce entre o grupo modernista paulista a idéia de se promover um evento em São Paulo apresentando a arte moderna. Conforme desejo expresso por Oswald de Andrade, o ano de realização da semana coincide propositalmente com os cem anos da independência brasileira, incluindo-se assim nas festividades do centenário. Dessa forma, os modernistas paulistas, reforçados pelo poeta Manuel Bandeira, o pintor Di Cavalcanti, o acadêmico Graça Aranha e o maestro Villa-Lobos, todos eles radicados no Rio de Janeiro, buscariam marcar a data, cujas comemorações oficiais se realizariam quase que exclusivamente na capital da República, com o lançamento oficial do movimento modernista brasileiro. O grupo, a partir da “província” paulista, se esforçaria para proclamar a independência cultural do Brasil. Num projeto ambicioso, no qual, segundo as palavras de Mário de Andrade, vinte anos depois, uniam-se três princípios fundamentais: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (Mário de Andrade, apud TELES, 1976, p. 250), o grupo dinamita os alicerces de toda uma tradição academicista e colonialista para as artes. Segundo Oswald de Andrade, a arte brasileira vivia à triste sina do descompasso, condenada importar das metrópoles suas novidades, sem jamais, “acertar o relógio império da literatura nacional” (apud TELES, 1976, p. 270).

Artistas já reconhecidos nacionalmente, que residiam no Rio de Janeiro, como Manuel Bandeira e Di Cavalcanti além de Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras, se aliarão na semana aos escritores e idealizadores da semana, os paulistas, Oswald e Mário de Andrade, formando um grupo heterogêneo que reunia, além deles, o famoso autor de *Juca Mulato* que faz coro aos artigos de Mário e Oswald na imprensa paulista no limiar da semana, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Antonio de Alcântara Machado, Raul Bopp, Ronald de Carvalho, o compositor Villa-Lobos *et alii*.

Financiados pelos barões da elite cafeeira paulistana, notadamente Paulo Prado, que prosperavam com as importações do café, principal produto brasileiro no início do século XX até a crise de 1929, os “novos” empreendem nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, uma semana dedicada exclusivamente às artes modernas. Com palestras, leituras de poemas, exposições artísticas e apresentações musicais, o grupo tentou apresentar o modernismo à sociedade paulista. Devido ao apóio logístico da elite cafeeira, os ingressos foram todos vendidos de véspera. Todavia, o público provinciano e conservador, acostumado com a rotineira programação do teatro paulista, escandalizou-se com a programação esdrúxula da semana reagindo com vaias intermináveis. Mesmo assim, “os novos”, entre vaias e aplausos, mais vaias

que aplausos, inauguravam com a semana, num grande *happening*, o movimento modernista brasileiro.

Da semana em diante, “os novos”, munidos de poemas e manifestos vinculados em suas respectivas revistas, promoviam a virada modernista; o exorcismo do passado beletrista e a consagração da vanguarda. O grupo, no entanto, que passou, a partir da semana, a se reunir debaixo desse enorme “guarda chuva”, que se convencionou chamar de modernismo, depois da aliança inaugural do coro dos contrários - para nos lembrarmos do sugestivo título do livro de Wisnik sobre a música na Semana - fragmenta-se em grupos menores, cujas revistas revelarão, com os anos, as diferentes inclinações do modernismo no Brasil.

Centrada na figura de Mário de Andrade, a revista Klaxon, publicada ainda no ano de 22 (maio), torna-se a primeira revista do modernismo brasileiro e, conforme Schwartz (1983), do modernismo na América Latina. A partir de então, a vanguarda paulista, que fora chamada pela imprensa de futurista, passa a se autodenominar Klaxista. Com a revista-manifesto, que segundo Schwartz (1983, p. 48) era “do ponto de vista estético a mais radical das revistas de vanguarda e, por conseguinte, a primeira a suscitar graves polêmicas” o grupo, já subdividido, desvencilhava-se do futurismo: “KLAXON não é futurista./ KLAXON é Klaxista” (apud SCHWARTZ, 1983, p. 58) e de quebra, declarava o seu internacionalismo: “KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista” (apud SCHWARTZ, 1983, p. 62), e o repúdio à arte da mimese: “KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lírico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e também deformadora da natureza” (apud SCHWARTZ, 1983, p. 72.). Publicada até janeiro de 23, a revista assinalou a posição de liderança desse grupo que reunia além de Mário e Oswald, Menotti del Pichia, Guilherme de Almeida além de outros menos constantes e ainda contava com representantes em Bruxelas e Genebra. Na revista publicavam-se textos escritos em português e em francês.

Em 1924, o grupo recebia a visita do poeta francês Blaise Cendrars. Prontos para as famosas viagens do “descobrimento do Brasil” o grupo vai festejar o carnaval no Rio de Janeiro e depois ruma para as cidades coloniais de Minas Gerais. Essa experiência de Brasil, intensa, ainda que restrita a esse breve perímetro: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, foi suficiente para que Oswald de Andrade em 1924 escrevesse e publicasse o *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, marcando o início da virada nacionalista do modernismo brasileiro. Entre o internacionalismo Klaxista e a premência do nacionalismo, Oswald usando da metáfora do Pau-Brasil, nosso primeiro produto de exportação, irá propor uma arte brasileira para exportação, que processado pelas mãos modernistas poderia se apresentar como um produto acabado, não mais apenas a matéria prima.

Contra o manifesto dialético de Oswald de Andrade, que se esforçava para aliar nacionalismo e cosmopolitismo, fundava-se o *Verde Amarelismo* ou a *Escola da Anta*. Liderada por Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, a escola recusava o internacionalismo da revista Klaxon e, contrapunha-se ao que identificavam como nacionalismo afrancesado no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*.

O grupo que fazia explícito o seu ufanismo ultranacionalista recorreu à tribo Tupi, no debate sobre a identidade do povo brasileiro. Desse modo, a origem Tupi torna-se signo de ascendência moral e espiritual dos brasileiros. Segundo o mito fundacional *verde amarelo*, a tribo Tupi depois da chegada dos Europeus desceu para as costas brasileiras para se integrar aos colonizadores de maneira pacífica: “Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade” (*Manifesto Nhengaçu verde-amarelo* apud CAMARGOS, 2002, p. 172). No manifesto publicado no dia 17 de maio de 1929, o grupo verde-amarelo, tenta consagrar a anta, mamífero não carnívoro, como um ícone da brasilidade, contrapondo-se dessa forma, também no plano simbólico, ao cruel antropófago de Oswald de Andrade. Anos depois, como lembra Vasconcellos (1977), o movimento fornecerá grande parte da matéria prima para o movimento político brasileiro que mais se aproximou do fascismo europeu: o Integralismo.

Em maio de 1928 é lançada a Revista da Antropofagia, esta, sob a liderança de Oswald de Andrade. Já em seu primeiro número, a revista lançava o *Manifesto Antropófago* no qual Oswald vai muito além do seu manifesto de 24 e, contra um nacionalismo mítico que se configurava no desenrolar da “virada nacionalista”, irá apontar um caminho outro para a cultura brasileira, totalmente contrário à tendência verde-amarelista. No manifesto, Oswald caça do simbolismo Tupi ao invocar, com o seu humor usual, Shakespeare e o dilema de Hamlet re-significado antropofagicamente pelo autor para se adequar à questão identitária que se apresentava aos modernistas brasileiros: “*Tupi or not Tupi that’s the question*”. Oswald, muito além das ideologias neo-românticas do Verde-Amarelismo, irá convocar o brasileiro, que, segundo o *Manifesto Antropófago*, por constituir um povo deveras heterogêneo, se uniria apenas na antropofagia, a reavaliar a sua própria origem. Desse modo, contra um nacionalismo ufanista e reducionista, baseado em uma pureza étnica inventada, que se recusa ao cosmopolitismo, Oswald dirá que, no matriarcado de Pindorama, a apropriação antropofágica das influências externas, assim como a dos elementos nativos é o que constitui desde o primeiro ritual antropofágico, o brasileiro (antropófago).

No mesmo ano do lançamento do *Manifesto Antropófago* é lançado o livro *Macunaíma: um herói sem caráter*, no qual Mário de Andrade apresentará um herói brasileiro, híbrido, índio, negro e branco, sem caráter fixo, e que, indevidamente será lido como uma realização antropofágica, mesmo tendo sido escrito, conforme insistia Mário de Andrade, antes da publicação do manifesto de Oswald. Louvado desde o seu lançamento, o romance/rapsódia tornou-se uma das maiores realizações artísticas da primeira década do modernismo brasileiro.

Passado o período da desconstrução, a fase heróica, os modernistas brasileiros precisavam erigir novos edifícios sob os escombros do passado, ou seja, tendo vencido os estandartes do “passadismo”, cabia aos modernistas a formulação das novas bases da cultura nacional. Contudo, comprometidos com a idéia da construção da nação, os modernos, de maneira pragmática, sacrificam o espírito inventivo e inovador que marcara a primeira fase do movimento em nome de uma arte interessada, na qual os interesses nacionais passam a prevalecer perante os interesses artísticos. Em 1929, Oswald de Andrade, um ano depois de reafirmar a sua liderança no movimento com o *Manifesto Antropófago*, rompe com Mário de Andrade que não endossa o seu manifesto. Filiando-se ao partido comunista brasileiro rompe também com o mecenas Paulo Prado. Oswald, sem a companhia de seus mais antigos companheiros, passará à condição de *outsider* do modernismo brasileiro. Com a revolução de 1930 e a participação no governo Vargas de alguns de seus mais ilustres personagens, muitas diretrizes do movimento modernista brasileiro, sobretudo, seu viés nacionalista e didático, serão institucionalizadas.

Em conferência lida no Itamaraty, passados 20 anos da semana de arte moderna Mário descreve a ação modernista: “o movimento modernista foi essencialmente destruidor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação”, e em seguida, a sua participação pessoal no movimento: “abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem de estudo que fundamentalmente não sou” (apud TELES, 1976, p.250). De um lado a carreira do escritor que chega à obra prima do modernismo brasileiro: *Macunaíma*; do outro, o engajamento do intelectual comprometido com a causa nacional e que, comprometido com a construção da identidade brasileira, deixou-se reger por um pragmatismo didático e prescritivo para a cultura brasileira. No intuito de disciplinar/catequizar o povo sem caráter, o que se revela, claramente, no *Ensaio sobre a música brasileira*, o artista cede lugar ao educador. Por fim, na citada conferência, Mário, com uma sinceridade comovente, revela as consequências de suas escolhas:

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais

que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. (...) Eu creio que os modernistas da S.A.M não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição (apud TELES, 1976, p.250).

1.3 O projeto modernista para a música e a canção popular

A partir das movimentações das vanguardas nacionais que começamos a apontar a partir da gênese da Semana de Arte Moderna, certo espírito modernista passa a ditar o caminho das mais variadas expressões da cultura nacional. Nas artes plásticas, a partir do caso Anita, os “novos” começarão a promover o exorcismo do espírito academicista, que ainda filiava-se ao realismo, à mimese, sempre mirando reproduzir o real com exatidão. Em busca de uma poética descompromissada com a poesia canônica de então, lê-se, poesia parnasiana e simbolista, os modernistas da Semana de Arte Moderna irão reinventar o poema, já sem a obrigação da rima rica, da métrica rigorosa, da palavra rara, que ainda caracterizava a poética nacional. Dessa forma, em seus poemas, ficará evidente o flerte com o coloquialismo da língua do brasileiro não letrado e o devido reconhecimento da “contribuição milionária de todos os erros”. Em suas temáticas, o cotidiano passa a ser o assunto, pois como dirá também Oswald de Andrade: “a poesia existe nos fatos” (apud Teles, 1978, p. 266). Na prosa, os modernistas da Semana de Arte Moderna, ao romperem com os ditames do romantismo e com todas as minuciosas descrições do realismo, propiciam ao romance brasileiro um novo impulso que se faz sentir em obras como *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, obras que incorporam ao romance brasileiro a velocidade do mundo moderno, traduzida pela linguagem fragmentada e telegráfica, que bem mais objetiva, parece zombar da grande narrativa do século XIX, construída entre o Romantismo e o Realismo. Ainda em prosa, a já citada *Macunaíma*, a criação mais louvada do modernismo brasileiro até esse momento, no qual Mário de Andrade enfrenta mais uma vez a questão da identidade. Questão crucial do Romantismo Brasileiro, evidente no projeto de José de Alencar⁴, é rediscutida por Mário de Andrade, num só romance, a partir de um herói sem caráter fixo, camaleônico: o antípoda do herói Romântico.

Nas mais diversas frentes artísticas, o espírito modernista desencadeava uma renovação radical. Na literatura, na pintura, na escultura etc. No entanto, na música, a intervenção dos modernistas para a criação das bases para a música nacional, deixará flagrante muita contradição. Desde a programação musical da semana de arte moderna de 22, o projeto modernista para esta

⁴ José de Alencar num projeto Brasil publicou romances indianistas, rurais e urbanos, que em conjunto buscavam representar as identidades brasileiras.

arte se prenuncia ambíguo. Três compositores são contemplados na programação da semana. Entre eles um autor brasileiro, Villa-Lobos, e dois franceses, Debussy e Blanchet. A esses devemos somar o compositor francês Vallon, tocado por Guiomar Novaes por insistência do público e ainda, os também franceses, Satie e Poulenc citados pelo pianista Ernâni Braga durante a palestra de Graça Aranha intitulada *A emoção estética na arte moderna* que inaugurava a semana (WISNIK, 1978). Segundo Wisnik (1978, p. 71): “essa amostragem da música francesa pode ser dividida em duas linhas: Debussy, Blanchet e Vallo, de um lado, Satie e Poulenc de outro”. Os três primeiros ligados ao impressionismo finissecular cuja expressão máxima se dá em Debussy, e os dois últimos, mais novos, e que, portanto, já promoviam uma revisão desse mesmo impressionismo francês. Wisnik (1978) e Naves (1997) demonstram certa discrepância entre a corrente modernista musical em voga no início do século XX, e o modernismo musical brasileiro. Wisnik demonstra ainda, a distância das teorizações realizadas pelos modernistas da música que se podia realmente apresentar sob a égide do modernismo brasileiro. Assim, apesar da aparente filiação do modernismo ao impressionismo de Debussy, contemplado, por exemplo, no repertório de Guiomar Novaes no terceiro dia da programação da semana moderna, já na palestra que inaugura a semana, refutava-se a obra do compositor francês, em nome de algo aparentemente mais moderno como Stravinsky ou o Grupo dos Seis. Contudo, devemos sempre lembrar que o projeto musical modernista em teoria se distinguia muito daquilo que podia apresentar na prática.

Na já citada palestra de Graça Aranha, Ernâni Braga apresenta na execução de *D'Edriophthalma* de Satie, uma citação paródica da *Marcha fúnebre* de Chopin, o que desencadeou a primeira grande polêmica pública no âmbito da música, já que a pianista Guiomar Novaes (apud Wisnik, 1977, p. 78) escalada para tocar no último dia de festival, torna pública, em nota publicada no jornal *Estado de São Paulo*, a sua indignação diante da sátira endereçada a Chopin:

Em virtude do caráter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna, realizada na noite de 13 do corrente, no Teatro Municipal, em relação às demais escolas de música, das quais sou interprete e admiradora, não posso deixar de declarar aqui o meu desacordo com esse modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas à música de Chopin.

Em seu livro *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, Wisnik destaca a discordância dos virtuosos brasileiros, como Guiomar Novaes e Ernâni Braga, das motivações teóricas do movimento. Citado por Wisnik (1978, p. 78-79) o depoimento do pianista Ernâni Braga sobre a sua participação na semana, exemplifica essa relação problemática:

Lembro-me que tinha de tocar a “Fiandeira” de Villa-Lobos, entre muitas outras cousas. Dias antes executara essa peça, que era a mais recente do meu querido amigo, em casa do

professor Luiz Chiaffarelli, para um grupo de discípulos suas e convidados. Villa-Lobos estava presente. Quando eu acabei, ele se levantou, de olhos arregalados, e declarou energicamente no meio da sala que aquilo não era dele.

Foi um sucesso. Expliquei, então, aos ouvintes que o autor exigia na peça, e principalmente no final, um pedal contínuo que me parecia insuportavelmente cacofônico. Chiaffarelli pediu “bis” para a “Fiandeira”, com o pedal do autor. Fiz a vontade do velho mestre. E todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos que me abraçou entusiasmado. Só quem não gostou foi Chiaffarelli (grifo nosso).

Como se vê, os virtuosos Guiomar Novaes e Ernâni Braga, os grandes intérpretes brasileiros da música clássica, reconhecidos internacionalmente, vacilavam frente às teorizações modernistas. O pensamento modernista musical, contemplado nas composições de Villa-Lobos, ia de encontro a uma grande defasagem de músicos qualificados. Nesse momento, o máximo que se podia pretender era a reunião de alguns bons músicos em pequenas orquestras de câmara. Em curto prazo esta defasagem seria fatal para a música modernista. Não por acaso, por muito tempo a maior parte da obra de Villa-Lobos só será encontrada no repertório das orquestras estrangeiras. Para reparar a defasagem, restava a esses modernistas o caminho da educação musical.

José Miguel Wisnik (1977) observa que o grande teórico do modernismo paulista Mário de Andrade é quem projeta e preside o pensamento musical modernista no Brasil. No entanto, Villa-Lobos, desde a semana, e muito por conta dela, firmava-se soberano como o principal compositor do modernismo brasileiro. Em estudo posterior, Wisnik (1982) ressaltará o crescimento da liderança de Villa-Lobos dentro do projeto modernista nacionalista para a música, sobretudo quando o maestro passa a atuar de forma decisiva na implantação do ensino de canto orfeônico no Brasil.

Comprometido com um projeto nacionalista-modernista para a música no qual assumia juntamente com Villa-Lobos uma posição de liderança, Mário de Andrade escreveu em 1928 o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Preocupado em entender a riqueza da música popular brasileira e também, em orientar o trabalho dos compositores modernistas brasileiros, Mário, no ensaio, buscou mapear os diversos ritmos brasileiros tecendo considerações sobre as suas melodias, harmonias, certas inovações rítmicas, os seus instrumentos e as entoações peculiares dos brasileiros. Ao pesquisar as mais diversas expressões populares do Brasil, Mário surpreende-se com as riquezas culturais do folclore brasileiro, perdidas nos “cantões” do chamado “Brasil Profundo”.

Devido a sua importância no cenário musical brasileiro, o ensaio torna-se uma espécie de manifesto da música modernista brasileira e uma orientação irrevogável para a música erudita brasileira e mesmo para a música popular de cunho nacionalista por muito tempo (WISNIK, 1982). No ensaio, Mário defende uma música interessada, atenta ao estágio de formação nacional desencadeado pelo movimento da semana de 22. Segundo as diretrizes expostas no documento, os

compositores eruditos deveriam primeiramente ampliar as pesquisas do folclore nacional, para que num segundo momento pudessem de fato, a partir da incorporação de seus elementos, compor a música nacional, devidamente brasileira, moderna e singular, com possibilidade de ser apresentada com altivez no panorama modernista mundial. É importante lembrar que para Mário de Andrade a música folclórica constituía a música populária (de extração popular) ainda não corrompida pelos veículos de comunicação de massa, ou pela influência estrangeira. Sendo assim, devemos destacar, que por esse projeto modernista-nacionalista para a música, o samba, o maxixe e a marchinha, registrados pela nascente indústria fonográfica brasileira, não integrariam a música popular brasileira, sobretudo por estarem comprometidos pelas influências externas advindas das gravadoras e do ambiente urbano e cosmopolita da capital da república.

Mário de Andrade depreciará o valor musical da música popular urbana sempre ressaltando o seu aspecto puramente comercial e impuro, fruto do “contágio” pernicioso da música estrangeira que a música folclórica sofreria no ambiente cosmopolita da cidade. Tanto é assim, que para se referir à música popular urbana, Mário preferirá o título pejorativo: Música Popularesca. Por preconceito, Mário de Andrade, que parecia ter encontrado no Brasil rural antigo e colonial que se dissolvia, as origens da música popular brasileira, a verdadeira música de raiz, folclórica e pura, deixará escapar de suas análises o fenômeno do nascimento da música popular urbana a partir do Rio de Janeiro.

Sobre a busca de Mário de Andrade de um Brasil que se perdia com o advento da modernidade, vem a calhar um comentário de Stuart Hall (1998, p. 56) sobre as culturas nacionais:

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido” quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam a sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente.

Será que Mário e Villa em nome da tradição também não mobilizavam os brasileiros contra a ameaça de novas identidades? A partir da constatação da aptidão natural para a música dos brasileiros, Mário e Villa-Lobos vislumbram na música o melhor caminho para a condução do povo brasileiro, iletrado, à alta cultura modernista. Antes, porém, esse povo deveria ser (re)educado com o “apropriado” nacionalismo modernista dos compositores nacionais eruditos afinados com as diretrizes do projeto, entre eles o próprio Villa-Lobos. Logo, com o objetivo final de atenuar a defasagem do brasileiro quanto aos estudos consagrados da escola ocidental da

música, o grupo passará a defender uma espécie de reeducação musical para o povo brasileiro. No entanto, como afirma Wisnik (1974, p. 107),

O pensamento musical modernista no Brasil tinge-se logo no seu início de um didatismo que marcará certamente a “escola” nacionalista, assim como estará profundamente vinculado ao exercício do magistério, visceralmente assumido por Mário ao longo da vida

O projeto modernista para a música, sob os cuidados de Mário de Andrade e do compositor Villa-Lobos, se voltará mais uma vez para a tradição nacionalista e para as raízes folclóricas de um “Brasil profundo”, provenientes de uma realidade rural que se transfigurava com o crescimento das grandes cidades brasileiras e do êxodo rural. Conservadores, Mário e Villa irão se debruçar ora sobre um Brasil rural, ora sobre um Brasil selvagem. Assim, em busca de uma pureza mítica na música brasileira, e a contrapelo do início da urbanização brasileira, Mário e Villa desviam o leme da pesquisa para um passado rural, não-cosmopolita, mítico ou selvagem e perdem de vista o significativo nascimento da música popular urbana.

Segundo a lógica do projeto musical modernista, apenas a música artística, por não ser folclórica, teria o direito assegurado à renovação estética. Paralelamente, a música folclórica deveria ser preservada em sua tradição, sem quaisquer descaracterizações, pois se tratava de um patrimônio nacional. Mais conservador do que propriamente modernista o projeto rejeita assim o devir das manifestações populares. Santuza Cambraia Naves em seu livro *Violão Azul* revelou a lógica dos pensadores modernistas no seu projeto para uma Música Brasileira Modernista:

(...) se os músicos populares se mantêm espontâneos, não corrompidos pelo processo de modernização e condizentes com um estágio cultural primitivo, são canibalizados pelos compositores modernistas. Mas se perdem a ingenuidade original, deixando-se contaminar pelos meios de comunicação de massa, tornam-se alvo de críticas por parte dos mesmos (NAVES, 1989, p.50).

Enquanto isso, a música popular-urbana, que ganhava registro graças à nascente indústria fonográfica, extrapolava pela primeira vez a sua limitação folclórica. O que antes se conservava pela memória passa a se constituir como arquivo. Em pouco tempo, essa música que articulava e afirmava uma expressão brasileira, suscitava admiração por toda a parte. Os brancos que se arriscavam nos sambas *al di là* da cidade aos poucos também passam a arriscar-se na música afro-brasileira. Sustentados pela coloquialidade das suas letras e as representações da urbanidade, os sambistas passam a oferecer para a da cidade um modernismo popular interessantíssimo. Basta ouvir uma pequena amostra dos sambas de Noel Rosa, para encontrarmos à comprovação do que se quer demonstrar. Ainda assim, a música popular urbana não é contemplada pelo projeto nacionalista modernista brasileiro.

O caráter comercial dos registros fonográficos provava para os modernistas o caráter fãustico da aliança música popular e fonógrafo. Assim, o samba urbano, que se popularizava com a chegada dos primeiros fonógrafos à capital federal, é rechaçado do programa modernista para a música brasileira, justamente, por exprimir “o contemporâneo em pleno processo inacabado, mas dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo” (WISNIK, 1980, p.148). Sem os devidos meios para controlar e coordenar a “música popularesca” que chegava com toda a força da indústria cultural, Mário e Villa observarão a música popular urbana à distancia, sempre desconfiados, já que, como nos lembra Wisnik no excelente ensaio *Getúlio da Paixão Cearense*, a música popular urbana diante do horizonte dos modernos “desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional” (WISNIK, 1980, p.133). Lembramos: é a partir de um preconceito que se rejeita o samba carioca. Mesmo assim, com o fonógrafo, o gramofone e mais adiante o rádio, a música popular urbana, com o índice samba, caía nas graças do povo, inscrevendo na sociedade, toda uma cultura afro-brasileira marginalizada que pelo samba passava a se representar, sem precisar ser endossada pela elite intelectual modernista.

Não podemos nos esquecer que o ambiente noturno do Rio de Janeiro há tempos propiciava o encontro de certa intelectualidade do Rio de Janeiro com as mais diversas classes sociais. Esses encontros sob o signo da boemia, segundo Hermano Vianna (1995), foram fundamentais para a aceitação futura da música e da cultura negra, e para a seguinte transformação do samba em signo de brasilidade.

O samba se firma no mercado nascente como primeiro representante da canção popular brasileira. Vencedor da triagem tecnológica ocorrida a partir da instalação dos primeiros fonógrafos na capital do Brasil, o samba torna-se a primeira manifestação da música popular brasileira a ir além do seu estágio folclórico. O que provoca a reação irada e conservadora de diversos segmentos da sociedade brasileira, especialmente dos modernistas e do universo da música erudita, que por muito tempo apresentará uma particular dificuldade em reconhecer o valor musical da expressão afro-brasileira, do samba, da batucada, e assim rejeitarão por muito tempo as canções populares urbanas e, numa forma interessante de Luddismo⁵, a própria tecnologia dos gramofones. Em 1929, o maestro modernista Villa-Lobos se assustava com o que chamava de gramofonização do Brasil:

Vim ver o Rio, que tanto adoro, e fiquei triste com os que o estão enfeando de tantos rumores diferentes e desgraciosos. O Rio está gramofonizado,

⁵ Movimento de reação à Revolução Industrial na qual os operários organizavam-se para destruir a maquinaria das fábricas inglesas do século XVIII.

horridamente gramofonizado... Toca-se, aqui, hoje em dia, tanta victrola, tanta radiola, tanta meia-sola musical do momento, no meio da rua (apud WISNIK, 1989, p. 150).

A música mecânica, através dos gramofones e dos rádios, constituía a primeira vista uma ameaça aos músicos eruditos e suas orquestras. A popularização da música popular urbana propiciada por esses meios tecnológicos, fez com que diversos músicos e intelectuais modernistas se colocassem contrários à propagação da música popular via essas novas tecnologias. Ora lutando por uma política de censura às estações de rádio, ora em defesa do incentivo do Estado à música nacionalista - chamada pelos seus participantes de música artística, o que inevitavelmente delega às demais expressões musicais o título de música não-artística ou “desinteressada”- esses descontentes passarão a defender a coordenação política dos meios de difusão musicais e até mesmo do carnaval. É exatamente nesse ponto que mora o grande perigo.

Santuza Cambraia Naves investiga as contradições do projeto modernista para a música brasileira, tendo em vista esse comprometimento com a construção da nação. Através de um trecho retirado do anteprojeto que trata da criação de canto orfeônico nas escolas do país, encaminhado a Gustavo Capanema no final dos anos 30 por Villa-Lobos, Naves expõe o seu caráter cívico, nacionalista, e pedagógico - com ares de fascismo e de catequese:

Zelar pela execução correta dos hinos oficiais (...) intensificar o gosto e a apreciação da música elevada (...) concorrer para maior unificação do caráter da nossa raça (...) estabelecer a coesão do sentido nacionalista e proporcionar bom critério da apreciação do povo (apud NAVES, 1998, p.49).

Os modernistas irão enaltecer as músicas folclóricas enquanto elas permanecerem ingênuas, resignadas as suas expressões rurais, no entanto, quando algum desses segmentos folclóricos, como o samba, subverte a antiga ordem, passa a ser desqualificada pelos mesmos atores. Folclórico no recôncavo baiano, o samba, ao ser trazido para o Rio de Janeiro por negros vindos da Bahia, será testado nas primeiras gravações da ainda insípida indústria fonográfica brasileira, reduzida até 1927 à Casa Edison. Graças à tecnologia dos fonógrafos a música dos negros extrapola os domínios privados das casas das tias baianas.

Com a aliança dos primeiros fonógrafos à música dos terreiros e dos quintais das tias baianas, começa a ser trilhado o caminho que leva da música folclórica à música popular. Em pouco tempo, contrariando a perspectiva do grupo de Mario de Andrade e Villa-Lobos a música popular urbana, a partir do samba, tornar-se-á a própria música popular brasileira.

Com a revolução de 1930 e o início da Era Vargas, o projeto modernista nacionalista para a música é endossado pelo governo federal. Villa-Lobos se alia a Getulio Vargas e enfim consegue instituir o ensino obrigatório do canto orfeônico em todo o país. Sob a sua própria coordenação,

grupos de corais serão criados por todo o Brasil. Nos seus repertórios, basicamente: cantos folclóricos, composições eruditas de cunho nacionalista, hinos civis e cantos religiosos. No entanto, a prática dos corais, mais do que ensinar música aos brasileiros acabou por ser a escola do civismo, do nacionalismo e da disciplina. A prática uniformizadora dos corais, contudo, servirá perfeitamente aos planos do estadista na conversão das múltiplas vozes brasileiras em uníssonos regidos por sua própria batuta:

Pelos auto-falantes do Estado Novo Villa-Lobos buscou a conversão do *caos* ruidoso do Brasil num *cosmos* coral, mito utópico que se traduziu, quando precisou transformar-se em plano pedagógico-político, na questão da autoridade e da disciplina: a música contribuiria para reverter a rica e perigosa desordem do “país novo” em ordem produtiva, calando a múltipla expressão das diferenças culturais. (WISNIK, 1982, p. 174).

Por fim, com a instituição do Estado Novo, e a confirmação do perfil ditador de Getúlio Vargas, que então deixava de ser uma suspeita, a música se aliaria por fim, à educação física e à educação moral e cívica no plano político e pedagógico do estadista.

1.4 Vozes dissonantes

O projeto modernista nacionalista para a música ratifica uma inclinação do movimento modernista brasileiro, que pela sua centralidade e pelas suas ações concretas prevaleceu no panorama modernista. No entanto, devemos nos atentar que nas margens desse projeto, encontramos um significativo grupo de intelectuais fixados no Rio de Janeiro, que provava a música popular urbana de outra maneira. Também em Oswald, cuja sensibilidade e os “olhos livres” faziam no recusar os preconceitos, encontramos uma resistência explícita a esse projeto.

Diferentemente das movimentações posteriores do projeto modernista para a música, de maneira curiosa, já na apresentação do primeiro número da revista modernista Klaxon, simbolizando a vitória da alegria depois do “fogo de artifício internacional de 1914” aparecem ao lado de *Chaplin* e das *Jazz-band*, os *Oito batutas*, grupo musical formado em 1919 no Rio de Janeiro em grande parte por negros, entre eles Donga, Pixinguinha e João da Baiana, que tocando ritmos brasileiros como o samba, o choro e o maxixe, partiam em 1922 para uma temporada de apresentações em Paris. Eis o trecho:

Século XIX – Romantismo, Torre de marfim, symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 annos que a humanidade está fazendo mânia. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes.

Era dos oito batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção, era de KLAXON.

Diferentemente das orientações do projeto modernista para a música, Oswald de Andrade e alguns intelectuais fixados no Rio de Janeiro, como Manuel Bandeira e Jaime Ovalle, que reforçaram o movimento modernista da Semana de Arte Moderna, se interessavam pelo fenômeno da música popular urbana e, conforme Hermano Vianna (1995), exercendo a função de “mediadores trans-culturais”, foram fundamentais para a aceitação da música afro-brasileira na sociedade brasileira. Assim, a expressão afro-brasileira, através da ação contínua desses mediadores trans-culturais, pôde enfim transcender a margem. Nesse contexto, é significativa, por exemplo, a amizade entre o poeta Manuel Bandeira e Sinhô, de Pixinguinha e Gilberto Freyre, de Donga e Blaise Cendrars. Também significativa, a adesão de Oswald de Andrade ao carnaval do Rio de Janeiro no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “o carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso” (apud Teles, 1978, p. 266). Diante dos “olhos livres” de Oswald, a exuberante festa (bárbara) brasileira, com sambas e marchinhas, fazia tombar Wagner, grande expoente da música erudita, talvez o último grande mestre do tonalismo.

2. A CONQUISTA DO SAMBA

2.1 O samba e a indústria fonográfica

A invenção do fonógrafo no final do século XIX torna possível a captação dos sons. Desde então, nos testes dos técnicos fonográficos figurarão também expressões musicais populares. Conformadas em arquivos, as gravações impressas em discos de acetato logo entram no mercado vendendo seus sons. Daí em diante, a música popular, que se preservava apenas pela tradição oral, passando ao largo do sistema de comercialização de partituras, encontra um novo meio, uma maneira de se propagar que elimina a necessidade do cumprimento da antiga exigência do conhecimento prévio da escrita musical. Assim, por exigência dos meios, a música popular passa a se adequar ao seu suporte, conformando-se como canção. Da aliança dos sambistas com os mestres fonográficos estrangeiros, nascerá a canção brasileira, desde já provida de caráter comercial. No Rio de Janeiro, o fonógrafo permite que o samba praticado nas margens da Praça Onze, no centro, se fixe na história sem se perder no tempo, já que ao ser registrado constituía-se também como arquivo. Vale lembrar, que até então, a escrita musical, que não é infalível, era a única forma de se preservar as composições. Toda uma tradição da música clássica perseverou em partituras. No entanto, as expressões musicais populares, cujos compositores muitas vezes não conheciam nem o alfabeto, que dirá a notação musical⁶, poderiam ser esquecidas, pois dependiam exclusivamente da memória dos seus praticantes e da sua preservação em práticas da oralidade.

No Brasil, a chegada dos primeiros fonógrafos fez com que seus primeiros operadores buscassem um produto rentável, e que estivesse ao alcance dessas máquinas ainda muito arcaicas⁷. Expressões musicais eruditas, por exemplo, ofereciam muitas dificuldades a esses aparelhos, dado o grandioso número de instrumentos e a dificuldade de captá-los devidamente. O mesmo aconteceria se fossem registrados nesses aparelhos os choros que sem dúvida alguma estariam mais bem representados nas interpretações dos grupos de chorões. Daí, o tchecoslovaco Figner passa a se interessar pelas músicas cantadas que eram praticadas nas casas das tias, redutos de preservação da cultura negra. Redutos afro-brasileiros, onde bambas como Donga, João da Baiana, Sinhô, e

⁶ No entanto, alguns registros populares como modinhas e lundus poderiam ser encontrados em partituras, constituindo o que se convencionou chamar de música popular escrita, mas como nos lembra Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*, essas partituras diferiam por demais das execuções que se faziam, principalmente no caso do lundu, em decorrência da dificuldade de se transpor para partituras as sínopes das melodias populares, da maneira que elas aconteciam quando eram originalmente executadas (cf. ANDRADE, 1972)

⁷ Entre os operadores se destaca o pioneiro Frederico Figner, que trouxe o fonógrafo ao Brasil e fundou no Rio de Janeiro em 1900 a Casa Edison onde vendia cilindros com modinhas e lundus, logo depois passou a utilizar os gramofones que permitiam melhores gravações e com maior durabilidade (cf. CALDEIRA, 2007).

Pixinguinha uniam-se a nomes destacados da intelectualidade brasileira na celebração do choro, do samba e do candomblé.⁸

As canções ou sambas brasileiros traziam em suas letras histórias, lamentos, alegrias, recados, palavras, poesias, através de uma atividade litero-musical, muito singular e surpreendentemente rica. Wisnik dirá que “a música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície (WISNIK, 2004, p. 170). Tatit chega, em sua obra, a propor que a canção brasileira moderna deriva da fala, e funciona como uma dicção. Cada cantor ou cantora se confirmará no cenário musical através da promoção e da seguinte aceitação de sua dicção (TATIT, 2001). Na melodia da música a voz dos próprios brasileiros, negros, brancos ou mulatos. O português adocicado por suas bocas: o português do Brasil: “tudo aquilo que o malandro pronuncia/ com voz macia é brasileiro/ já passou de Português”⁹.

No intervalo de duas décadas, do gramofone à popularização do rádio no Brasil, esse movimento intensifica-se radicalmente, atingindo, nos anos trinta, proporções de uma indústria cultural sólida.

Até 1928 existia apenas uma gravadora lançando discos no Brasil, a Casa Édison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano seguinte, 1929, é a vez de Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e precisando de novos músicos para completar seus casts. (VIANNA, p. 110).

Com a centralização das atividades fonográficas na cidade do Rio de Janeiro, o samba carioca, para além dos limites físicos das vozes de seus inventores, pelos gramofones e depois pela rádio, conquistava os centros urbanos brasileiros transformando-se em música nacional (VIANNA, 1995).

A primeira transmissão de rádio no Brasil ocorre no ano do centenário das comemorações da Independência. O antropólogo Roquete Pinto e o cientista Henrique Morize inauguram em 1923 a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a primeira estação de rádio brasileira. Essa emissora trazia em sua programação, basicamente, música clássica e programas educativos. Mais do que entreter, a rádio procurava instruir. Num primeiro momento, como eram ainda poucos aqueles que tinham

⁸ No livro *Macunaíma* de Mário de Andrade (2008, p. 69), no final do capítulo Macumba, quando o herói se encontra na casa da tia Ciata, há uma interessante ilustração para o nosso comentário: “E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.

⁹ Verso retirado do samba *Não tem tradução* de Noel Rosa e Francisco Alves.

acesso aos sinais radiofônicos, permitidos apenas àqueles que pagavam pelos seus serviços, a rádio era um privilégio de uma minoria. Só poderiam sintonizar essa rádio aqueles que pagavam uma mensalidade. Com a expansão do serviço no final da década de 20 e a inauguração de novas emissoras, o meio ganha particular atenção dos revolucionários de 30 e logo tornar-se-á um dos principais canais de contato do governo brasileiro com os brasileiros.

A partir de 1931 as rádios tornam-se concessão do Estado. Dessa forma, Vargas, num crescente, usará da capacidade física de alcance da rádio para promover seus interesses - como fica ainda mais explícito na criação da *Hora do Brasil*, que servirá de importante instrumento para os interesses do governo Vargas no Estado Novo. A comercialização em 1931 e a abertura dos sinais, por fim, transformam a rádio brasileira. As transmissões tornam-se cada vez mais populares. A depender única e exclusivamente de sua audiência para aumentar o número de anunciantes, e, conseqüentemente o seu rendimento, não demora muito para a rádio se render à canção popular urbana que já contava com o entusiasmo de milhares de brasileiros que a acompanhavam pelos gramofones, ou ainda antes, através do teatro de revista.

2.2 Pelo telefone: mas isso é samba?

O ano de 1917 no Brasil é marcado pela gravação do primeiro samba. Com o sucesso de *Pelo Telefone*, o carnaval do Rio de Janeiro, que até então abrigava em si uma grande variedade de ritmos, inclusive ritmos internacionais que faziam sucesso no momento, passará a ser o palco principal do samba e das marchinhas carnavalescas. O samba, ainda em construção, trazia em seu ritmo traços nítidos do maxixe que se ouviam na recorrência da síncope característica¹⁰, presente também no Lundu e em outros ritmos latino-americanos¹¹. Ainda sem um acompanhamento próprio para o gênero, a parte instrumental das primeiras gravações do samba quase sempre ficava a cargo dos grupos de choro ou de bandas militares. O samba, não estabelecera ainda a forma clássica, com primeira e segunda parte bem definidas conforme observamos a partir das gravações dos compositores do Estácio e de Noel Rosa. Ainda sem forma fixa, o samba reunia, no intuito de adequar o que era ainda folclórico à lógica das gravações comerciais, uma introdução, uma colagem de refrões e uma parte final na qual, geralmente, se improvisava.

¹⁰ Segundo Sandroni, a síncope característica, termo de Mário de Andrade para o modelo de síncope que prevaleceu nos registros das músicas populares brasileiras por muitos anos e, apenas com a inovação do samba no final da década de 20, que se conhecerá outro modelo rítmico, mais acelerado e mais contramétrico (cf. Sandroni, 2001).

¹¹ Reunindo esses modelos rítmicos em um único paradigma, Sandroni (2001) usa o termo *Paradigma do Tresillo*.

Cercado por polêmicas a respeito da sua autoria, o samba *Pelo Telefone* é conhecido como o primeiro samba gravado na história. É inútil, no momento, tomarmos partido sobre a contestável autoria de Donga, já que hoje é praticamente consensual, que esse samba fora composto coletivamente nas rodas de samba na casa da famosíssima Tia Ciata. No entanto, no livro *Feitiço Decente* o musicólogo Carlos Sandroni faz algumas ponderações que ainda enriquecem esse debate. Usando a expressão de Michel Foucault, “função autor”, Sandroni dirá que é Donga quem, pela primeira vez dentro do universo do samba, cumpre com as exigências próprias dessa função. Já que, Donga, passa por todas as etapas para se tornar reconhecidamente o autor desse samba. O que significava: a impressão de uma partitura da canção para piano para ser comercializada, o registro do arranjo e da letra da canção e a gravação da canção em disco. A partir desse momento, o que era anônimo, de domínio público, passa a ser autoral. Reações das mais diversas irão acalorar o debate que se seguirá após o sucesso da canção. Primeiro, a reação dos próprios companheiros de Donga que questionarão a autoria da canção. Já, no ambiente da crítica, a diferença das posições daqueles que achavam que Donga com *Pelo Telefone* salvava o samba e o choro carioca do esquecimento contrastavam com a opinião de que Donga ao tornar o samba um gênero moderno irá por sua vez ser “o coveiro do samba tradicional” (SANDRONI, 2001, p.118-20).

Para puristas e folcloristas, entre os quais figuravam modernistas como Mário de Andrade e Villa Lobos, a aliança entre os sambistas cariocas e os meios de divulgação trazidos pelo tchecoslovaco Frederico Figner dos Estados Unidos, constituía uma espécie de pacto fáustico, no qual o sambista em aliança com os detentores dos meios de divulgação abandonará de uma vez por todas o aspecto que confinava a sua participação ao âmbito do folclórico, transformando o samba em música de autor/compositor, o que marcou a sua passagem, de manifestação folclórica a um gênero de canção popular no seu sentido moderno.

No livro *Carnavais Malandros e Heróis*, Roberto da Matta dirá que o tempo do ritual é exterior ao tempo cotidiano. Segundo Matta (1979), dentre os ritos que marcam o Brasil, o carnaval se destaca como modelo de ritual em que prevalece a inversão. Nesse caso, o pobre vira rico, o rico vira pobre, o chefe da polícia, vira o chefe da folia, e por esse portal que se abre no intervalo ao que é cotidiano, existe a possibilidade do que antes era protegido/escondido da rua, adentrar na sociedade. E é exatamente isso que ocorre a partir da gravação de *Pelo Telefone*, que lançada para o carnaval de 1917, propícia a inserção do samba no carnaval da capital da república e consequentemente a sua inserção na sociedade brasileira.

Vejamos a letra da canção da versão gravada por Baiano em 1917, que marcou a entrada definitiva do samba no carnaval brasileiro, sem é claro nos esquecermos da melodia e do ritmo já que estamos falando de canção:

I
O Chefe da Folia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

III
Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer seu Feitiço

V
Porque este samba – sinhô! sinhô!
De arrepiar – sinhô! sinhô!
Põe perna bamba – sinhô! sinhô!
Mas faz gozar.

I'
O Peru me disse
Se o morcego visse
Eu fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse não disse

III'
Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno, habitado

Porque este samba – sinhô! sinhô!
De arrepiar – sinhô! sinhô!
Põe perna bamba – sinhô! sinhô!
Mas faz gozar

I''
Quem for de bom gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

II
Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás,
Ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz,
E verás (bis)

IV
Ai, se a rolinha – sinhô! sinhô!
Se embaraçou – sinhô! sinhô!
É que a avezinha – sinhô! sinhô!
Nunca sambou – sinhô! sinhô!

II'
Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal,
Triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval
Sem rival (bis).

IV'
Queres ou não – sinhô! sinhô!
Ir pro cordão – sinhô! sinhô!
É ser folião – sinhô! sinhô!
De coração – sinhô! sinhô!

II''
Ai, ai, ai
Dança o samba com valor,
Meu amor!
Ai, ai, ai
Pois quem dança não tem dor,
Nem calor (bis)

Na letra dessa canção, uma verdadeira colcha de retalhos onde se encontram estrofes retiradas de temas folclóricos, como o próprio Donga mais tarde admitiria, uma coleção de refrões inventados na casa da tia Ciata, estrofes de samba de resposta, como era comum no samba de partido alto, e que é evidente nas estrofes III e III' e ainda outras adaptações na letra que conferiam à canção seu aspecto de samba carnavalesco, gênero no qual se apresentava na gravação de 1917. O que se ouve na canção é uma coleção de refrões sem o desenvolvimento dos motes que mais tarde caracterizariam as segundas partes. No ritmo e na rítmica da melodia a presença tímida da síncope característica em locais bem definidos: O chefe da foli/a Pelo telefo/ ne mandou avisar/ que com alegri/ a não se questione/ para se brincar. A cada dois compassos, no segundo tempo do segundo compasso recai a síncope que se arrasta na frase melódica até o compasso seguinte, já iniciando outra frase melódica. O que ocorre até o quarto verso da estrofe onde, finalmente, o fim do compasso coincidirá com o final da frase melódica. Entre os versos do primeiro refrão, poucas alterações quanto ao número de sílabas, ou no caso, “notas poéticas”, que se considerarmos a sua divisão com relação aos compassos, terão ao todo 36 sílabas divididas igualmente em seis compassos. Ainda assim, se nos detivermos nos demais refrões, perceberemos variações do modelo da síncope característica, além de variações na rítmica da melodia. Assim, o modelo de canto e resposta contido nos refrões seguintes, já demonstrará um passo adiante em relação à rítmica que se desenvolve como um contracanto mais desenvolvido e complexo com um número maior de sílabas (notas) nos compassos.

2.3 Se você Jurar: O Paradigma do Estácio

A partir de 1927, quando passam a ser gravados os compositores do Estácio como: Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos e Marçal, o conceito de samba é redefinido. Praticado nos morros cariocas, a batucada em cada canto tinha um estilo próprio. Assim, quando os sambistas do Estácio são gravados, sintetizando outros batuques, trazendo um samba diferente, eles conseguem repetir o feito dos bambas da velha guarda: Donga, João da Bahiana e Pixinguinha, que elevaram o samba a condição de gênero moderno, e ir além, já que a Época de Ouro da Rádio Brasileira ainda estava para começar. Assim, de maneira surpreendente o novo fez-se o legítimo. Pensava-se: isso sim é samba, logo: o samba de Donga e seus comparsas é maxixe. Marcando a marcha sincopada dos foliões, mais apropriado aos desfiles dos blocos carnavalescos, o samba com seu novo paradigma, nomeado por Sandroni como o *Paradigma do Estácio*, amadurece para além do maxixe, do choro e de suas raízes folclóricas e se espalha, redefinido, da capital da república para o Brasil inteiro.

Contemporâneo à consolidação da indústria fonográfica no Brasil, o samba reformulado no Estácio tornar-se-á modelar

Além da sua inserção via indústria fonográfica, o samba do Estácio dá um passo à frente quando, no carnaval de 1928, da reunião de um grande bloco carnavalesco, “inventou” a primeira escola de samba. A escola de samba *Deixa Falar*.¹² Com o novo paradigma o samba tornou-se mais propício aos desfiles carnavalescos. Mais contramétrico, com a introdução de uma gama de instrumentos percussivos, como a cuíca, o agogô, o surdo e o tamborim, acentuando pontos diferentes do compasso sincopado.

A diferença, entre o que poderemos chamar de estilo novo, que apresenta um novo paradigma rítmico para o samba, e o estilo antigo, sob a égide do *Paradigma do Tresillo*, cuja síncope Mário de Andrade descrevera como *Síncope Característica*, causou na época muita discussão entre seus principais representantes. Enquanto Ismael dizia que a música de Donga não era samba, era maxixe, Donga respondia que a música de Ismael não era samba, era marcha.

A obra do sambista Sinhô, que na década de 20 no Rio de Janeiro ganhou a alcunha de rei do samba é perfeita para se constatar essa transformação. Ao longo de sua breve vida, o compositor de *Jura* percorreu o caminho que vai do estilo antigo, “amaxixado”, ao novo, reconfigurado a partir do samba do Estácio e do “samba do morro”. Sinhô que conforme as palavras de Manuel Bandeira (apud Viana, 1995. p. 118) “era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana” circulou entre diferentes tipos sociais e não se absteve de se apoderar de muitos sambas durante esses percursos. A frase atribuída a Sinhô na qual ele teria afirmado que “samba é que nem passarinho é do primeiro que apanhar” é emblemática para descrever o momento pós-fonógrafo, no qual a música popular, em razão de seu valor de mercado, passa a ser procurada e capturada. Assim, o que até então era folclórico, passava a fazer parte do repertório, e até mesmo da obra dos cantores e de um novo tipo de profissional que surgirá na época: o sambista.

O novo paradigma, que Sandroni (2001) chamou de *Paradigma do Estácio*, significou a adoção de um samba muito mais contramétrico, com toda a força da batucada, que até então permanecia recalcada. Dessa forma, o samba que era “amaxixado”, ganha características bem próprias e transforma-se em samba-samba. Juntamente com a adoção do novo paradigma é sensível o amadurecimento do gênero, que se estabiliza como um modelo de canção brasileira, com introdução, refrão e uma segunda parte. Não mais a coleção de refrões do estilo antigo, como vimos em *Pelo Telefone* e sim um refrão que, em vez de ser completado por cantos de improviso,

¹² Ismael Silva, em depoimento ao MIS, reivindica a autoria do título “Escola de Samba”.

ou mesmo pelas improvisações musicais, apresentava uma segunda parte já pré-estabelecida, que a partir do mote presente no estribilho, problematiza o tema em questão.

Com a mudança de paradigma desencadeada pelos compositores do Estácio, o samba, muito comportado na era da elegância dos Bambas, supera enfim o *Paradigma do Tresillo*, absoluto na música popular urbana brasileira até o momento. Supera-se a síncope característica em nome de outras síncopes que passarão a caracterizar melhor o samba e a exuberância da música afro-brasileira. Se no estilo antigo o acompanhamento musical se dá através dos grupos de choro, ou através das bandas militares, a partir do Estácio o que se ouve é a gradativa inserção de uma gama de instrumentos percussivos apropriados ao samba que adensam a batucada das escolas. Instrumentos como o surdo e o tamborim e a cuíca estreiam no samba. No entanto, mais percussivo e fazendo-se acompanhar cada vez menos por instrumentos harmônicos, os sambas do Estácio, gravados pelos interpretes das rádios escondiam em suas gravações o violão, um dos poucos remanescentes harmônicos e melódicos do estilo de samba anterior e que continuava a ser usado por muitos sambistas no exercício criativo da composição musical. O violão sem dúvida alguma fora a lira dos poetas populares do Brasil. No entanto a maneira de se tocar samba com o violão sob o *Paradigma do Estácio* permanecia um mistério. Ora ouvia-se um violão tocado a maneira dos Chorões, ora uma infinidade de maneiras pessoais de se acompanhar ao violão. Nenhuma batida, no entanto, chegava a padronizar uma execução padrão. Tudo isso, somado a incapacidade de se registrar o violão de maneira fiel. Assim, o violão passou a aparecer mais nas canções com andamentos mais lentos. No samba, dos anos 20, 30 e 40 é mesmo difícil distinguir o violão dos demais instrumentos. As dificuldades técnicas advindas da precariedade das primeiras gravadoras farão com que o violão seja de fato bem registrado, somente muitos anos depois.

Ao confirmar o ritmo do afro-brasileiro do morro, o estilo novo traz consigo um novo paradigma, que, torna-se, em pouco tempo o mais consagrado. Dessa forma a música do afro-brasileiro excluído, sem patente, ou parente importante, antes tabu, torna-se o estandarte da música popular brasileira. O simples exame da rítmica da melodia, agora, mais propício ao desfile carnavalesco, demonstra o caráter dessa mudança.

Tomemos como exemplo o refrão ou estribilho de *Se você Jurar*¹³, grande sucesso nas vozes de Francisco Alves e Mário Reis do carnaval de 1931:

¹³ Samba de autoria de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves.

| | |
|----|-----------|
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | tem amor |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | me |
| 9 | |
| 8 | que |
| 7 | |
| 6 | -cê jurar |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | vo |
| 2 | |
| 1 | Se |

| | |
|----|---------|
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | Eu -ne |
| 14 | -rar |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | po -ge |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | -sso re |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | me |
| 2 | |
| 1 | |

Em cada tabela apresentada, incluem-se quatro compassos binários, sob os quais, a lógica contramétrica dos ritmos afro-brasileiros, impõe as suas sínopes, ponteando-os como se descrevessem a linha rítmica de um tamborim, espécie de *timeline*¹⁴ do samba sob o Paradigma do

¹⁴ Segundo Nketia, o “Timeline” seria um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase são conduzidos (apud Sandroni, 2001, p. 202).

Estácio (SANDRONI, 2001). A linha melódica do samba, que na primeira tabela descreve duas frases ascendentes finalizados por tonemas em suspensão, na segunda tabela, por sua vez, compreenderá um movimento brusco de descendência, que se torna ascendente ao mesmo tempo em que, potencialmente, o enunciador se regenera. No entanto, a última sílaba do verbo, com uma leve distensão melódica, problematiza essa regeneração. Em todo o samba, o movimento entre notas graves e agudas num percurso rítmico inusitado, seguindo o *timeline* do tamborim, marcava definitivamente a superação do *Paradigma do Tresillo*, da *Síncope Característica*. Ao transcrever para a partitura a linha melódica do canto de Francisco Alves e Mário Reis, na gravação desse samba em 1931, Sandroni (2001) constata que há uma diferença crucial na rítmica do canto dos dois cantores na primeira parte da canção em relação a que é usada por Ismael Silva quando em 1954 o sambista do Estácio consegue enfim gravar um disco seu. Na primeira gravação, em vez da síncope contramétrica do novo paradigma, ainda se observa a inversão simples da síncope característica. Somente na gravação de Ismael Silva a síncope moderna reaparece. De fato, ninguém mais gravou esse samba da maneira em que ele fora cantado primeiramente. Francisco Alves e Mário Reis não o cantaram com esse ritmo por ser a forma original, primeira. Na verdade, como sugere Sandroni, a manutenção do estilo antigo devia-se a uma dificuldade da dupla em absorver o estilo novo.

| | |
|----|-----------------------------------|
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | Mas fin |
| 14 | |
| 13 | se -ra |
| 12 | |
| 11 | pa -gir |
| 10 | é mu |
| 9 | |
| 8 | -lher |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | | | |
|----|-------|------|------|
| 18 | assim | -xar | |
| 17 | não | dei | |
| 16 | | | |
| 15 | vou | | |
| 14 | | | |
| 13 | | | |
| 12 | | | |
| 11 | | | |
| 10 | -gia | | |
| 9 | | | |
| 8 | or | | |
| 7 | | | |
| 6 | A | | (Se) |
| 5 | | | (vo) |
| 4 | | | |
| 3 | | | |
| 2 | | | (cê) |
| 1 | | | |

Habilidosos, os sambistas do Estácio, Ismael Silva e Nilton Bastos, pontuam de maneiras diferentes o mesmo compasso binário da canção. Desde o refrão que dá início à canção, pode-se constatar o número cambiante de sílabas nos versos: cinco sílabas, nos dois primeiros versos, e nos demais versos: oito, três, seis e nove sílabas poéticas¹⁵, divididos a cada dois compassos. Eis aqui o paradigma do Estácio em estado latente, muito ritmo em sínopes até então inauditas na indústria fonográfica e que superam de uma vez por todas o modelo de *tresillo*¹⁶. As sílabas das palavras, respeitando a entonação natural da fala, são colocadas pelos sambistas em pontos contramétricos como se constituíssem batidas de tamborim (SANDRONI, 1997). É por essa habilidade, de acentuar o mesmo compasso de diferentes maneiras que Tatit no seu livro *O Cancionista* usará a imagem do malabarista para explicar o talento desses compositores de samba (TATIT, 2001).

¹⁵ Nesse caso as sílabas poéticas coincidem em número e posição com as notas do refrão da canção.

¹⁶ Paradigmático, esse modelo de síncope irá ser modular na música popular brasileira, e irá ser apresentado por Mario de Andrade no seu ensaio sobre a música brasileira como *Síncope Característica*. Para Carlos Sandroni, o modelo de *tresillo* constituirá o paradigma do estilo antigo aparecendo em lundus, maxixes e nos primeiros sambas gravados (cf. SANDRONI, 1997).

2.4: Quem foi que inventou o Brasil: a resposta da marchinha

No ano de 1933, o jornalista e compositor de sambas e marchinhas Lamartine Babo apresentava uma bem humorada versão da história do Brasil.

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral!
Foi seu Cabral!
No dia vinte e um de abril
Dois meses depois do carnaval

No refrão da marchinha *História do Brasil*, primeiramente, observa-se a significativa troca do verbo “descobrir” pelo verbo “inventar” na pergunta inicial da canção, o que por si só significará uma releitura descomprometida da versão oficial da história nacional na qual Cabral descobre o Brasil no dia 22 de abril de 1500. A partir dessa troca, Lamartine Babo, no início da década de 30, já apontava para a famosa tese de Benedict Anderson na qual a nação é resultado de uma invenção (ANDERSON, 1996). Para responder à pergunta inicial da marchinha carnavalesca, um coro lúdico demonstra o domínio da versão oficial e oficiosa da nossa história, e de maneira apressada irá responder a questão: “Foi seu Cabral, foi seu Cabral”, contudo, o coro parece não dar a devida atenção à mudança do verbo nessa pergunta. Revelando com mais clareza toda a confusão, o enunciador, aqui coletivo, representado pelas vozes do coro que simboliza o próprio povo brasileiro, trocará a data do descobrimento do Brasil antecipando-a em um dia. Não bastando, o coro complica ainda mais essa história, ao dizer que o descobrimento, ou a invenção, se dá dois meses depois do carnaval.

Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924 afirmou que “o carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” (Oswald de Andrade apud Telles, 1978, p. 266), e quatro anos mais tarde afirmara no *Manifesto Antropófago*: “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Oswald de Andrade apud Telles, 1978, p. 298). Como vimos, na marchinha, a invenção ou a descoberta se dá dois meses depois do carnaval. Segundo o enunciador folião da marchinha, o carnaval, com a sua inversão momentânea (circunscrita à semana que antecede a quaresma) da estrutura classista e estanque da sociedade brasileira é, anacronicamente, anterior a própria invenção/descobrimto da nação, já que é a partir dessa inversão que as diversas classes e povos que constituem o Brasil podem acontecer como povo brasileiro, como também afirma Oswald no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*. É a partir da inversão do carnaval, que na marchinha é anterior à conquista colonialista, que os brasileiros vislumbram a felicidade mítica dos nossos povos autóctones até o momento em que eles são surpreendidos pela dominação colonial portuguesa e pela lógica mercantilista.

Na segunda parte da marchinha, desenvolve-se o mote antecipado no refrão. Assim, a história da construção da identidade brasileira é narrada sob o ponto de vista irônico e bem humorado do enunciador-folião brasileiro. Do descobrimento ao carnaval, ponto de partida e de chegada da marchinha em questão, pode-se perceber o percurso do hibridismo na construção da identidade brasileira, que como nos lembra Homi K. Bhaba (1998, p. 166): “intervém no exercício da autoridade não meramente para indicar a impossibilidade de sua identidade, mas para representar a imprevisibilidade de sua presença”.

Depois
 Ceci amou Peri
 Peri beijou Ceci
 Ao som...
 Ao som do “Guarani”
 Do Guarani ao Guaraná
 Surgiu a feijoada
 E mais tarde o Parati

De Cabral à invenção do Brasil, a marchinha passa pelo esforço dos Românticos na construção da identidade brasileira, nos anos seguintes à Independência Brasileira, destacando a obra *O Guarani* de José de Alencar e a sua posterior transformação em ópera empreendida pelo maestro Carlos Gomes. Dando prosseguimento à canção carnavalesca, Lamartine Babo, de maneira sintética enumera signos da identidade brasileira que irão surgir com o decorrer da história. Desde o triunfo em 1870 na Itália do romance de José Alencar transformado em ópera por Carlos Gomes, até a transformação da fruta amazônica que integra a mitologia indígena brasileira, da qual se valeu Mario de Andrade numa bela passagem de Macunaíma, a produto *Made in Brazil* que, como *O Guarani*, constituirá um signo de identidade desse Brasil em permanente processo de construção.

Nesse mesmo processo, “depois”, como manda a marchinha, observa-se a introdução do negro pela citação da feijoada, prato cuja invenção é atribuída aos escravos afro-descendentes, e da bebida alcoólica Parati que, extraída da cana de açúcar, propiciava aos escravos, que se matavam no trabalho forçado nas lavouras de cana de açúcar, uma válvula de escape ao terror da escravidão racial. Com a introdução do negro nesta curiosa História do Brasil, é flagrante a sub-reptícia africanização da sociedade brasileira que poucos anos depois do lançamento da marchinha será analisada por Gilberto Freyre (1980) no clássico da sociologia brasileira *Casa Grande e Senzala*:

Depois
 Ceci virou Iaiá
 Peri virou Ioiô
 De lá...
 Pra cá tudo mudou
 Passou-se o tempo da vovó
 Quem manda é a Severa
 E o cavalo Mossoró

Nesse passeio acelerado, lúdico e debochado pela história brasileira, narra-se a transformação dos heróis do Romantismo Brasileiro Ceci e Peri, respectivamente em Iaiá e Ioiô, termos pelos quais os escravos se dirigiam aos seus senhores, e que derivam de *sinhá* e *sinhô* e que por sua vez derivaram de *senhora* e *senhor* e que demonstram a complexidade das relações afetivas entre os escravos e os seus senhores. Finalizando o percurso debochado dessa marchinha, se verifica um salto quântico para o seu tempo, 1933, que é resumido assim: “De lá.../pra cá tudo mudou” cantando que quem manda agora é a Severa, a mascote do time de Futebol Portuguesa de Desportos, a Lusa, que na época contava com um dos melhores elencos do país, e o cavalo criado no Brasil Mossoró que, ao vencer em 1933 o primeiro Grande Prêmio Brasil no hipódromo da Gávea, pelo que se conta, quase foi levado no colo por uma multidão em êxtase.

Conferindo uma complexidade ulterior ao discurso meramente linguístico, cujo sentido, até o momento, tentou-se depreender das palavras, será proveitoso completar a análise da marchinha com algumas considerações a respeito da sua música o que possibilitará uma compreensão mais ampla da relação entre música e identidade. Contudo, não faremos aqui uma análise “nota a nota” da música, apenas nos concentraremos em alguns aspectos rítmicos, que de certa forma, por caracterizarem há tempos a música brasileira de extração popular servirão também para tentarmos entender o que vínhamos identificando como música popular brasileira no percurso histórico que vai da gravação do primeiro samba à modernização da música brasileira a partir da gravação da canção *Chega de Saudade* por João Gilberto. E que, diga-se de passagem, serviu de base para a criação da MPB.

A marchinha, assim como o samba e muitos outros ritmos brasileiros, tem em seu *ethos* a marca da síncope. A história brasileira nos apresenta muitos exemplos de ritmos híbridos que serão criados na mescla da música do colonizador e das novidades rítmicas trazidas da Europa, com a cultura dos negros e dos índios, pontuadas desde tempos remotos pelos ritmos contramétricos dos batuques. O gênero marchinha surge como paródia brasileira das marchas militares, com o seu habitual ritmo binário, marcial e regular, em que o primeiro tempo é o forte e o segundo é mais fraco. Como na marcha dos soldados, na qual a pé direito pisando com firmeza marca o primeiro tempo, o forte, e o pé esquerdo apenas acompanha o movimento anterior, com menos intensidade. Lembremo-nos dos soldados em seu canto: “um, dois, um, dois...” ou, para nos valermos de um exemplo corriqueiro, do início de uma famosa cantiga de roda: “Marcha Soldado cabeça de papel...”, no qual o tempo forte incide na “cabeça” do compasso binário. Nas sílabas “mar”, “da”, “be” e “pel”. O que faz a marchinha? Ela altera essa lógica, transferindo o tempo forte para o segundo tempo do compasso binário o que lhe dá esse efeito sincopado que, com um pouco de

atenção, pode ser percebida na introdução da marchinha estudada¹⁷. Na gravação original, a música se inicia com ares marciais, de marcha militar (“marchona”), no entanto, quando o canto entra na música, ele, surpreendentemente, transforma a “marchona” em marchinha ao marcar a tônica no segundo tempo do compasso binário. Com a marcação dos tempos fortes temos então: quem **foi**, que **inventou** o **Brasil/ Foi seu Cabral/ Foi seu Cabral/ No...dia vinte** um de **abril**, dois **meses depois** do **carnaval**. Mais uma vez, a música popular brasileira ao receber uma música pronta, marcial, séria e regular, a transportará para o seu sistema sincopado original, que do samba à bossa nova figurará soberano na música popular brasileira como o mais antigo signo de brasilidade. Desse modo, a marchinha *História do Brasil* diante da questão que ela própria se coloca (quem foi que inventou o Brasil?), responde-a, antes, com elementos extralinguísticos, na inversão que se promove com a alteração do tempo forte, marcando um ritmo sincopado que complexifica o discurso meramente verbal e nos exige uma atenção particularmente musical, a partir da qual depreendemos que quem inventou o Brasil, antes mesmo do que qualquer discurso de ordem verbal, foram as criativas e subversivas síncopes sentidas na música brasileira a pulsar na música folclórica e na música popular urbana, do samba à bossa nova, recodificando os ritmos da classe dominante como em um “feitiço”.

¹⁷ Para essa análise utilizamos a gravação de Almirante.

3. ESTADO NOVO DO SAMBA

3.1 Legitimidade e exaltação

Como consequência do grande sucesso popular de que gozava o samba e seus intérpretes, o presidente Getúlio Vargas também se interessará pelo fenômeno da música popular-urbana. Populista, apoiará tanto a música nacionalista dos modernistas quanto a música popular-urbana dos sambistas. Gilberto Freyre em 1934 com a publicação de sua grande obra *Casa Grande e Senzala* revertia o estigma negativo da miscigenação, que a partir de então se torna, não só algo positivo, mas também o signo mais visível da nossa especificidade. Com Freyre, Vargas vislumbra no Samba um lugar de encontro *tout court* dos brasileiros. Coordenando as rádios, que a partir do início da década de 30 passam a ser de concessão estatal e posteriormente através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) o Estado legitima o samba como símbolo de nacionalidade. O estado passa a organizar o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, a promover de concursos de sambas e de marchas carnavalescas etc. Contudo, envolvido no projeto do Estado Vargasista o samba é constricto a admitir a interferência do poder em sua temática (CALDEIRA, 2007). Se a partir do Estácio, o samba trazia consigo, o malandro, as orgias, a aversão ao trabalho, a dureza da vida do negro trabalhador, em mensagens de insubmissão; com o incentivo de Vargas, ocorre uma mudança radical dos temas do samba. Com isso, passa a prevalecer o culto ao trabalho honesto, a nação, ao povo brasileiro. A figura do malandro é eclipsada, em contrapartida, o Estado promoverá a figura do novo homem brasileiro: humilde, honesto, obediente e trabalhador, necessário para a ordem e o progresso no decorrer da *Era Vargas*¹⁸. Cria-se assim o ambiente propício para o surgimento do samba-exaltação, cujo exemplo mais notável está na canção *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso gravada em 1939, em plena ditadura do Estado Novo. Nesse exato momento, o sambista e o malandro, vêm o fim do seu próprio apogeu e a sua marginalização. Dado que não se enquadravam na massa cordial e uniforme chamada pelo populismo de povo.

Mesmo assim, como observa Wisnik (1982) no ensaio *Getúlio da Paixão Cearense*, o carnaval não perde o seu lugar para o dia da pátria¹⁹. Pois, muitas vezes, o tom jocoso sobrepõe-se à seriedade e ao ar solene, inadequados ao samba que preserva em seu bojo a herança da música

¹⁸ Ver: *no fio da navalha* de Giovanna Dealtry (2009).

¹⁹ Para comparar o carnaval ao dia da pátria, ver primeiro capítulo de *Carnavais Malandros e Heróis* de Roberto da Matta.

afro-brasileira que desde o Lundu sempre trouxera em suas letras a marca da insubmissão disfarçada e assim, mais uma vez “pela fresta²⁰”, os seus compositores continuam a interferir na representação do Brasil.

Jorge Caldeira (2007) em *A Construção do Samba* constata que a partir da Era Vargas, o samba caminhará para a sua estandardização e para o seu gradual embranquecimento. É notável que com a inversão da temática incentivada pelo Estado, o samba tocado na rádio se distancia cada vez mais do seu público que em contrapartida irá procurá-lo apenas nos carnavais. Nas rádios, “a voz do morro”, ao passar pelo filtro do Estado Novo e precisando se adequar à nova ordem política vai perdendo aos poucos o seu porquê, a sua legitimidade e agoniza como no famoso samba de Nelson Sargento que apresenta de maneira sucinta a história do samba.

Samba, agoniza mas não morre
 Alguém sempre te socorre
 Antes do suspiro derradeiro
 Samba, nego forte, destemido
 Foi duramente perseguido
 Na esquina, no botequim, no terreiro
 Samba, inocente, pé no chão
 A fidalguia do salão te abraçou, te envolveu
 Mudaram toda a sua estrutura
 Te impuseram outra cultura
 E você nem percebeu

De tabu a totem, o samba, a partir do Estado Novo, será conduzido por outros atores. Os sambistas? Que cuidassem das suas escolas e que esperassem pelo carnaval. Confirmando a tese de Da Matta (1978) sobre a lógica dos ritos na sociedade brasileira, o samba, circunscrito às festividades carnavalescas (rito de inversão), permite a sensação momentânea de abrandamento da noção de classe sem revoluções, e assim, a sociedade permanece sob o controle do Estado, já que, se o carnaval é permitido somente durante um período pré-estabelecido, ele irá afetar a sociedade apenas momentaneamente.

A lógica do populismo permite a ascensão do samba, dos sindicatos, mas por outro lado, cria formas para dominá-los. Famoso, o samba perde a temática própria, o tom coloquial das letras, o calor da batucada. Até mesmo o seu compasso, originalmente binário, é substituído pelo quaternário, presente no tango argentino, no bolero cubano e nas canções americanas. O próprio ritmo sincopado e percussivo vai sendo deslocado, e por fim, restará apenas a máscara caricata do que foi um dia, e que, aliás, servia de ornamento para Carmen Miranda nos salões da *broadway*. Com a estandardização do samba, domesticado pelo Estado e pela indústria fonográfica, as rádios

²⁰ Expressão retirada do título do livro de Gilberto Felisberto Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1977).

serão dominadas por ritmos estrangeiros, pelos sons das orquestras de jazz norte americanas, pelos ritmos latinos como a rumba, o tango e o bolero. Nesse contexto, no entretanto dos carnavais formulava-se a canção brasileira de rádio, a versão nacional da canção internacional: o samba-canção.

Ainda assim, é preciso reconhecer nesse período um grande amadurecimento nos arranjos para as orquestras que acompanhavam a música popular. As orquestras, formas de acompanhamento prioritárias nos registros fonográficos no Brasil, desde a década de 20, ainda titubeavam nas execuções mais sincopadas das primeiras décadas do século XX. O ritmo sincopado do samba, o da velha guarda dos bambas e, sobretudo o samba mais sincopado sob o *Paradigma do Estácio*, constituía uma dificuldade constante para os arranjadores e músicos eruditos que integravam as orquestras. Não por acaso, logo chamaram para trabalhar como arranjador Pixinguinha que começou a atenuar o contraste entre o ritmo do samba e a execução das orquestras. No final da década de 30, com os arranjos e orquestrações compostos e regidos por Radamés Gnattali, substituto de Pixinguinha como arranjador da gravadora Victor em 1929, as orquestras conseguiriam por fim absorver o samba moderno. Coube a Radamés, por exemplo, o arranjo e a regência da célebre gravação de 1939 de *Aquarela do Brasil* cantada por Francisco Alves na qual a orquestra realiza com apuro a façanha de reproduzir as síncopes e as melodias do samba contramétrico do Estácio com exatidão.

3.2 Aquarela do Brasil: outras tonalidades

Se o samba, com o paradigma do Estácio se afirmava carioca, havia um espaço livre para o samba de roda baiano que ao ser reformulado no Rio, deixava de ser representado. No carnaval do Rio de Janeiro sobravam apenas os vestígios de sua influência na ala das baianas das escolas de samba. Até que desembarca no Rio de Janeiro em 1938 o cantor e compositor baiano Dorival Caymmi que, com suas canções praieiras afinadas com a tradição folclórica trazia com legitimidade o samba de roda baiano, o candomblé, a capoeira, constituindo a síntese mais completa da cultura baiana.

Caymmi, contudo, também irá precisar cantar o samba-canção. Em parceria com o empresário Carlinhos Guinle chegará a compor clássicos do gênero como *Sábado em Copacabana*. Desse modo, em seu LP de 1955 chamado *Samba*, Caymmi não fará outro que samba-canção. Acompanhado por uma grande orquestra e um grupo vocal, Caymmi teve que se contentar com o papel de *crooner*. Nesse disco, o violão só é ouvido nos primeiros compassos, mera introdução, logo depois, o seu instrumento é abafado pelos arranjos para orquestra e vozes. Ao contrário do

que acontecia no seu antológico LP *Canções Praieiras* lançado no ano anterior, no qual o seu violão brilha como o seu único parceiro.

Apesar do sucesso extemporâneo dos compositores e cantores como Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, sobre o qual falaremos adiante, o modelo de canção brasileira predominante nas rádios do país, a partir do final da década de 30, é mesmo o samba-canção. Num crescente contínuo, cada vez mais emocional, o samba-canção, cantado segundo as técnicas do bel canto, fazia do samba uma lembrança distante. Vozes trabalhadas como as de Francisco Alves, Orlando Silva, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira e Nelson Gonçalves eram aclamadas pela massa de ouvintes da Rádio Nacional, e o que é mais interessante: esses cantores acabaram ganhando a fama de reis do samba. Enquanto isso, nas comunidades carentes, os compositores populares, cuja alma malandra o Estado Novo colocara em cheque, viviam o ostracismo e só lhes restava a triste alternativa de vender seus próprios sambas para cantores de prestígio, que muitas vezes nas transações recebiam até mesmo a autoria ou co-autoria desses sambas.

Os tenores do samba acompanhavam-se pelas orquestras das rádios e das suas gravadoras. Enquanto aproximavam-se dos boleros, das rumbas, da canção norte-americana e da canção francesa afastavam-se do samba, dos sambistas e do afro-brasileiro. Com o sucesso interestadual da Rádio Nacional e a afirmação de uma sólida indústria fonográfica, o Brasil, em fins da década de 30, passa a viver a chamada Era de Ouro da música popular brasileira, época em que a canção brasileira parecia enfim conquistar o mundo com o sucesso internacional da pitoresca Carmem Miranda. Enquanto isso, o samba e os sambistas agonizavam. Já não mais se ouvia o compasso binário sincopado do samba. As orquestras substituíam os instrumentos de percussão dispensando os ritmistas. O novo malandro passa a ser o cantor da elite que de posse de sambas alheios goza do direito de majestade. Mesmo no carnaval, quando em vez de sambas passam a ser cantados enredos, os malandros de outrora perdem a força diante da ascensão de uma temática didática, pragmática e nacionalista, que apenas reforça a idéia de standardização.

Com a standardização do samba do Rio de Janeiro, e a sua sensacional ascensão rumo ao trono que lhe concederia o status de símbolo da nação, outras identidades, nortistas, nordestinas, e tantas outras, perdiam representatividade diante da ascensão desse modelo urbano de música popular. No contra-fluxo das transmissões da Rádio Nacional, com o tempo, compositores de outros estados e regiões brasileiras apresentariam seus próprios sambas seguindo o modelo de canção brasileira que aprendiam pelas transmissões radiofônicas. Entre eles, destacaram-se o mineiro Aaulfo Alves frequentador do grupo do Estácio e que, filho de repentista mineiro, introduz novas cores ao samba, Adoniran Barbosa, que formula o samba paulista, Lupicínio Rodrigues que chega do sul do país, os mineiros Geraldo Pereira e Ary Barroso, o pernambucano

Moreira da Silva, um dos criadores do samba de breque, enfim, o samba, de baiano a carioca, nesse período, passa a ser antes de tudo brasileiro, compondo uma rica aquarela.

O samba a partir do triunfo do Paradigma do Estácio ganha o status de ritmo nacional enquanto que os demais ritmos continuaram a ser apenas regionais. Vianna traz um trecho de uma entrevista do cantor e compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues concedida ao Pasquim na qual, ao explicar a diferença entre a música que fazia da de um seu conterrâneo, Teixeira, conclui: “A diferença é que eu faço música popular, o Teixeira faz música regional”(apud Vianna, 1995, p. 111)

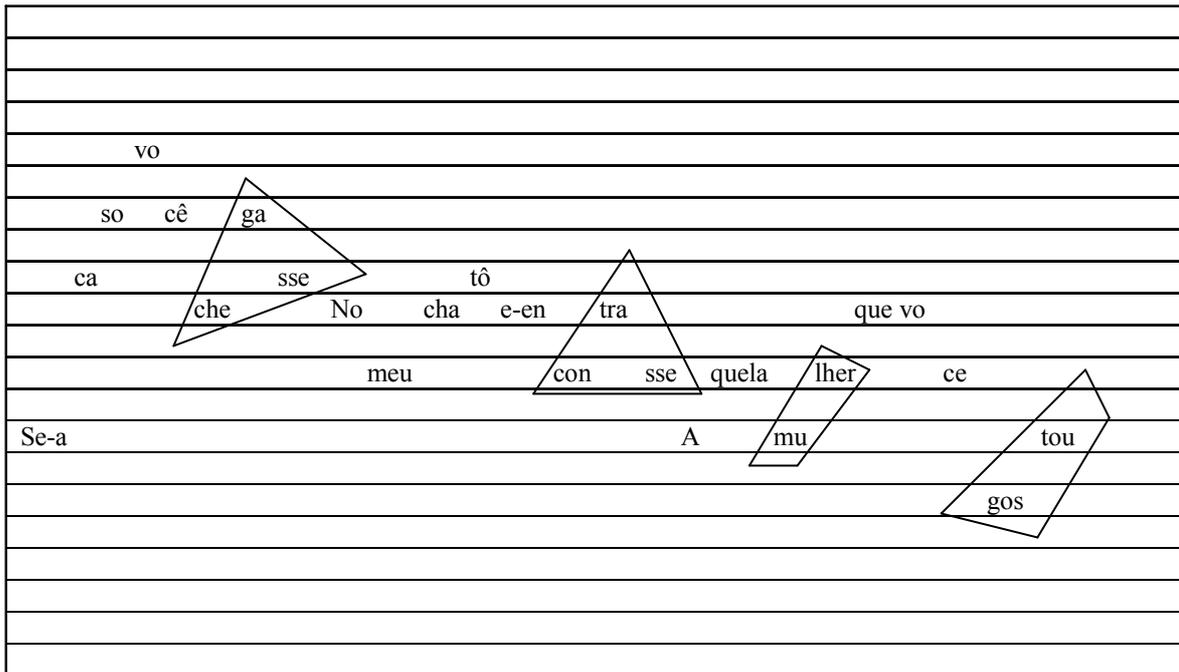
3.3 Se acaso você chegasse: o samba-samba e o samba-canção

Se acaso você chegasse, além de lançar o nome do gaúcho Lupicínio Rodrigues no cenário brasileiro, deu início à carreira de dois grandes interpretes do samba: Cyro Monteiro que a gravou primeiramente em 1938, gravando-a novamente por diversas vezes e Elza Soares que a gravou em 1961, recuperando sua bossa característica. A canção de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins é muito interessante por revelar dentro de si duas tendências diferentes de samba, mas que aqui se complementam. Na primeira parte ouve-se o samba, dito samba-samba enquanto que na segunda ouvimos algo mais próximo do chamado samba-canção.

Segundo os estudos elaborados por Tatit no livro *O Cancionista* (TATIT, 2002, p. 20)

a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia...A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.

Tatit (2002), em *O Cancionista*, identifica dois sintomas que podem servir como ponto de partida para o exame figurativo de qualquer canção: os dêiticos no texto e os tonemas na melodia. Os dêiticos são os elementos linguísticos que indicam a presença do sujeito (compositor ou cantor) na canção. Já os tonemas, são inflexões que finalizam as frases entoativas. Como podemos observar nas marcações presentes na tabela abaixo:



Os tonemas constituem uns dos principais signos que asseguram a significação das canções populares e se configuram com apenas três possibilidades físicas de realização: descendência, ascendência ou suspensão. Procuraremos através dessa canção, refletir sobre as oscilações tensivas da voz e conseqüentemente, refletir sobre as implicações dos tonemas.

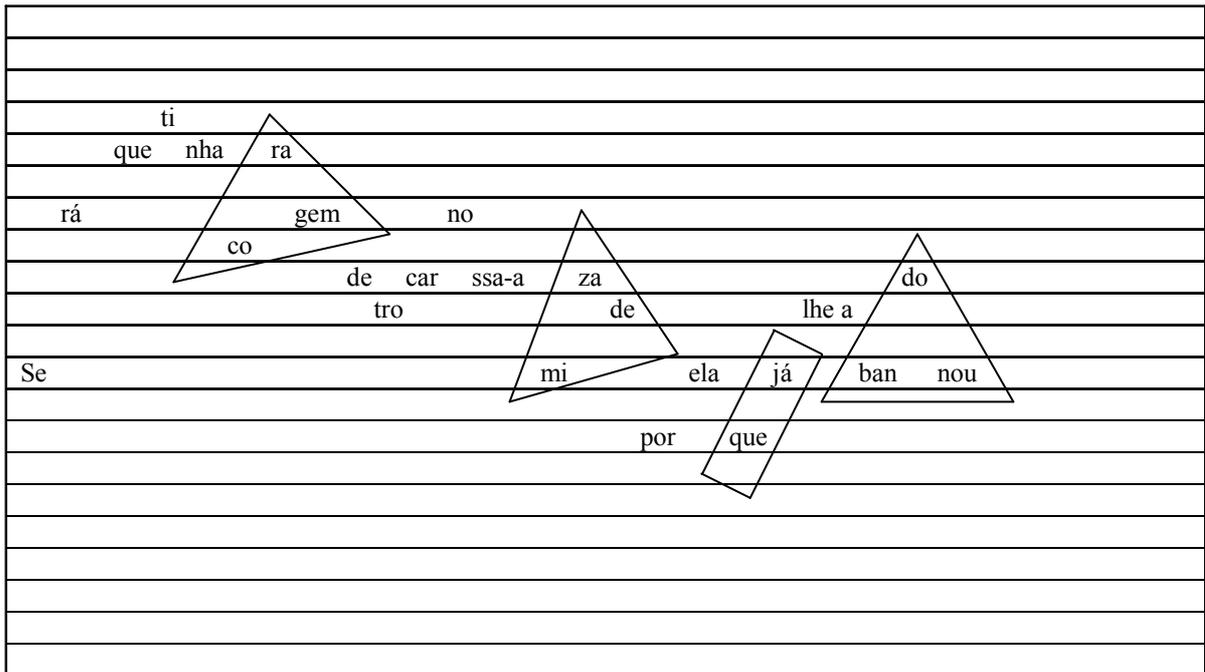
Ainda na primeira tabela em que aparecem marcados quatro tonemas, sendo os dois primeiros de descendência, e os dois últimos de ascendência, podemos interpretar esses signos com facilidade, pois o que estamos querendo aqui demonstrar já usamos na oralidade, apesar de que com menor intensidade, com bastante naturalidade. Vejamos esses primeiros tonemas descendentes. Sem pormenorizar, poderemos antever que eles se formam num movimento de ascendência-descendência descrevendo a forma de um triângulo. No primeiro tonema, o fonema mais aberto /a/ representa o vértice desse triângulo cuja base apresenta em seus respectivos ângulos o mesmo fonema, mais fechado /e/ o que faz natural esse movimento do tonema conferindo-lhe um tom de verdade. O movimento final é de descendência, quando uma voz que se inflete para o grave, distensionase, procurando seu repouso fisiológico. Diz a frase: “se acaso você chegasse”. Na palavra final o tonema descendente irá assegurar o valor asseverativo do conteúdo relatado. Da mesma forma podemos encontrar o tonema seguinte que também se apresenta em forma de triângulo com fonemas mais fechados compondo os ângulos de base e um fonema mais aberto compondo o vértice desse. Dessa forma o complemento: “no meu chatô encontrasse”, na qual se tem o tonema antecedido por um ápice melódico que se encontra na sílaba final de chatô que não por acaso, é o lugar onde o destinatário do recado que é passado por esta canção poderá chegar.

Após esse ápice, o movimento é de descendência até o tonema “contrasse” que num movimento de descendência, desde o ápice em chatô, até a ascendência em /tra/ desce por fim em /sse/. O movimento melódico final, o tonema, mais uma vez descreve um tom asseverativo à questão. O que poderíamos entender também pelo texto, contudo, se por acaso viéssemos a encontrar a mesma frase com um tonema terminando em suspensão ou em ascendência, esse tom que aqui chamamos de asseverativo ficaria comprometido. O repouso da voz que se tensionara em notas altas, ganha repouso com o movimento descendente em direção a uma nota mais grave.

Os dois últimos tonemas da primeira tabela, ambos em movimentos de ascendência, requerem explicações. Sendo impensável, a não ser com o objetivo de provocar estranhamento, não dar continuidade à questão posta em tensão/questão. Assim quando ouvimos: “aquela mulher”, perguntamo-nos de imediato: que mulher? E quando o sujeito responde: “que você gostou”, a melodia desse tonema, por ser ascendente, requererá uma nova explicação.

Na segunda tabela, observando o movimento melódico ascendente da canção que chega ao seu ápice na sílaba /ti/ de “tinha”, em um movimento que representa na melodia a tensão que aumenta tanto em sua configuração melódica quanto em sua configuração como texto. É essa sincronicidade que deve ser buscada para a plena satisfação do princípio entoativo e o conseqüente sucesso do compositor. Diz a canção: “Será que tinha...” a dúvida cresce com o tensionamento da melodia, e o tonema descendente “coragem”, explicitado na segunda tabela distensionava a linha melódica dando-lhe repouso e resolvendo a questão (tinha o quê?) que se propunha no movimento ascendente anterior à conclusão descendente do tonema. Seguindo em frente em movimento bem parecido, porém, menos tensionado, encontramos o tonema “mizade” da mesma forma que o tonema anterior em movimento de descendência e que, por sua vez, resolve outra questão que se tensionava em texto e em melodia. A questão que se pronuncia em movimento ascendente próprio da questão é: trocar o que? E em tonema descendente, o compositor encontra o repouso na resposta amizade.

O terceiro tonema marcado na segunda tabela, ascendente, coloca: “por ela que já”, nós perguntaríamos, em razão do texto e da melodia: já o quê? E o tonema seguinte em movimento descendente responde: abandonou.



Até então, analisamos o andamento melódico da primeira parte da canção que apresenta os elementos musicais que compõe um samba-samba e a sua adequação ao conteúdo presente no texto ou vice-versa, pois estão inexoravelmente ligados, ou ao contrário perderiam sua aceitabilidade perante o público. Está primeira parte, como se pode verificar na gravação realizada por Cyro Monteiro, o coro de vozes femininas, cuja força advém da coletividade, se repete no mesmo samba-samba, firmando-se como um ritmo, uma batucada. Quando enfim entra a segunda parte, nota-se o talento individual do cantor Cyro Monteiro que canta com a entoação peculiar dos cantores de samba-canção anteriores à revolução estética da Bossa Nova. A canção diferentemente da primeira parte, agora, impõe-se não mais pelo ritmo, pela melodia, ou seja, há um predomínio da melodia em relação ao ritmo, justamente o que configura um samba-canção.

| |
|---------------------------------|
| |
| por do ba |
| |
| lo que-e na |
| fa ssa já meu rra re e |
| |
| mo no de-um ga |
| |
| ra co-Á ra to um bosque em flor |
| |
| bei |
| |
| |
| Eu |
| |
| |
| |
| |
| |
| |
| |

Como podemos observar na terceira tabela, a canção, agora, apresenta uma amplitude melódica mais alta e uma melodia altamente sinuosa de tensões conflitantes entre si. Tem-se o dêitico “Eu” que marca que atrás do cantor que canta, tem o cantor que fala, e que, portanto, se apresenta numa nota bem mais grave em relação às notas que a sucedem. Se na primeira parte o canto aproxima-se bastante da oralidade, nesta segunda parte, nos despedimos desse registro com o dêitico para depois, em um salto de nove semitons, percorrermos em alta tensão melódica um caminho bruscamente ascendente que não seria de forma nenhuma aplicável à oralidade, no qual o ápice é a sílaba primeira da palavra “porque”, uma palavra que sugere a explicação, portanto, o ponto máximo do questionamento, o ápice da melodia, seguido pelo seu repouso explicativo, tudo isso na mesma palavra acrescida da primeira vogal da palavra seguinte. E seguem, como se observa na marcação, dois tonemas descendentes: “dona” e “barraco”, em que o primeiro, num movimento menos brusco, descreve a companheira sem grandes afetações e o segundo ao contrário, descreve - também em movimento descendente, só que agora numa descendência abrupta - um pitoresco barraco, o que é sugerido, mais uma vez, tanto pelo texto, no qual invariavelmente o cantor reforça o fonema /r/ do vocábulo, como se ouve na gravação de Cyro Monteiro, quanto pela melodia. O terceiro tonema da terceira tabela, também descendente, que contém a palavra “regato” demonstra menor amplitude melódica que barraco, mas ainda maior que a contida em dona, o que revela um grau de afetividade maior em dona que em regato, e conseqüentemente maior em regato do que em barraco. As perguntas: Quem? Mora onde? A beira de onde? Que se pronunciam em movimento

vivemos sim, mas de que? Eis que o sujeito se pronuncia e responde em tonema ascendente que em tensão promove o chamado *Ritornello* que faz com que a canção queira voltar a sua primeira parte, ao ritmo, à batucada, enfim, ao samba-samba.

3.4 A invenção do Baião

Nos anos 40, no Rio de Janeiro, uma música regional diferente do samba também irá ganhar ares de música nacional: o Baião, criado pelos migrantes nordestinos Luiz Gonzaga (pernambucano) e Humberto Teixeira (cearense) com temática notavelmente rural, dentro do Rio de Janeiro. A dupla transforma em canção moderna os ritmos do nordeste brasileiro, que até então tinham pouca representatividade nas rádios do sul. Representando o Nordeste, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira ensinam ao Brasil como se dança o baião, esse novo gênero de canção moderna que inventavam que não vinha do samba, pois provinha de outras síncopes, de outras terras, mas que também era ótima para se ouvir e para se dançar e poderia representar um Brasil que ficava as margens da imagem fechada do Brasil como “terra do samba e do pandeiro”.

A dupla conseguiu transformar o forró, ritmo de sucesso nos bailes populares no nordeste brasileiro e que até o momento era uma expressão unicamente instrumental voltada para a dança, em canção com tempo, letra e arranjo bem definidos. Limitando o tempo das canções em torno de dois minutos, com letras adequadas às melodias nordestinas, e se apresentando pela voz de um sanfoneiro-cantor paramentado como um cangaceiro, o baião é inventado no Rio de Janeiro²¹. Em pouco tempo, com a estética bem definida e uma massa de migrantes nordestinos à espera de representatividade, o Baião passaria a fazer sucesso nacional e a figurar nas programações das rádios mais ouvidas do Brasil. Nasce assim um novo estilo de canção. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira introduzem na música popular brasileira uma nova dicção, com uma *passionalização* mais contida, adornada com o ritmo e os instrumentos das músicas nordestinas. Sem a dramaticidade do samba-canção, o baião poderia descrever a tristeza sem apelar tanto para a verticalização melódica e suas drásticas mudanças de altura. Assim, Luiz Gonzaga poderia descrever em *Asa Branca* a miséria do sertão brasileiro sem perder o ritmo e a serenidade. A identificação de uma imensa população de migrantes nordestinos, que só crescia nas principais capitais do sudeste brasileiro, com as suas músicas é imediata. Com a representação de um ethos nordestino que ainda não havia passado com legitimidade pelas ondas do rádio e o seu apelo à dança, em que os casais dançam

²¹ Ver o artigo de Bráulio Tavares (2009): *O baião é carioca ou o ritmo revolucionário de Luiz Gonzaga*. In: *Festas e batuques do Brasil*.

enlaçados, diferentemente do samba²², o êxito do Baião torna-se flagrante. O ritmo logo consegue se afirmar na música popular brasileira e revelará nomes do calibre de Jackson do Pandeiro e Dominginhos.

²² Também no Maxixe os casais dançavam enlaçados.

4. RUMO À BOSSA NOVA

4.1 A recepção da música popular

Apesar do extenso trabalho dos músicos populares brasileiros, a recepção dos setores ligados à música erudita no Brasil ainda assim permaneceu centrada em si mesma.

Pode-se dizer que quanto mais se firmava o mercado da canção como representante maior do universo popular brasileiro, durante as décadas de vinte, trinta, quarenta e ainda início dos anos cinquenta, mais a música erudita mostrava-se alheia a essa tradição. Isso decorria bem menos de prevenção ou preconceito de seus autores do que de uma dificuldade legítima em reconhecer uma sonoridade da canção, sobretudo da canção desse período, um pensamento verdadeiramente musical (TATIT, 2004, p. 40-41).

Em suma, a dificuldade de se reconhecer o valor da música popular brasileira por parte da música erudita é um fato. O que marcou um afastamento nas produções eruditas e populares, que por fim, apenas enfraqueceram a tradição da música erudita no Brasil, já que, enquanto esta se tornava cada vez mais impopular, a música popular sofisticava-se, ao mesmo tempo em que aumentava sua representação e o seu prestígio. Nem mesmo as políticas empreendidas por Villa-Lobos durante o governo Vargas atenuariam esse desnível, já que o ensino de música, tal qual fora empreendido através do ensino de canto orfeônico, acabou mais por atender aos interesses disciplinadores do Estado Novo.

O erudito e o popular só irão se reconciliar, no final da década de 50, a partir do movimento da Bossa Nova que, ao romper com o samba-canção, trará uma música nova, ao mesmo tempo refinada e popular, o que de certa forma rasura a distinção entre música erudita e a música popular no Brasil. A Bossa Nova apresentará enfim uma música extremamente sofisticada, mas que trazia consigo toda uma tradição musical brasileira, com elementos da música popular, sobretudo o samba, e informações da música erudita, audíveis nas composições do maestro Antonio Carlos Jobim cujos grandes mestres eram Villa-Lobos, Chopin e Debussy. A esse composto, devemos somar a inevitável influência do jazz e da canção americana que no espaço do *Atlântico Negro* influencia a música brasileira não pela primeira vez. A diferença é que dessa vez, o jazz e a canção

americana também serão influenciados pela bossa nova, que o surpreende ao aliar sofisticação rítmica e harmônica a partir do samba brasileiro²³.

Voltada para o som acústico, com a equalização mais equilibrada de seus instrumentos, a Bossa Nova muda a lógica nas gravações realizadas no Brasil. A voz do interprete, que até então era a única guia e se punha a frente do conjunto que a acompanhava, desde então, terá de se conciliar aos demais instrumentos. Se até então o cantor impunha-se pela potência da sua voz, agora, o cantor, munido de uma tecnologia sofisticada que amplifica o seu gesto, deverá imprimir o seu canto nos espaços do arranjo, o que exigirá dele uma grande versatilidade rítmica. Com a palavra, João Gilberto:

Geralmente o cantor se preocupa com a voz emitida da garganta e sobe muito, deixando o violão – ou qualquer outro instrumento de acompanhamento – falando sozinho lá embaixo. É preciso que a voz se encaixe no violão com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca a sua coerência poética (apud Garcia, 1999, p. 128).

Junto à voz, o violão, indispensável para a lógica do ritmo da bossa nova, passa a compor uma nova guia que ganha brilho especial com seus acordes dissonantes colocados pela batida que estabiliza o ritmo do samba. A harmonia trazida na batida do violão torna-se um interlocutor da voz do canto e dialoga com seus acordes dissonantes, re-harmonizados ao longo da canção, transformando continuamente a estrutura semântica da mensagem.

Dessa forma, o violão, instrumento prioritário para os sambistas e que da década de 20 até o final dos anos 50 nas gravações brasileiras é pouco ouvido, conforme constatações do musicólogo Carlos Sandroni (2001) que pudemos confirmar durante a pesquisa, com a batida de João Gilberto e uma tecnologia capaz de captar separadamente o seu som, ganhará finalmente o devido realce nas gravações de samba²⁴. Ao desconstruir o paradigma que ligava o samba aos vozeirões dos nossos cantores/tenores, a bossa nova reativa o interesse no samba e assim, criava o ambiente para que, posteriormente, os seus compositores primeiros, depois de décadas se apresentando à sociedade apenas como os autores desconhecidos daqueles sambas de sucesso, pudessem gravar suas próprias composições.

Mais uma vez o violão irá aparecer com eles com todo o destaque. Instrumento importantíssimo na configuração da música popular brasileira e que estava ausente ou apagado nas gravações de samba nas décadas de 20, 30 e 40. Lira dos poetas populares, flagrante certo do

²³ Mário de Andrade (1972) no Ensaio sobre a música brasileira já notava influências do jazz no maxixe carioca. Pixinguinha ao voltar da temporada que fizera com o grupo *Oito batutas*, no final da década de dez, com um saxofone, já era criticado devido às “famigeradas” influências do Jazz.

²⁴ Quando João Gilberto chega para gravar pela primeira vez *Chega de Saudade*, escandaliza os operadores de som ao pedir um microfone para voz e outro para o violão, coisa que jamais acontecia no Brasil.

exercício de vadiagem, o violão que era apenas um espectro nas gravações de samba até a década de 50, voltará à ribalta de maneira triunfal a partir da Bossa Nova.

4.2 O impasse do samba-canção

No ano de 1954 o presidente em exercício Getúlio Vargas, que estivera na presidência de 1930 a 1944 e que em 1950 retornara, pela primeira vez pelo sufrágio universal, ao cargo, suicidase. Em 1955, o ex-governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek vence as eleições presidenciais. No ano seguinte, JK inicia seu plano de modernização do Brasil.

Amenizada a grande ressaca que se seguiu após o suicídio do presidente Getúlio Vargas, os brasileiros tinham nos anos JK, razões concretas para alimentarem suas esperanças. Com o crescimento econômico e a solidificação da indústria, a oferta de trabalho nos grandes centros comerciais faz com que pela primeira vez no Brasil o número de habitantes da cidade supere o número de habitantes do campo. O Brasil transformava-se com o êxodo rural e a urbanização.

Com o fim da segunda guerra e o acirramento das políticas imperialistas norte-americanas, que passava a polarizar em influência com a URSS, as canções americanas e o jazz tornam-se as trilhas sonoras do sucesso dos aliados, conquistando o mundo no pós-guerra. Os excessos sentimentais das canções latinas e do nosso estilo correspondente o samba-canção, são colocados em cheque nessa conjuntura. O samba-canção conduzia a música brasileira a um impasse, já que apesar de sofisticado, parecia antiquado frente às produções estrangeiras que aqui chegavam e que de imediato conquistavam os jovens. Frente à potência rítmica do Jazz, da entonação mais natural dos cantores americanos como Frank Sinatra e Bing Crosby, o samba-canção com seu andamento lento, conduzido pelas vozes operísticas de seus cantores e cantoras tornava-se *démodé*. Para sair do impasse, os músicos brasileiros deveriam criar algo novo, que alargassem seus horizontes, pois, caso contrário, estariam constrictos, mais cedo ou mais tarde, a se renderem aos ritmos estrangeiros ou a zelar pelo folclore nacional. A música popular brasileira que, desde a estandardização do samba se mostrava cada vez mais receptiva às influências estrangeiras, clama pela sua modernização, através de uma modernidade que a inclua na transformação. No *Breve Período Democrático Brasileiro* (1945-1964), mais precisamente nos *Anos de Confiança* (1955-1960)²⁵, quando a esperança se renova, o samba-canção entra em crise.

O samba-canção que em idos de 1952 colhia o sucesso do cronista e compositor Antonio Maria que dizia: “Ninguém me ama, ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor” e que,

²⁵ Os títulos foram retirados de Skidmore (1975).

sofisticado, propunha um caminho a ser seguido por jovens compositores como Antonio Carlos Jobim e Carlos Lyra, dava claras pistas do esgotamento do seu percurso. Nascido do samba, o estilo que conquistara às rádios tornava-se cada vez mais próximo das canções internacionais, e dessa forma chegava-se a um tipo de canção que apesar de manter no nome o título samba, na verdade quase mais nada tinha a ver com ele. Interpretado e acompanhado pelas orquestras de maneira excessivamente melodramática, o samba-canção sobrecarregava-se por um sentimentalismo excessivo, melodramático e tendendo para a tristeza, para “a fossa”, como atestam os derradeiros exemplos do gênero contidos nos grandes sucessos de Dolores Duran, Maysa, Silvinha Telles e Nora Ney. Nas letras dos sambas-canções, o ultra-sentimentalismo e os reflexos da tradição romântica e parnasiana como o surreal decassílabo de Orestes Barbosa musicado por Silvio Caldas que dizia: “tu pisavas os astros distraída”, da canção: *Chão de Estrelas*²⁶.

Com o intuito de atenuar os traços da canção que a encerravam no âmbito do popular, o samba foi se transformando em samba-canção. O que se mostra pela incorporação de letras poéticas que pretendiam superar os limites das letras coloquiais dos sambas e também pela impositação das vozes de cantores e cantoras que seguindo as regras do bel canto advindas da “alta música”, afastavam-se da entonação natural dos falantes. Por essas escolhas, as canções, enquanto perdiam o registro coloquial, ganhavam letras literárias e perdiam seu ritmo e sua dicção e assim, devido às interpretações excessivamente operísticas, tinham a rítmica do canto simplificada para não comprometerem os seus interpretes diante da música sincopada do afro-brasileiro. Entoadado por vozes afinadas e por um imponente acompanhamento orquestral, constante nas gravações até o final da década de 50, o samba, pela ação dos cantores e dos compositores de samba-canção, se transforma consideravelmente. Contudo, nem os interpretes, nem os compositores, sequer ousaram recusar o termo. A marca de nacionalidade que o samba conferia às canções aliada à obrigatoriedade da descrição do ritmo nos discos tornava imprescindível a adoção da palavra samba na descrição do ritmo em questão.

Nessa trama, o samba é cooptado de tal maneira que poucos créditos sobram para seus primeiros compositores, geralmente fechados em suas comunidades, esperando a inversão, “a doce ilusão do carnaval”, para se apresentarem. Enquanto tardavam as festas do Momo, na condição de compositores – eram raríssimos aqueles que conseguiam gravar suas próprias músicas – alguns deles se aventuravam no estilo do samba-canção. Ainda assim, grandes mestres do samba como

²⁶ Gravada primeiramente em 1937 sem grandes repercussões a canção alcançou sucesso nacional em 1950 quando foi regravação por Silvio Caldas. Verso também famoso nos meios literários, dada a publicação de 1956 da crônica do poeta modernista Manuel Bandeira em que dizia que se tivesse uma votação para eleger o verso mais bonito da poesia brasileira ele talvez escolhesse este verso de Orestes Barbosa.

Ismael Silva e Cartola só conseguiram interpretar seus próprios sambas, com mais de sessenta anos, no final da década de 50, quando a importância dos cantores, é contrabalanceado pelo talento dos compositores populares: *os cancionistas*.

Enquanto isso, louvados como os reis do samba, cantores afeitos a arte do *bel canto*, traziam canções em compassos quaternários, uma lírica sentimentalista, que se distanciava do samba e cometia excessos românticos e parnasianos em suas letras, cantadas com a impostação operística que padronizava as gravações no Brasil. A ruptura com o samba-canção, e a sua música sem bossa, se fazia necessária, assim como o balanço da canção popular brasileira já amadurecida e famosa no mundo todo pelo incrível sucesso do samba nos Estados Unidos puxado pela pitoresca cantora e estrela de Hollywood, Carmem Miranda, que lançou muitos compositores populares nos EUA, entre eles Ary Barroso e Dorival Caymmi, que chegaram a trabalhar nos Estados Unidos, nos anos da política de boa vizinhança desenvolvida pelos americanos no pós-guerra.

Com o predomínio do Samba-Canção, o samba afastava-se de tudo que o caracterizava e assim, de “pai do prazer” passava a ser veículo da tristeza, da fofoca. No fim da década de 50, a música brasileira parecia correr o risco de se render ao puro e simples culto à tradição já estandardizada, ou se inclinar cada vez mais para as novidades mais pulsantes advindas da música estrangeira²⁷.

4.3 Orfeu da Conceição: convergências

O premiado poeta modernista Vinicius de Moraes, com o plano de realizar uma peça de teatro baseada no mito grego de Orfeu, ambientada numa favela carioca e com a participação exclusiva de atores negros, procurava um músico para ajudá-lo na parte musical. Primeiro pensou no pianista Vadico, famoso por suas parcerias com Noel Rosa (*Com que Roupa, Feitiço da Vila*), que recusou o convite. Lúcio Rangel e Haroldo Barbosa lhe sugeriram para substituí-lo um músico de 29 anos chamado Antonio Carlos Jobim. Iniciava-se assim a famosa parceria do poeta Vinicius de Moraes com o músico Tom Jobim. Parceria que atenuava a imensa distancia que separava a música popular da alta literatura.

Antonio Carlos Jobim se encarregou da direção musical do espetáculo e ainda compôs com Vinicius as canções da peça que inauguram a famosíssima parceria. Com cenário do arquiteto

²⁷ O jazz norte-americano, principalmente a partir do breve período democrático, conquista a admiração e adesão apaixonada de muitos músicos brasileiros. Cantores pianistas como Johnny Alf e Dick Farney que nos anos 50 se apresentavam nas casas da zona sul carioca revelavam, desde o nome anglicizado, essa preferência.

Oscar Niemeyer, a peça *Orfeu da Conceição* estreou no dia 25 de setembro de 1956, fazendo enorme sucesso no Brasil. No mesmo ano é gravada a trilha sonora da peça em LP. As músicas foram orquestradas por Tom Jobim que regeu nas gravações a Grande Orquestra Odeon, o violonista Luiz Bonfá e o cantor Roberto Paiva que canta as canções do LP: *Um nome de mulher*, *Se todos fossem iguais a você*, *Mulher sempre mulher*, *Eu e meu amor* e *Lamento no morro*. No monólogo de Orfeu que segue a abertura (ouverture) orquestrada, o próprio Vinicius é quem recita.

Com música, poesia e dramaturgia num mesmo palco, com atores e personagens negros e muito samba, se inaugurava a parceria que seria fundamental para a gênese da Bossa Nova, que ocorreria dois anos depois. Em 1959, a peça é adaptada para o cinema pelo diretor francês Marcel Camus. Gravado no Rio de Janeiro, o filme *Black Orpheus* (Orfeu Negro) ganha, no mesmo ano, a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme em língua estrangeira, dando projeção internacional a Bossa Nova que se firmava com o LP *Chega de Saudade* lançado em 1959.

Com a união do poeta modernista Vinicius de Moraes ao músico promissor Tom Jobim, nesta peça, que recriava uma favela carioca, contando uma história passada no interior da comunidade encenada por artistas exclusivamente negros, cuja trilha sonora se compunha basicamente com sambas e sambas-canção; a canção brasileira caminha para a deflagração do seu próprio movimento modernista. Vinicius, já chamado de o último modernista, é quem primeiro viola as fronteiras até então intransponíveis que separavam a alta literatura modernista da música popular urbana. Justamente no espaço do teatro, onde as artes se encontram e as palavras da canção equivalem às palavras do texto teatral, é superada a antiga hierarquização nas artes que insiste em não valorizar devidamente as expressões populares e que, portanto, pretenderam confiná-las ao perímetro de suas comunidades. Circunscrito aos morros, devido à perseguição que sofria no asfalto, o samba só é permitido na cidade durante o carnaval, afora esse breve período anual de inversão, o ritmo afro-brasileiro aparecerá transfigurado como samba-canção, nas vozes dos cantores de rádio.

5. MOVIMENTO BOSSA NOVA

5.1 Chega de saudade: a canção

A gravação de *Chega de Saudade*, lançada por João Gilberto no final do ano de 1958, no lado A do seu primeiro compacto de 78 rotações, marca o início do movimento musical revolucionário da bossa nova. A canção é gravada com a participação decisiva de Tom Jobim, que além de tê-la composto em parceria com Vinicius de Moraes, escreve e rege o arranjo da canção e da orquestra e ainda toca piano na gravação. Em 1 minuto e 59 segundos são destruídos os paradigmas que sustentavam o samba-canção. Na nova dicção de João Gilberto, mais próxima à fala, comedida e ritmada, uma distância enorme dos maiores cantores e cantoras do momento, com seus vozeirões de tenores e sopranos. No acompanhamento orquestral, que até então era fato consumado em qualquer gravação, também a busca de algo mais intimista, delicadamente rítmico, menos dramático, com a redução do número de instrumentos das orquestras.

Na introdução de *Chega de Saudade*, o famoso arranjo para flauta, violão e percussão que marcaria para sempre a obra de Antonio Carlos Jobim. Ao longo do arranjo de Tom, alguns contrapontos orquestrais bem breves, passeando pelo núcleo íntimo da canção composto por violão, voz e bateria, que é tocada como um instrumento de percussão. Numa das mãos a baqueta de vassourinha contínua no tempo, na outra com uma baqueta comum tocada no aro da bateria, acentuando as síncopes do samba, na síntese que, desde essa gravação, será marca registrada da bossa nova. Trazendo o ouvinte para perto, o arranjo ressalta o caráter intimista da canção.

Se compararmos a amplitude melódica de *Chega de Saudade* com as demais canções do movimento, a grande maioria delas marcadas por uma amplitude melódica bem menos extensa, constataremos a inicial filiação desta canção ao samba-canção. Na interpretação de Eliseth Cardoso, por exemplo, presente no disco *Canção do amor demais*, ainda que se ouça o violão de João Gilberto, não há ruptura alguma, já que é preservado o seu modo de cantar carregado, ainda comprometido com o estilo anterior. A ruptura só ocorrerá, poucos meses depois, pela economia do núcleo íntimo da gravação realizada por João Gilberto e coordenada por Tom Jobim, assentada no trio, voz, violão e percussão.

Atentos, primeiramente, à amplitude melódica, passemos ao perfil melódico da canção, já com a marcação dos seus tonemas²⁸:

²⁸ Segundo TATIT (2002, p.21): “Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação”, podendo se realizar em descendência, ascendência ou suspensão.

| | |
|----|----------------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | |
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | Vai tris e sem não |
| 12 | -te a e po |
| 11 | |
| 10 | -nha diz que -la -de |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | -za/e |
| 6 | |
| 5 | mi -la ser |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Foram marcados na tabela quatro tonemas descendentes que revelam o sofrimento provocado pela disjunção amorosa, na qual o enunciador encarrega a sua própria tristeza de dizer à amada que sem a sua presença será inviável viver. Depois de cada tonema, vê-se que o enunciador retoma sempre a mesma altura ao elevar a melodia à mesma nota de onde partira no início da frase, mas, sem se sustentar, iniciam tonemas descendentes que demonstram, na junção que se dá entre a melodia e a palavra, o sofrimento causado pela disjunção amorosa.

A música que se inicia em tom menor, geralmente usado para conotar tristeza, num movimento pendular que circunscreve o primeiro fôlego do cantor, e que por não ser infinito tende para o repouso, se encerrará no tonema descendente, sucessor do anterior “sem ela”, que diz “não pode ser”. Até então, todas as notas cantadas são naturais à escala menor, com a exceção da nota cantada pela última sílaba de tristeza que se une à conjunção aditiva “e” que ao mesmo tempo, finaliza uma frase melódica e inicia outra de um ponto de partida estranho à tonalidade, mas que por estar de passagem é logo resolvida na estrutura melódica da mesma tonalidade menor.

| | |
|----|-----|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | |
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | Diz |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Num segundo fôlego, o cantor retoma a questão. E dessa vez, dois tonemas ascendentes são acrescentados, como podemos observar na tabela anterior. No primeiro tonema, o seu início descendente - antecedido pela mesma nota que causara estranheza anteriormente à tonalidade menor, cujo deslocamento é remediado através das notas seguintes - é invertido tornando-se ascendente, o que revela toda a esperança da prece em questão²⁹. O pedido explícito para que ela regresse com o recurso do tonema descendente, figurativiza a questão e traz para perto a amada, conforme a suposição e o desejo do enunciador. Para se explicar, depois do tonema descendente que tem esse caráter assertivo, volta-se a altura do início desse segundo fôlego e com mais dois tonemas descendentes se explicará, primeiramente, de maneira tênue, com um ínfimo movimento descendente de meio tom, que traz outra nota estranha à tonalidade usada, na primeira sílaba da palavra “posso”, que no limite do estranhamento acentua a impossibilidade do enunciador de insistir nesse sofrimento, e que é finalmente resolvida no último tonema, onde mais ríspido e

²⁹ São exatamente notas como essas, estranhas a tonalidade usada, que renderão a João Gilberto, num primeiro momento a fama de desafinado, para que depois, numa audição menos apressada confirmassem as merecidas honras de exímio cantor. Esses estranhamentos serão levados ao limite na meta-canção *Desafinado*, no qual, incentivados por esse julgamento apressado, os compositores Tom Jobim e Newton Mendonça irão abusar dessas notas, estranhas à tonalidade, sem, contudo, perder o fio da canção.

| | | | | |
|----|-----|-------|---------|------|
| 23 | | | | |
| 22 | | | | |
| 21 | | | | |
| 20 | | | | |
| 19 | | | | |
| 18 | | -za/é | | |
| 17 | be | | tris | me |
| 16 | | | | |
| 15 | | -le | -te | -lan |
| 14 | há | | | |
| 13 | | | -za/e/a | -co |
| 12 | | | | -li |
| 11 | | | | |
| 10 | não | | | -a |
| 9 | | | | |
| 8 | | só | | |
| 7 | | | | |
| 6 | | | | |
| 5 | | | | |
| 4 | | | | |
| 3 | | | | |
| 2 | | | | |
| 1 | | | | |

A letra, em consonância com a melodia, faz alusão ao período por que passa a canção brasileira, marcado pelo samba-canção e mais especificamente à temática da fossa, que encontramos em Maysa, Dolores Duran, Antonio Maria, Nelson Gonçalves e outros, mas, no entanto, anuncia um novo tempo. Diferente do anterior - sem paz nem beleza, em que só existe a tristeza e a melancolia - ao qual a canção num primeiro momento parece se filiar, para, a partir da segunda parte, declarar o seu rompimento com o samba-canção. Na segunda nota da tabela acima, com o presente do indicativo do verbo haver, outra nota estranha à tonalidade menor é tomada de empréstimo, como as demais notas estranhas à tonalidade da música, da sua correspondente maior, mais aberta e solar e que, posteriormente, será resolvida na sequência melódica natural à tonalidade menor da canção que, em dois tonemas ascendentes, como se vê acima, o primeiro taxativo, que diz: “é só”, que se explica em seguida: “tristeza” e, em mais um tonema descendente, natural ao conteúdo da mensagem, traz a palavra melancolia, ambas, características do “período da fossa” no samba-canção, que em vão, tentam ser expurgadas, ainda na primeira parte da sequência, trazida na próxima tabela:

| | |
|----|--|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | |
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | sai sai não |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | -não não sai |
| 9 | Que mim mim |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | de de |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

A frase começa com o pronome relativo “que”, cuja nota está fora do tom menor, mais uma vez tomada de empréstimo do seu correspondente maior. Em dois tonemas ascendentes, idênticos na melodia e na letra, acompanha-se uma dupla tentativa do intérprete de se livrar desse mal que o aflige, mas que por sua vez, ainda insisti. Como demonstra o assertivo tonema descendente final, em que se declara, por fim: “não sai”.

Como observamos, ao longo da primeira parte da canção que é apresentada na tonalidade menor, há de passagem, a inserção esporádica de notas relativas à sua correspondente maior, o que demonstra, em repetidas vezes, tentativas da melodia de se ultrapassar o enquadramento menor. Contudo, até então, essas nuances serão solucionadas sem o abandono da tonalidade menor. Com o fim da primeira parte, como se vê na tabela acima, há ainda uma última tentativa do enunciador de se livrar da tristeza e da melancolia, mas, preso, apesar das tentativas, ao contexto da tonalidade menor, mais uma vez fracassa.

Introduzindo a segunda parte, uma pequena passagem tocada por flauta, violão e piano, com apenas cinco notas, insistirá nas notas estranhas à tonalidade, só que dessa vez, é mantida teimosamente a sua correspondente maior o que possibilita a muito significativa mudança do tom

da canção de menor para maior. Passa-se à tonalidade maior, porém, de passagem, e por não ser fechada, aparecem por vezes, notas da sua correspondente menor preparando a música para o seu possível reinício.

Com essa modalização, recurso incomum na música popular brasileira até então, toda a temática, que dominava a canção brasileira até o momento, é invertida. Com a Bossa Nova as canções voltam a trazer, nas letras e na melodia, alegria e ritmo. Conseqüentemente, as palavras também indicarão um novo ânimo, mais solar, esperançoso, alegre e feliz, voltado para a possibilidade concreta da realização amorosa.

Na tabela abaixo, a segunda parte da canção, com o destaque da nota estranha à tonalidade maior, bem sutil e passageira que antecede o tonema ascendente cujo final na segunda sílaba do verbo “voltar”, cantado numa nota bastante alta, marca o máximo da realização amorosa, quando a saudade é finalmente extirpada. Contudo, esse tonema, é sucedido por duas sequências melódicas descendentes, que pelas palavras, pressupõe encantamento e satisfação causada pela suposta volta da amada e que por outro lado, devido às suas naturezas hipotéticas, localizadas dentro de tonemas descendentes, ainda deixam transparecer certo grau de melancolia.

| | |
|----|------------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | |
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | se/e |
| 16 | |
| 15 | -la |
| 14 | Mas vol-tar que |
| 13 | |
| 12 | se/e vol coi que |
| 11 | -la |
| 10 | -sa lin |
| 9 | -da coi |
| 8 | |
| 7 | -sa lou |
| 6 | |
| 5 | -ca |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | a |
| 20 | |
| 19 | na |
| 18 | |
| 17 | -nhos -dar |
| 16 | |
| 15 | no |
| 14 | -xi |
| 13 | |
| 12 | há |
| 11 | |
| 10 | me pei |
| 9 | Pois -nos |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | mar |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Na tabela acima segue um verso ingênuo, de gosto duvidoso. Contudo, se nos guiarmos pelo perfil melódico da canção, pode-se acompanhar o salto de um peixe e o seu inevitável retorno ao mar, num movimento de ascendência e descendência que desemboca no mar alegórico da canção: o ambiente da melancolia, da saudade, da tristeza, superado momentaneamente, pelo enunciador.

| | |
|----|------------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | |
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | -ji |
| 11 | |
| 10 | -nhos -a |
| 9 | |
| 8 | bei que/eu su bo |
| 7 | que/os -ca |
| 6 | |
| 5 | Do da na |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | -rei |

Em seguida, na tabela acima, “beijinhos”, rimando com os “peixinhos” da tabela anterior, no qual, o aspecto melódico, lhe dá a conformação de um triangulo cujo vértice marcado pelo fonema /j/ acompanhado da vogal alta i, figurativiza melodicamente o beijo sonhado pelo enunciador. Em seguida, o verbo dar no futuro do presente, no chão melódico, quase revela a descrença do enunciador, que oscila entre a melancolia e a felicidade, o mesmo acontecendo no tonema descendente final que traz a palavra boca, o destino do beijo, mas que ainda parece inatingível deixando de ser buscado, como mostra o leve desvio melódico descendente.

Inspirando-se no chorinho, Tom Jobim compôs esta canção com três partes, o que também significava uma inovação. O samba - para lembrarmos da tradição em que o movimento se insere - a partir do final da década de 20 se estrutura com duas partes, sendo que a primeira é, geralmente, o refrão (estribilho), e a segunda é o desenvolvimento do mote que geralmente é retirado desse estribilho. Se na primeira parte, a canção começa em tom menor e na segunda, como vimos, muda-se o tom, artifício que o torna maior, com a terceira parte, que examinaremos adiante, ainda em tom maior, a balança se desequilibra e revela a predominância da tonalidade maior: mais alegre e solar.

| | |
|----|---------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | |
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | Den meus -bra |
| 11 | |
| 10 | bra a |
| 9 | |
| 8 | dos os hão |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | -ços |
| 4 | -ços |
| 3 | -tro |
| 2 | |
| 1 | |

Ainda dentro da enumeração dos gestos amorosos anunciados pelo enunciador, a tabela acima e as seguintes, marcadas pelo processo de figurativização, explícito no movimento oscilante da melodia, no qual, quanto maior a altura das notas, maior a intensidade do desejo do enunciador. Já no movimento seguinte, com o abaixamento gradativo das alturas das notas que coincide nas duas próximas tabelas com os tonemas descendentes, reitera-se a proximidade dos amantes ainda depois do clímax sugerido pelos ápices melódicos, por três vezes consecutivas encerram-se em tonemas descendentes com a mesma palavra obtusa: “assim”.

| | |
|----|------------|
| 23 | a |
| 22 | |
| 21 | -per |
| 20 | |
| 19 | -ços -ta |
| 18 | |
| 17 | -do/a |
| 16 | -bra |
| 15 | |
| 14 | ser |
| 13 | |
| 12 | De mi de/a |
| 11 | -lhões |
| 10 | |
| 9 | -ssim |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Na tabela acima, ouve-se o enunciador deslumbrado com a possibilidade de, finalmente, após esse longo período de sofrimento expresso na canção, realizar-se no amor. A mudança da postura do enunciador coincide com a mudança de tom na canção, alegoria do próprio momento por que passa a canção brasileira. A partir de então, ambos, o enunciador e a canção brasileira com a bossa nova, demonstrarão mais alegria e otimismo.

Em seguida, bem próximo à estratégia descrita acima, as duas últimas tabelas buscam exorcizar, de uma vez por todas, a saudade, reiterando a vitória da alegria e da esperança.

| | |
|----|---------------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | -bar |
| 20 | |
| 19 | -ca com/e |
| 18 | |
| 17 | Pra/a -sse |
| 16 | Que/é ne vo sem |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | -gó de -cê -ver mim |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | -cio vi |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|--------------------|
| 23 | |
| 22 | |
| 21 | -mais |
| 20 | |
| 19 | -ro e |
| 18 | |
| 17 | Que -sse |
| 16 | Não ne vo de |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | -gó de -cê -ge mim |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | -cio lon |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Assinada pelo consagrado poeta e diplomata Vinícius de Moraes, que a essa altura já tinha dez livros de poesia publicados, a letra de *Chega de Saudade* desaponta os críticos literários que buscaram em seus versos o poeta de outrora. Em contrapartida, há a recepção entusiasmada de uma juventude, entre eles, a grande maioria dos futuros protagonistas da música popular brasileira, que ouviam pela voz de João Gilberto, uma canção cujos versos, mais do que buscarem parecer poéticos, como vimos em nossa análise, procuravam se ajustar ao movimento rítmico e melódico das frases musicais. Mais do que um poeta que escreve uma letra literária, Vinicius, sabendo de antemão, a diferença entre poesia e canção, gêneros que requerem exercícios bem diferenciados, procurou se adequar ao gênero canção trabalhando como letrista. Vinícius de Moraes é muito bem sucedido nessa nova empreitada, o que é provado pela permanência de suas composições, suas incontáveis regravações e o papel central da canção *Chega de Saudade* no movimento da Bossa Nova.

Na canção está presente toda uma tensão que ocorria na ruptura que retirava a canção brasileira do samba-canção e a levava para a bossa nova. A canção então passava da fossa ao otimismo, do ambiente noturno ao solar, do exagero à naturalidade. O que se refletia em sua complexidade harmônica, em seus acordes dissonantes e em suas modulações, incomuns na música

popular brasileira. Mesmo assim, Vinicius conseguiu através de seu esforço como letrista– e o poeta admitiu por diversas vezes a sua dificuldade para pôr letra nessa canção – construir uma letra definitiva para essa canção que marca o início de uma nova era para a música popular brasileira.

5.2 O Périplo de João Gilberto

Para encontrar a batida de violão, a harmonia e o modo de cantar que caracterizariam a bossa nova, João Gilberto passou por um verdadeiro périplo que culminou na decantação da música popular brasileira e a seguinte redescoberta do samba e sua fórmula mínima, sem os excessos que caracterizavam o samba-canção. João apresenta com a bossa nova um samba ciente de suas conquistas primeiras, enriquecido por uma harmonia impressionista, apresentada em ataques sincopados (eis aqui a influência do jazz), colocados cuidadosamente por João através da sua revolucionária batida de violão. A batida, além de realçar as síncopes e as dissonâncias, permite que o interprete conduza a melodia/letra da música com certa folga que ocorre devido à recusa aos recursos utilizados pelos interpretes brasileiros que por fim, resulta no enxugamento do canto. O canto enxuto, aliado à relação combinada entre a voz e o violão, permitirá ao interprete uma liberdade inédita.

De Juazeiro, Bahia, o discípulo de Orlando Silva que aprendia a cantar seguindo os passos do mestre transfere-se para a capital da república, onde em 1956 inicia sua carreira de cantor, integrando na condição de *crooner* o grupo vocal *Garotos da Lua*. Sem morada fixa ou emprego estável, permanece por dois anos no Rio, mas não consegue tão facilmente deslanchar como cantor na capital. Sem maiores perspectivas, João inicia um périplo interior a procura de um novo modo de cantar. Enquanto errava por Porto Alegre, por alguns meses, pelo Rio de Janeiro, de passagem, por Diamantina, onde permanece por mais de um mês, Juazeiro e Salvador, desenvolvia uma batida de violão para o samba e uma nova forma de cantar. Enfim, tendo consigo a preciosa batida da bossa nova, e um canto revolucionário, o oposto da emulação do canto de Orlando Silva que caracterizava seu canto até então, João retorna ao Rio de Janeiro. Encontradas e lapidadas nesse périplo, a nova dicção e a nova batida, indissociáveis na interpretação de João Gilberto, conseguem por fim resolver o impasse que o samba-canção trazia à música popular brasileira. Com a equação resolvida, João triunfaria entre os músicos na “cidade dos brasileiros³⁰”.

Na voz, a revisão moderna do canto de Orlando Silva. Entre os cantores da primeira geração do rádio como Francisco Alves e Silvio Caldas, Orlando Silva era aquele que mais se

³⁰ Conforme Castro (1990), João Gilberto chamava o Rio de Janeiro de cidade dos brasileiros.

aproximava do samba-samba, e, portanto, sempre foi o mais apreciado por João Gilberto, sobretudo pelas suas gravações realizadas nos anos 30. Do vozeirão (o dó de peito) João chega ao canto diminuto, que lhe permitirá um ganho tanto no ritmo quanto na afinação já que com o cuidado e a contenção do volume, João poderá percorrer com desenvoltura novos caminhos de síncopes e semitons. Aliada ao microfone, essa técnica tornar-se-ia exequível tanto nos estúdios quanto nas apresentações ao vivo.

Na gênese desse canto, a importância dos grupos vocais, verdadeiras escolas para João Gilberto. Ao dividirem a voz do cantor afeito a arte do bel canto em diversas camadas, esses grupos já iniciavam o processo de decantação e começavam a encontrar, entre as diversas camadas de vozes, um canto mais próximo da fala. Trabalhando inicialmente como *crooner* de um desses grupos que se multiplicavam no Brasil, todos eles muito influenciados pelos grupos vocais norte-americanos, João começava a vislumbrar a ruptura com a dominante dicção operística. Posteriormente, João Gilberto irá além, conseguindo, a partir da divisão dos elementos do canto, a formatação de uma nova dicção que se ajusta às deixas da batida de seu violão - elemento indissociável da sua voz, com quem permanece dialogando sem cessar ao longo de toda a canção. *Os Cariocas*, que dentre os grupos vocais era o mais amado por João Gilberto, é homenageado por ele com o convite para participar nas gravações de *Ho-ba-la-lá*, do revolucionário *Chega de Saudade*, uma das suas duas canções incluídas no disco.³¹

Na batida da bossa nova, a decantação do samba-canção, trazendo o samba outra vez com seu compasso binário. No produto desse processo, o reencontro com o samba-samba sintetizado no violão de João Gilberto. A batida de João realça as síncopes com os ataques simultâneos de seus dedos indicador, médio e anular, no *timeline* de um tamborim. Tocado com o polegar, o baixo continuado, regular, mantém a unidade rítmica em meio à síncope da batida. Em estudo sobre a inovação rítmica introduzida na música popular brasileira por João Gilberto, Walter Garcia ressalta que diferentemente do surdo, que no compasso binário do samba marca apenas o segundo tempo evidenciando a síncope, o baixo de João Gilberto será contínuo e marcará tanto o primeiro quanto o segundo tempo, onde se ouve um acento levemente mais forte. Com o baixo continuado, João amortiza o apelo da dança. Dentro da regularidade da batida, pontuada pelo baixo regular, surgem os espaços para os ataques dos acordes dissonantes que marcam as síncopes (cf. GARCIA, 1999, p.22-23). A harmonia, trazida na batida do violão, contrasta com a melodia entoada pelo cantor e

³¹ Cantores Dick Farney e Lucio Alves, como João, também tiveram passagem por grupos vocais e depois se lançaram em carreiras individuais. Todos eles buscaram um canto mais moderno e já desenvolviam cantares mais minimalistas que destoavam dos vozeirões da época. Contudo, tatearam a novidade, mas não foram muito além, mantendo-se, apesar das respectivas singularidades, fieis, ora à tradição do bel canto ora ao *cool jazz* norte-americano, espelhando-se principalmente em Frank Sinatra e Bing Crosby.

tem seu próprio caminho na mesma altura que a voz do cantor, que já não aparece mais única em primeiro plano, devendo-se fazer sentir nos espaços que surgem.

João Gilberto, em uma de suas poucas declarações, diz sobre o seu canto:

Quando eu canto penso num espaço claro e aberto onde vou colocar meus sons. É como se eu estivesse escrevendo num pedaço de papel em branco: se existem outros sons a minha volta, essas vibrações interferem e prejudicam o desenho limpo da música (apud GARCIA, 1999, p.168).

A cada canção, uma nova invenção, que passa a ter seu próprio caminho e suas próprias vozes na sofisticação de suas tétrades, com tensões várias, impressionistas, com sextas, décimas, terceiras, quartas, e em seus ataques sincopados, enfim, em toda a sofisticação harmônica do compositor Tom Jobim e de João Gilberto que irão, com esse processo, revisitar o repertório nacional, enxugando seus excessos e condensando o sumo, destacando apenas a essência, com seu piano e seu violão e um novo jeito, “muito natural” de cantar.

Mesmo hoje, passados 50 anos da criação da bossa nova, afora João Gilberto e Tom Jobim, esse equilíbrio instável, ou como escreveu Walter Garcia essa “contradição sem conflitos”, permanece uma idealização distante na música brasileira, constituindo para Luiz Tatit (2008) o grau zero³² na música popular brasileira. Força ainda hoje atuante, para a qual a canção brasileira se volta sempre que os excessos dificultam a sua mensagem e a decantação faz-se necessária. Com muita razão, Tatit (2008) os incluirá no que chamou de *bossa nova extensa* dada a continuidade que o movimento adquire ao longo de suas vidas, não se limitando ao período que vai da gravação de *Chega de Saudade* à apresentação no Carnegie Hall em Nova Iorque em 1962, que literalmente exportou a bossa nova e seus principais nomes³³. Incluídos no que Tatit descreveu como *bossa nova extensa*, ambos desenvolveram aos seus modos o movimento pelo resto de suas vidas, juntos, como na parceria histórica que os uniu de 58 a 62, ou seguindo caminhos próprios. Com a palavra o maestro Tom Jobim:

A grande contribuição rítmica da BN é que quando o João cantava – quando ele estava entre nós [João Gilberto morou fora do Brasil entre 62 e 80] – havia um jogo rítmico entre o violão, a voz e a bateria. Não era uma batida estandardizada que se repetia sempre como mais tarde se tornou: não era um clichê. Do momento que vira clichê, não interessa mais a ninguém porque aí não saímos mais disso. Absolutamente, João não era assim. Cada caso era cada caso. Havia uma

³² Tatit (2008) toma emprestado o termo de Roland Barthes no seu *Grau zero da escritura*.

³³ Segundo Tatit (2008) existiram a bossa nova intensa, que abrangia todos os participantes do movimento nos anos de 1958 à 1962, e a bossa nova extensa, praticada apenas por Tom Jobim e João Gilberto.

combinação rítmica da melodia com a harmonia, quer dizer, a harmonia num ritmo e a melodia noutra. Muitas vezes a coisa caindo com a diferença de semicolcheias. No *Bim bom*, por exemplo, você vê a dissociação entre o acompanhamento que ele faz no violão e o que ele canta, gerando essa terceira coisa que eu acho importantíssima (apud GARCIA, 1999, p, 136)

5.3 A invenção da bossa nova

Tom Jobim, ao escutar o baiano João Gilberto que, de violão em punho, lhe mostrava suas composições *Bim Bom* e *Ho-ba-la-lá*, percebeu prontamente a qualidade de João Gilberto e a modernidade que ele trazia consigo, assim logo retirou de seu repertório uma canção, ou melhor, um samba-canção seu, que parecia poder se adequar à novidade que se ouvia. O samba-canção, filtrado pela batida e pela voz de João Gilberto, tornar-se-ia a bossa nova e assim, abandona de vez o estilo em que nascera ainda evidente na gravação de Elizeth Cardoso. Pouco tempo depois, o baiano estaria participando com seu violão, do disco *Canção do amor demais* gravado pela cantora Elizeth Cardoso, apenas com músicas de Tom e Vinícius e que davam amostras das inovações que se processavam, o que fazem desse disco um precursor direto da bossa nova. Não mais que um disco de passagem, pois, é somente no disco de 78 rotações de 1958 de João Gilberto contendo *Chega de Saudade* de um lado e do outro *Bim Bom* que a Bossa Nova se apresenta, provocando reações de jovens por todo o Brasil, que se entusiasma com a novidade e a partir de então se interessarão também pela música popular brasileira. Com o *long-playing* posterior de 1959 intitulado *Chega de Saudade*, o manifesto está completo. Às gravações incluídas anteriormente no disco de 78 rotações são acrescentadas outras nove músicas. O movimento se deflagra com todos os seus ingredientes. Na contracapa do disco uma apresentação carinhosa de Tom Jobim que transcrevemos, pela riqueza de detalhes, na íntegra:

João Gilberto é um baiano, “bossa nova” de vinte e seis anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadotes, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação, neste “long-playing” foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste “long-playing” Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.
P.S – Caymmi também acha.

Com o LP *Chega de Saudade*, uma nova era se inicia na música popular brasileira. O disco rompe radicalmente com a tradição do samba-canção. No ritmo, a volta do samba binário com uma percussão mais limpa; na contenção da orquestração, que quando ainda há é muito mais contida e contará principalmente com instrumentos de timbre suave como a flauta e o violão; na nova batida, que decantou o samba-samba; na voz, com uma nova dicção, no limite entre a fala e o canto³⁴.

Em *Chega de Saudade*, as composições da dupla Vinicius e Tom (*Chega de Saudade* e *Brigas Nunca Mais*), aliadas as da dupla Tom e Newton Mendonça, figura importantíssima mas ainda enigmática do movimento que junto de Tom apresentou algumas das músicas mais inventivas do movimento, verdadeiros manifestos como *Samba de uma nota só* e *Desafinado* aliavam-se as canções de João Gilberto, *Bim Bom* e *Ho-ba-la-lá* espécies de laboratório para a criação da Bossa Nova. Eram essas as músicas do “grupão” da bossa nova, enquanto o “grupinho”, composto pelos integrantes mais novos do movimento, conforme a divisão estabelecida por Ruy Castro no seu livro *Chega de Saudade*, também estavam bem representados nas composições de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (*Lobo Bobo* e *Saudade fez um samba*) e ainda na canção de Lyra *Maria Ninguém*. Afora isso, o repertório do LP relia *Morena Boca de Ouro*, clássico de Ary Barroso, *Rosa Morena* de Dorival Caymmi e *Aos pés da cruz* do repertório de Orlando Silva. O disco continha em si um movimento inteiro com todos os seus propósitos: a reconstituição do samba, o tom coloquial e cortês expresso em suas letras, a decantação do samba canção, uma nova dicção mais próxima a fala e a releitura, pelo filtro da Bossa Nova, de toda a tradição da música popular brasileira. Em entrevista concedida em 1971, para o jornalista e crítico de música Tarik de Souza (apud Caymmi, 2008, p. 258) João Gilberto revela:

Uma das músicas que despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi “Rosa Morena”, do Caymmi. Senti que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e ficava flutuando. Eu podia mexer com toda a estrutura da música, sem precisar alterar nada. Outra coisa com que eu não concordava era as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas para criar um balanço maior. Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. Outra vantagem dessa preocupação é que, as vezes, você pode adiantar um pouco a frase e fazer as

³⁴ No disco de Elizeth, por exemplo, apesar da presença batida de João Gilberto em *Chega de Saudade* e em outras faixas, ainda impera a dicção do samba-canção na voz da cantora o que a faz soar muito mais um samba-canção do que uma música da bossa-nova.

vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. Com isso pode-se criar uma rima de ritmo. Uma frase musical rima com a outra sem que a música seja artificialmente alterada.

O LP *Chega de Saudade* resgatava o samba e ainda equacionava uma contradição que se instalara com o modernismo, advinda da dificuldade de se reconhecer o valor da música popular urbana. Com a bossa nova, o alcance da música popular brasileira mais uma vez revelava-se imensurável. A Bossa nova cumpria, a seu modo, os preceitos contidos no *Manifesto Pau Brasil* e no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade: ao realizar o que se buscava quando Oswald clamava por uma poesia de exportação, ou quando dizia querer dar “biscoito fino as massas”. A Bossa Nova re-significava o samba, valorizando suas conquistas e ainda era, como observou Augusto de Campos (1968) em *Balanço da Bossa*, um produto acabado, em pé de igualdade com as mais novas canções internacionais, não mais, apenas matéria-prima brasileira e sim um produto cultural acabado, pronto para figurar ao lado do que havia de mais moderno na música popular internacional.

João Gilberto é ao mesmo tempo, o último de uma fase em que predominavam os interpretes na música popular brasileira e o primeiro no estilo novo de samba. Um cantor, que se afirma pela imprevisível aceitação de sua dicção, revolucionária para a música popular brasileira. Desse modo, é ele, quem pela primeira vez executa a moderna canção brasileira, mudando radicalmente a maneira de cantar e de tocar violão no Brasil. João Gilberto, em sua *performance*, provocará um “calafrio camerístico na tradição do canto em dó-de-peito” (WISNIK, 2004, p.31). Com a vitória da bossa nova, a música popular brasileira será toda revisada pelo seu filtro modernista. A mudança estética que se dá na música popular brasileira é tão efetiva que podemos dividir a música em antes e depois do lançamento do LP de *Chega de Saudade*. Críticos como Tinhorão, se perderão nesse nó que se dá na chamada “linha evolutiva da música popular brasileira”.

Em suas letras, a bossa nova apresenta uma temática mais leve e moderna, ainda um tanto melancólica, sentimento contra o qual lutará ao longo do movimento, mas com otimismo. Herança da tradição do samba-canção ao qual se filiaram num primeiro momento também Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ainda há na Bossa Nova, reflexos da melancolia do samba-canção, contrabalanceado pelo otimismo dos *Anos de Confiança* e pela alegria original do samba. *Chega de Saudade*, a canção, marca num primeiro momento o conflito, herdado da tradição do samba-canção, e num segundo momento, que na música é evidenciado na passagem que se dá do tom menor para o tom maior, a sua superação, que se demonstra na letra com a enumeração feita pelo enunciador dos “abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim”. Com as gravações de João Gilberto os

atuais paradigmas são quebrados e contra qualquer movimento contrário, a resposta da bossa nova virá explícita e bem baixinha: *Chega de Saudade*. A música popular brasileira modernizava-se definitivamente.

Na bossa nova a atividade dos seus principais letristas consistia em buscar as palavras solares e harmoniosas com possibilidades rítmicas e trabalhar positivamente os seus conflitos, muito mais através dos seus sons. No contraste que ocorre pela superposição de letras bem simples a harmonias e melodias rebuscadas, é que se faz a complexidade da mensagem poético-musical. Envolvidas em acordes dissonantes e cantadas em melodias refinadas, as palavras, pela emissão e pelo ambiente musical em que estão inseridas se investem de nuances imperceptíveis àqueles que se concentram apenas na letra. Para além da pretensão de se escrever poemas, os letristas da bossa nova - desde a comprovação do poeta Vinicius de Moraes de que a canção tem uma linguagem própria, um princípio entoativo e opera com recursos diferentes do registro puramente poético – procuraram escrever letras mais musicais e menos rebuscadas, e por isso mesmo, com os dois lados equalizados, palavra e música, a canção se tornava, ao mesmo tempo, mais expressiva, mais poética e mais musical. Rompe-se com a tradição do samba-canção, mas não com toda a tradição da música popular brasileira, já que se valoriza o samba-samba pré-estandardização e através de releituras bossa novísticas, grandes clássicos da Rádio Nacional, como muitas canções de Dorival Caymmi, Ary Barroso, Herivelton Martins, ganharão nova vida a partir da interpretação modernista de João Gilberto e dos demais cantores da bossa nova.

Mais do que romper com a tradição, o movimento recupera toda uma tradição da música popular brasileira para por fim encontrar sua matriz nacional: o samba. Devota do samba, que é parte principal de seu repertório, não única, a bossa nova, na sua decantação, processo pelo qual passam também as letras, vai reencontrar na dicção do samba-samba, o seu princípio entoativo que, explicitamente na melodia, reitera a entoação implícita da mensagem.

Alguns estudiosos já apontaram para a presença, nas palavras de algumas canções da bossa nova, do ponto máximo da ruptura: a não-letra, onde a mensagem sonora tem mais valor que a própria mensagem verbal. De fato, canções como *Ho-ba-la-lá*, *Samba de uma nota só*, *O pato*, *O barquinho*, *Bim bom*, expressam essa tendência e só funcionam bem em seu perfil melódico, no qual, as palavras têm valor muito mais como sons ritmados do que propriamente como provedoras de sentido. Fora de seu contexto musical perdem sua força. Assim, são escolhidas, as palavras que se adequavam, ora à temática do samba-samba, ora ao trinômio, “amor, sorriso, flor” para se compor uma letra da Bossa Nova. A importância da letra, portanto, se dava muito mais na sua possibilidade rítmica e fônica.

5.4 “Bim bom, bim bim, bom bom”

João Gilberto compôs duas pequenas canções, *Bim bom* e *Ho-ba-la-lá*, que provavelmente serviram de laboratório para a formulação do que depois de um tempo viria a ser chamado de Bossa Nova. As duas canções têm harmonias não muito complicadas e letras diminutas, que, no entanto, trazem consigo um jeito novo de cantar em que o poderio da voz não é o essencial.

Para acompanhar o ritmo do novo estilo, o cantor deverá reduzir o volume da voz e estancar os *vibratos* e os floreios da técnica do *bel canto*, fartamente empregadas no samba-canção. Sem o realce anteriormente dado ao interprete, que se afirmava através do habitual “vozeirão”, a voz desde então será empregada como se constituísse mais um instrumento, e o seu realce será firmado pelo ritmo e pela afinação, seguindo uma nova técnica, apuradíssima, que se adequa à melodia e ao ritmo, com variações sutis de semitons e variações rítmicas improváveis, onde o velho esquema é trocado por outro cheio de sutilezas.

Assim começa *Bim Bom*:

| | |
|----|--|
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | Bim bim bim bim bim bim bim |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | bom bom bom bom bom |

Nos primeiros compassos, apenas uma brincadeira com o ritmo, em que o “bim”, que contém a vogal alta /i/, se apresentará na melodia na nota mais aguda e o “bom”, que contém a vogal baixa /o/, estará sempre nas notas mais baixas. A tabela acima se encerra com o tonema descendente que sugere conclusão. As consoantes bilábias /b/ e /m/ ajudam na conformação rítmica da frase deixando-a bem macia.

Na frase seguinte, como se vê na segunda tabela, são percebidos os mesmos elementos e a conclusão também em tonema descendente, bem acima da conclusão primeira, mais precisamente cinco semitons acima, tanto no “bim” quanto no “bom” final, o que problematiza o desenvolvimento da canção e requer uma explicação.

| | |
|----|-------------------------|
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 1 | |
| 13 | bim |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | bim |
| 9 | |
| 8 | Bim bim bim bim bim bim |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | bom bom bom bom |

A explicação virá com a terceira frase onde o interprete se explica e revela a quase ausência de uma mensagem verbal na poesia da canção e o predomínio absoluto do ritmo em relação à mensagem e à melodia da canção: “é só isso o meu baião/ e não tem mais nada não...”. Retomando o nome do ritmo criado por Luiz Gonzaga, migrante como João Gilberto, e que como ele trouxera um novo tipo de canção, João Gilberto, usará o termo para designar uma criação bem pessoal, “o meu baião”, e é claro para aproveitar a recorrência eufônica do fonema bilabial /b/. Equaliza-se, desse modo, a canção brasileira, que via, com o predomínio do samba-canção, a imposição do domínio da melodia e da mensagem sobre o ritmo que se diluía. Na canção, um sutil manifesto, em que a resposta é evasiva na mensagem mas enfática no ritmo e na melodia. Como se vê na terceira tabela:

| | | |
|----|---------|-----------|
| 18 | | |
| 17 | | |
| 16 | i | tem |
| 15 | só -sso | não mais |
| 14 | | meu -ra |
| 13 | É meu E | na O -ção |
| 12 | -ão | não |
| 11 | | -diu só |
| 10 | bai | -da a |
| 9 | | -ssim |
| 8 | | pe |
| 7 | | |
| 6 | | |
| 5 | | |
| 4 | | |
| 3 | | |
| 2 | | |
| 1 | | |

Em três tonemas ascendentes que requerem uma conclusão, mas que postergam a questão com a ascendência desses tonemas até “assim só”, e que por sua vez, é respondida com o “evasivo”

“bim bom” inicial, como se vê nas próximas duas tabelas que nos conduzirão novamente à segunda parte da canção.

| | |
|----|--|
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | Bim bim bim bim bim bim bim |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | bom bom bom bom bom |

| | | |
|----|---|--|
| 18 | | |
| 17 | | |
| 16 | i tem co | |
| 15 | só -sso não mais meu -ra bim | |
| 14 | | |
| 13 | É meu E na O -ção bim | |
| 12 | | |
| 11 | | |
| 10 | bai -da a -ssim bom | |
| 9 | | |
| 8 | | |
| 7 | | |
| 6 | | |
| 5 | | |
| 4 | | |
| 3 | | |
| 2 | | |
| 1 | | |

Em toda a primeira parte da composição, afóra o ritmo e o diminuto conteúdo da mensagem, nada de novo quanto à melodia. O “veneno” da melodia se vê na segunda parte nos dois primeiros tonemas ascendentes em notas que, foras do tom propositalmente, requerem do interprete uma atenção especial e muita técnica.

Explicitando as notas que encontramos na gravação original, veremos:

| | |
|------|--|
| DÓ | |
| SI | |
| LÁ# | |
| LÁ | |
| SOL# | |
| SOL | |
| FÁ# | |
| FÁ | |
| MI | |
| RÉ# | |
| RÉ | Bim bim bim bim bim bim bim |
| DÓ# | |
| DÓ | |
| SI | |
| LÁ# | |
| LÁ | |
| SOL# | |
| SOL | bom bom bom bom |

A nota sobre a qual repousa a melodia e que dá o nome ao tom da canção é a nota *Ré*, na escala menor, já que temos nesse grupo de notas, a nota *Dó* que não figura na escala de *Ré* maior e sim na escala de *Ré* menor. Se seguirmos a configuração de uma escala menor, respeitando os intervalos, farão parte da escala de *Ré* menor as notas: *Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó*. Sem nenhum acidente, ou seja, sem bemóis ou sustenidos. O que é respeitado mesmo na segunda frase, sem sair do tom, ou seja, sem sair da escala de *Ré* menor:

| | |
|------|---|
| DÓ | |
| SI | |
| LÁ# | |
| LÁ | |
| SOL# | |
| SOL | bim |
| FÁ# | |
| FÁ | bim |
| MI | |
| RÉ# | |
| RÉ | Bim bim bim bim bim bim |
| DÓ# | |
| DÓ | |
| SI | |
| LÁ# | |
| LÁ | |
| SOL# | |
| SOL | bom bom bom bom |

Até que chegamos à segunda parte da canção, quando encontramos “os venenos”, na linguagem dos músicos, ou seja, notas estranhas a tonalidade de *Ré* maior.

| | | | |
|------|---------|----------|---------|
| DO | i | tem | co |
| SI | só -sso | não mais | meu -ra |
| LA# | | | |
| LA | É meu E | na O | -ção |
| SOL# | -ão | não | |
| SOL | | | -diu só |
| FA# | bai | -da | a |
| FA | | | -ssim |
| MI | | | pe |
| RE# | | | |
| RE | | | |
| DO# | | | |
| DO | | | |
| SI | | | |
| LA# | | | |
| LA | | | |
| SOL# | | | |
| SOL | | | |

Contrastando com a tonalidade, tem-se a terça da escala de *Ré* menor, a nota *Fá* aumentada, ou seja, um semitom acima e, na conclusão dos tonemas ascendentes estudados, temos a quarta nota da mesma escala, a nota *Sol*, também meio tom acima do habitual dessa tonalidade, portanto, em *Sol* sustenido, mas ambas só de passagem, apesar das notas que encerram os tonemas repousarem um pouco mais acima, acentuando o estranhamento por não pertencerem a essa escala, sendo logo seguidas por notas que compõe a tonalidade da canção. A mesma nota que se sustenta em seu estranhamento (*Fá* sustenido) é retomada após o movimento cromático (movimento entre notas consecutivas), que se inicia em *Sol*, passa por ela e, por fim, afrouxará o nó resolvendo momentaneamente em *Fá* que comporá com a nota seguinte *Sol* um tonema ascendente que, pedindo uma conclusão, operará como *ritornello* para o movimento inicial. Todo esse sutil floreio melódico, colore a canção sem comprometer a tonalidade nem a afinação. Quando a segunda parte é retomada, a conclusão final apresenta nuances ainda mais sutis que dependem muito da técnica do interprete, pelas passagens de semitons por notas estranhas à tonalidade da canção:

| | | | |
|------|---------|----------|-------------|
| DÓ | i | tem | co |
| SI | só -sso | não mais | meu -ra bim |
| LA# | | | bim |
| LÁ | É meu E | na O | -ção |
| SOL# | -ão | não | bom |
| SOL | | | -diu bim |
| FÁ# | bai | -da | a |
| FÁ | | | -ssim bom |
| MI | | | pe bim |
| RE# | | | |
| RE | | | só |
| DÓ# | | | |
| DÓ | | | |
| SI | | | |
| LÁ# | | | |
| LÁ | | | |
| SOL# | | | |
| SOL | | | |

Depois de “pediu assim”, inicia-se um movimento engenhoso de *Ré* a *Si* passando pelas notas: *Mi*, *Fá*, *Sol*, *Sol* sustenido e *Lá* sustenido, nas quais o interprete deverá se equilibrar para não

desafinar. São nuances como essas, que irão contrastar com os modelos de canções populares anteriores à Bossa Nova e que possibilitarão daqui pra frente melodias mais sofisticadas, letras mais refinadas e sutis, além da retomada do valor do ritmo em detrimento à melodia, o que não comprometerá em nada sua futura popularidade no Brasil e no exterior, como o tempo logo irá demonstrar.

Para não comprometer o novo balanço da Bossa Nova, em que o ritmo imposto pela batida era o que mais importava, não se procurou mais fazer poesia cantada ou letras simplesmente literárias, buscava-se antes de tudo, letras adequadas à coloquialidade requerida pelo samba brasileiro. Simples em suas letras e audacioso dos pontos de vista rítmico, harmônico e melódico; a letra, no movimento Bossa Nova, revela que para se fazer canções é preciso mais do que a união de um poeta a um músico, antes, é preciso haver a compreensão de que a canção requer um conhecimento próprio para o seu exercício, no qual, a concordância com a entonação natural das frases é mais importante do que a literariedade das palavras e o seu valor estritamente poético.

5.5 Samba de uma nota só

É preciso ser reavaliado, o papel de Newton Mendonça na Bossa Nova. Amigo de infância de Tom Jobim, e posteriormente um dos seus primeiros parceiros. Dentre as suas parcerias destacam-se: *Desafinado*, *Samba de uma nota só* e *Meditação*. Ao contrário do que se costumou dizer Newton Mendonça não era apenas o letrista da dupla. Pesquisas mais recentes, apontam que a dupla compunha junto a quatro mãos, no mesmo piano e escreviam conjuntamente tanto a letras quanto as músicas das suas canções. Assim como Tom, Newton era pianista da noite e se apresentava em bares e restaurantes do Rio de Janeiro. Tom Jobim, que nutria um verdadeiro pavor de contrair tuberculose, doença que matava tantos artistas boêmios, ao conseguir trabalho como maestro e arranjador, se afastou da pesada rotina de quem trabalha na noite, da qual Newton jamais se afastara. Ruy Castro (2008) sugere que Newton Mendonça é um enigma na Bossa Nova, pois apesar da importância de suas composições, é ainda mal avaliada a sua influência no movimento. Newton morre em 1962 de ataque cardíaco quando voltava já de manhã do seu trabalho. Mesmo tendo feito tanto pela Bossa Nova, não pode ele colher os louros da fama, o que o obrigou a continuar trabalhando na noite. Coincide com o ano de sua morte certo esmorecimento do movimento bossa nova.

Músicos e letristas, Tom Jobim e Newton Mendonça criaram os maiores manifestos da bossa nova. Cancionistas e músicos excelentes que eram, puderam criar com notas e palavras, em toda complexidade litero-musical que envolve a canção, as composições que mais explicitavam o

movimento. Em *Desafinado*, por exemplo, está uma melodia deveras complexa que cria no ouvinte mais apressado a sensação de que o interprete está desafinando, quando que na verdade o interprete - aí estamos falando de João Gilberto que em seu disco de 1959 foi quem primeiro gravou esta canção - deve se valer de uma técnica apuradíssima para percorrer os caminhos sinuosos e imprevisíveis que a canção percorre para brincar com a idéia de que o interprete desafina. De fato, são tantas as notas estranhas à escala, que somente na habilidade desses dois grandes músicos podem ser por fim harmonizar as “linhas tortas”, após um percurso hiper-complexo, incomum na música popular, cuja equação é resolvida de uma maneira extremamente musical pela dupla.

Em pouco tempo a canção se torna um clássico do cancioneiro nacional, apesar da complexidade, e também por isso, além de ser bela e bem resolvida, se tornará também um famoso *standard* do jazz, sendo regravada por inúmeros músicos em todo o mundo. Num dos versos finais da canção, pela primeira vez se explicita o nome do movimento que significaria a ruptura total com uma tradição na música brasileira e o advento da modernidade na canção: “Isso é Bossa Nova/ isso é muito natural”. É natural a maneira de se cantar imposta pela Bossa Nova, sem os floreios característicos de uma interpretação operística. Também natural, apesar de complexos, os caminhos de semitons que evitam propositalmente as notas da tonalidade, transcendendo a escala diatônica. Por mais que sejam complexas, são também naturais e necessárias as modulações que se dão em algumas canções da bossa nova, como é o caso de *Chega de Saudade* que estudamos anteriormente.

O segundo disco de João Gilberto chamado *O amor, o sorriso e a flor* de 1960, título retirado da canção *Meditação*, também de Tom Jobim e Newton Mendonça em que se diz: “o amor, o sorriso e a flor se transformam depressa demais”, como numa profecia, a canção revela os futuros caminhos da música popular brasileira na qual a temática da Bossa Nova parecerá um delírio.

A primeira canção do segundo disco de João Gilberto é mais um fruto dessa parceria. Nela encontramos mais uma aula de versatilidade, na qual música e letra atuam conjuntamente na construção da narrativa. *Samba de uma nota só*, como o próprio nome anuncia, é um samba em compasso binário, como eram os sambas originalmente, no qual a melodia de grande parte da canção é composta por apenas uma nota como se vê nas tabelas adiante:

| | |
|----|--|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Eis a qui este sambinha feito numa nota só |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|---|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Outras notas vão entrar mas a base e uma só |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Consequência do que se acaba de dizer, a letra anuncia uma nova nota, em seguida, a melodia fiel a mensagem traz essa nova nota. Diferentemente de *Desafinado* em que uma quantidade grande de notas desvia-se dos centros tonais para brincar com o ouvinte. Aqui, a complexidade não se evidenciará na quantidade de notas e sim pela sequência de acordes

dissonantes que harmonizam essa única nota ao longo da canção, segundo um caminho harmônico trazido na batida de violão. Assim, se pensávamos que a bossa nova, dependia de certa complexidade melódica, como a que encontramos em *Chega de Saudade*, para se afirmar, este samba prova exatamente o contrário.

Em relação a *Desafinado*, *Samba de uma nota só* funciona como o outro lado da moeda, e como tal, só poderia ser composta pelos mesmíssimos compositores. Com a facilidade de se tocar apenas uma nota, o mundo inteiro logo saberá que um bom samba e conseqüentemente uma canção bossa nova, quando toca um samba, é originária do compasso binário e de uma percepção sincopada do ritmo na qual as notas são cantadas na divisão que sugerem os tamborins nas escolas de samba. Com essa canção, músicos do mundo inteiro puderam testar a divisão rítmica da bossa nova e do samba, com a facilidade de não precisar tocar mais que uma ou duas notas.

| | |
|----|---|
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | Esta outra é consequência do que acabo de dizer |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

As duas únicas notas exploradas na primeira parte da canção são metáforas do enunciador e da musa e, como na letra, e nas notas, um é consequência do outro. O tonema ascendente final, que se vê na próxima tabela, deixa em aberto uma conclusão:

| | |
|----|---|
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | -cê |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | Como eu sou a consequência inevitável de vo |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Iniciando a segunda parte da canção, os compositores exploram toda a escala do tom, ou seja, todas as notas possíveis na tonalidade em que se encontram como se encarassem uma montanha russa:

| | |
|----|----------|
| 20 | -te/e |
| 19 | |
| 18 | gen -xis |
| 17 | -ta -te |
| 16 | |
| 15 | Quan por |
| 14 | |
| 13 | a |
| 12 | |
| 11 | -í |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|--------------|
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | Que diz -se |
| 9 | |
| 8 | Fa não |
| 7 | |
| 6 | la to/e qua |
| 5 | tan na ou na |
| 4 | |
| 3 | -da -da |
| 2 | |
| 1 | |

E demonstram musicalmente e literalmente, que assim como existem pessoas que falam demais e não dizem nada, também existem compositores que usam notas demais e ainda assim não conseguem se expressar. A canção prossegue:

| | |
|----|-----------------|
| 20 | |
| 19 | |
| 18 | -li |
| 17 | |
| 16 | -ti -zei |
| 15 | me/u de |
| 14 | |
| 13 | Já to |
| 12 | |
| 11 | da/es na |
| 10 | -da |
| 9 | -ca |
| 8 | -la/e -brou -se |
| 7 | |
| 6 | no so |
| 5 | |
| 4 | fí não qua |
| 3 | -nal na ou |
| 2 | |
| 1 | -da |

Numa impressionante compatibilidade entre letra e música, que acompanha toda a canção, ao mesmo tempo em que se diz: “Já me utilizei de toda escala e no final não deu em nada”, a melodia percorre toda a escala, ascendentemente e descendentemente. E depois de vôos e mergulhos na tonalidade retorna-se a nota, como se retorna a amada, conforme se vê na melodia e também na letra, na superfície da canção:

| | |
|----|-------------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | E voltei pra minha nota |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|------------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Como eu volto pra você |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Com apenas uma nota, o enunciador é capaz de provar que faz samba, o quanto gosta da amada e assim em diante:

| | |
|----|-----------------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Vou provar com a minha nota |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|-----------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Como eu gosto de você |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Para aqueles que não encontram o mínimo múltiplo comum da canção brasileira, presente na bossa nova, e que ora se revela pela letra reduzida, ora pela melodia diminuta, deixa um recado final que brinca com o ouvinte menos atento, o destinatário da canção que começava a entender a lógica dessa canção/jogo.

| | |
|----|----------------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | E quem quer todas as notas |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

Se até então, mantinha-se o pacto entre melodia e letra, a canção agora, confundindo a todos, dirá o nome de todas as sete notas, mas, quebrando esse pacto, utilizará apenas uma nota:

| | |
|----|-----------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | Ré mi fá sol lá si dó |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

| | |
|----|-------------------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Fica sempre sem nenhuma |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

E, no modo imperativo, ainda pede para que o destinatário, outro compositor, ou outro amante, fique numa nota só, enquanto, sorrateiramente, troca a nota final da canção que se encerra num tonema ascendente que pedirá o *ritornello*.

| | |
|----|-----------------|
| 19 | |
| 18 | |
| 17 | |
| 16 | |
| 15 | |
| 14 | só |
| 13 | |
| 12 | |
| 11 | |
| 10 | |
| 9 | Fique numa nota |
| 8 | |
| 7 | |
| 6 | |
| 5 | |
| 4 | |
| 3 | |
| 2 | |
| 1 | |

5.6 LP Chega de Saudade

Voltamos então a pensar no LP de estréia de João Gilberto. O formato do *Long-Playing* na década de 50 substituíu, aos poucos, os discos de 78 rotações. Com uma tecnologia que permitia armazenar mais tempo de música no disco, com uma qualidade muito maior, muda-se a lógica das gravações em todo o mundo. O artista agora não lançaria apenas um compacto com apenas duas faixas, o que centrava toda a sua força artística na música a varejo, a partir de então, ele deveria apresentar um conceito inteiro em cada álbum. Se até então víamos o predomínio de alguns poucos interpretes que cantavam por uma constelação de compositores, com o LP, a necessidade de fazer singular cada disco desses, fez com que as gravadoras começassem a se preocupar a trazer novos cantores e cantoras, além de novos interpretes para o seu elenco.

Como vimos, a canção manifesto *Chega de Saudade*, que marca a transição do Samba-Canção para a Bossa Nova, é a primeira faixa do lado A do LP de mesmo nome. Logo em seguida, sem mais precisar acertar as contas com o samba-canção, ouve-se *Lobo Bobo* da importantíssima dupla de compositores formada por Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli que estreava neste disco em duas faixas. Com uma letra bem descontraída, na qual o letrista Ronaldo Bôscoli reinventa a fábula do Chapeuzinho Vermelho, *Lobo Bobo* afirmava a alegria da bo(ss)a nova, na potência rítmica da dicção e na voz “muito natural” de João Gilberto. Assim como *Bim Bom*, o título da canção repete o fonema oclusivo bilabial /b/ criando uma assonância muito ritmada. Num cenário urbano, ao som da bossa nova, o encontro da “Chapeuzinho de maiô” com o Lobo, dessa vez, resultará num final bem diferente para a fábula. Na canção, a Chapeuzinho termina com “o lobo na coleira que não janta nunca mais”. De lobo mau à lobo bobo o enunciador masculino da canção brasileira finalmente se rende ao encanto da mulher - sem crise nenhuma. Eis a boa nova da bossa: a alegria venceu, chega de saudade!

Temos um novo grupo de compositores com uma proposta radicalmente diferente para a música brasileira, justamente no momento em que ela parecia descer para o fundo do poço com o samba-canção. A bossa nova vai buscar no “amor em paz”, nas praias desertas e no samba, a alegria. Na terceira faixa do lado A vem a segunda ordem dos líderes Tom Jobim e Vinícius de Moraes, depois de “chega de saudade”: “brigas nunca mais”, porque agora, como se anuncia, na faixa seguinte, em música do próprio João Gilberto: “é amor Ho-ba-la-lá”. Ainda no lado A, *Saudade fez um samba*, a segunda canção da dupla: Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, onde se conclui: “a dor é sua/ em mim doeu/ a culpa é sua/ o samba é meu/ então não vamos mais brigar/ saudade fez um samba em seu lugar”. E para finalizar o lado A, *Maria ninguém*, que apresenta

mais uma bela melodia de Carlinhos Lyra. A lógica que permeia o disco, sobretudo o lado A, é a seguinte: Primeiro: chega de saudade! Segundo: em lugar da saudade, que tal um samba?

Na primeira faixa do lado B, João Gilberto canta *Desafinado*, a primeira canção-manifesto da dupla Tom Jobim e Newton Mendonça, na qual, pela primeira vez, é usada em uma canção o nome do movimento. Finalizando a primeira parte da canção, na qual o cantor com ironia se desculpa pela sua desafinação, João se explica “isso é bossa nova, isso é muito natural”. *Desafinado*, assim como *Chega de Saudade*, dera origem a um compacto de 78 rotações que tinha em seu lado B *Ho-ba-la-lá* de João Gilberto. Como já falamos sobre a dupla na análise de *Samba de uma nota só*, nos concentraremos nas faixas restantes, quando o disco começa a apresentar uma genealogia da bossa nova.

Tocando em sequência um samba de Caymmi e outro de Ary Barroso, respectivamente *Rosa Morena* e *Morena Boca de Ouro*, João Gilberto com sua interpretação moderna, bossa nova, salva do esquecimento canções de outros tempos, anteriores a revolução musical que se prefigurava. Na arca da Bossa Nova rumo à modernidade da música popular brasileira finalmente alcançada com o movimento bossa nova, as grandes canções, sobretudo os sambas do repertório de outrora, despertarão continuamente o interesse dos músicos-cantores do movimento, já que, a partir de uma abordagem bossa novística, poderiam ultrapassar o passado, acomodando-as no presente contínuo da bossa nova.

No lado B, temos ainda *Aos Pés da Cruz* de Marino Pinto e Zé da Silva (José Gonçalves), famosa na interpretação de Orlando Silva, que ganha sobrevida na interpretação de João, e *É Luxo Só*, outro grande sucesso de Ary Barroso. Com essas regravações resgatavam-se também alguns símbolos nacionais do passado que eram deixados pelo caminho pelos compositores brasileiros enquanto rumavam do samba à canção. Sendo assim, com a Bossa Nova, revive-se: a mulata, a morena, o terreiro, o requebrado, a ginga e a dança do samba. Na canção que fecha o disco *É Luxo Só*, com apenas três instrumentos, o violão de João Gilberto, a percussão de Guarani e a bateria de Milton Banana louva-se, por fim, a mulata, brasileira por excelência, desde a certificação de Gilberto Freyre e que volta a figurar como musa, “mexendo as cadeiras”, com “um num sei quê, que faz a confusão”, a maltratar o enunciador sambando diante dele, com todo luxo do compasso sincopado brasileiro representado em seu próprio corpo em movimento. Eis aqui, uma boa parte da letra do samba e é claro, um convite à bossa nova de João Gilberto:

Olha, esta mulata quando dança
É luxo só

Quando todo seu corpo se embalança
É luxo só
Tem um num sei quê que faz a confusão
O que ela não tem, meu Deus, é compaixão
Eta mulata (bamba)

Olha, esta mulata quando dança
É luxo só
Quando
todo seu corpo se embalança
É luxo só
Porém, seu coração quando palpita
E se agita, mais ligeiro
Nunca vi compasso tão brasileiro

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação procuramos repensar o percurso da música popular brasileira na primeira metade do século XX, desde a gravação do primeiro samba até a deflagração do movimento da bossa nova que de certa forma resgatava o samba e suas conquistas musicais e ainda renovava o estilo fazendo-o figurar em pé de igualdade com as mais modernas expressões da música mundial como o Jazz ou a grande canção norte-americana. Nesse percurso, é construída a música popular brasileira, um sistema vivo, capaz de incorporar à sua linguagem as mais diversas influências sem perder a sua identidade.

Com Sandroni, observamos que as síncopes, marcantes dos ritmos brasileiros há pelo menos dois séculos, se tornaram signos da nossa identidade, apesar da resistência em boa parte da segunda metade do século XX de alguns setores da elite que preferiam se ver, enquanto brasileiros, distantes de elementos não recorrentes na Alta Música Européia. A síncope significava uma exceção à regra para essa tradição, dessa forma, esse elemento rítmico deixava em evidência a influência de outros agentes, sobretudo os afro-brasileiros, na construção da música popular brasileira. No Brasil se verificou que, o que era exceção na música ocidental (a síncope), aqui constituía, pela sua constância, a própria regra. Sim, aceitava-se o compasso europeu, mas, em contrapartida, dentro do espaço do compasso, subvertendo a acentuação regular, a síncope, por sua vez, tornaria o andamento cada vez mais contramétrico. Diante da enorme diversidade de ritmos brasileiros mapeados nas pesquisas modernistas cujas síncopes demonstravam-se muito semelhantes, Mário de Andrade denominá-las-á *Síncope Característica*. Curiosamente, enquanto Macunaíma, o anti-herói brasileiro cujo epíteto dizia: “um herói sem nenhum caráter”, descrevia o brasileiro como um povo que por tamanha diversidade distinguia-se como aquele que não tinha característica alguma, a música popular brasileira, conforme o próprio Mário, reunia-se sob um tipo de síncope característica.

Na década de 90, Carlos Sandroni, percebendo a semelhança da lógica da *Síncope Característica* descrita por Mário, com outros tipos de síncopes encontrados ao longo da América, sobretudo na região caribenha, reunirá todas essas sob o que chamou de *Paradigma do Tresillo*. Contudo, o samba, desde o momento que deixa de ser folclórico e começa a ser gravado, começa a tomar forma própria, e se estabelece com um novo paradigma. Como vimos, o *Paradigma do Tresillo* usado nas primeiras gravações de samba é substituído no final da década de 20 pelo que Carlos Sandroni chamou de *Paradigma do Estácio*, mais ligeiro e contramétrico. O novo paradigma, lançado pelos compositores do Estácio e desenvolvido por compositores como Noel Rosa, Cartola e Assis Valente, será consagrado durante a Era Vargas, e com o incentivo e a

permissão do Estado se afirmará, de forma duradoura, com a criação das escolas de samba nas comunidades. A partir do final da década de 20, o novo paradigma tornava-se o mais representado, com o tempo, tornar-se-ia o mais consagrado.

Com Vianna, percebemos que, se até a década de 30, a miscigenação era vista como degeneração, razão maior das nossas deficiências, com a afirmação da música do afro-brasileiro no panorama popular brasileiro e a seguinte re-escritura da história brasileira a partir de uma visão positiva da miscigenação elaborada por Gilberto Freyre, esse processo será louvado, e por fim, constituirá o grande especificador da nossa identidade.

A hibridação cultural que ocorre no Brasil, palco do encontro de culturas tão diversas quanto às indígenas, portuguesas e africanas, além das culturas advindas de migrações posteriores, faz do Brasil um país muito peculiar onde a mestiçagem, de forma assumida, erigia-se como o símbolo maior da nação. Juntamente com a “mestiçagem racial”, ocorre uma intensa hibridação cultural, pela qual os diversos grupos heterogêneos, que compunham o que se convencionou chamar de povo brasileiro, atuaram na criação de uma música folclórica rica que compreendia a diversidade brasileira e que ainda possibilitou, a partir do fonógrafo, a inscrição das expressões afro-brasileiras na cultura nacional.

Proibidos de falarem as suas próprias línguas e de cultivarem os seus próprios deuses, os negros, através do exercício musical, preservavam suas origens e ainda rearticulavam os seus discursos com seus cantos em toda a América. Fundindo suas culturas à cultura hegemônica, o afro-brasileiro encontra uma forma de se inscrever na sociedade através de práticas de hibridismo cultural, que apesar de toda a resistência, acabaram por alterar - através de detalhes como a síncope - todo o discurso hegemônico. Desde então, o afro-brasileiro torna-se o grande responsável pela criação de uma música nova no Brasil, nem africana, nem européia: música popular brasileira.

Para além de uma visão essencialista da identidade com suas ociosas buscas do autêntico e do puro na cultura brasileira, no presente trabalho, ajudados pelos pensadores Homi Bhabha, Stuart Hall, Paul Gilroy e Néstor Garcia Canclini, procuramos pensar a cultura brasileira como um composto híbrido no qual diferentes agentes interferem constantemente na construção de sua identidade. Focando o Brasil, a partir da ótica desses pensadores, encontramos na cultura musical brasileira uma miríade de exemplos de processos de hibridismo cultural, transparentes nos ritmos, nas palavras, nas melodias e nos gestos dos brasileiros.

O samba, desde Donga, e a sua primeira gravação, inscrevia um ritmo reconhecidamente afro-brasileiro na esfera da música popular brasileira, que até então nomeava apenas a música folclórica. A partir de então, uma nova história começa para a música popular. O samba que percorrera um longo caminho que passa pela escravidão, pela abolição, pela proclamação da

República e as reformas urbanas do Rio de Janeiro, conquistava por fim o direito de ser registrado. Concluimos que é nesse espaço criado pelo samba no carnaval, que emerge na sociedade brasileira, a cultura do afro-brasileiro.

Enquanto o afro-brasileiro rearticulava o seu discurso através da cultura e conquistava o direito de registrar no fonógrafo o primeiro samba em 1917, o Brasil, a partir da década de 20, vivia a chamada virada modernista. A partir da deflagração do movimento com a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, os modernistas brasileiros, reunidos em São Paulo tomavam as rédeas da arte nacional. Sob nova direção, a arte nacional, recoloca no centro da discussão a questão da identidade. Ainda assim, é flagrante, ao longo do movimento, certo descompasso no discurso modernista em relação às contemporâneas conquistas dos sambistas. Enquanto os “novos” promoviam a modernização nas artes brasileiras, em relação à área musical, de forma hegemônica, continuavam a pensá-la apenas sob o seu viés erudito. Assim, deixava-se de dar a devida atenção ao fenômeno do nascimento da música popular urbana no Rio de Janeiro.

Ao pensar a música apenas em seu viés erudito, o projeto deixa de contemplar um movimento com um alcance popular inestimável e que sem dúvida alguma também promovia a modernização da cultura brasileira, com duas grandes diferenças: primeira, o samba incluía o afro-brasileiro, e segunda, constituía, este sim, uma arte verdadeiramente popular. Dessa forma, se por um lado os modernistas preocuparam-se com os destinos da música erudita brasileira e com a preservação do nosso folclore, por outro lado, ao rejeitarem o devir da música popular brasileira que a esta altura passava inevitavelmente pela sua comercialização, só contribuíram para a confirmação do caráter preponderantemente elitista dos seus líderes.

Desprezando a cultura musical do brasileiro, os modernistas Villa-Lobos e Mário de Andrade, a partir da prática do ensino do canto orfeônico e um projeto explícito no *Ensaio sobre a música brasileira*, procurarão suprir a falta de uma educação musical no Brasil, sempre conforme uma orientação ocidentalizada. No entanto, no mesmo ano em que começava a ser implantado o ensino do canto orfeônico no Brasil, eram criadas em comunidades marginais, por iniciativa dos próprios sambistas, as primeiras escolas de samba com um propósito diametralmente oposto ao do ensino de música proposto pelos modernistas. Nas escolas de samba, o ritmo brasileiro, ao mesmo tempo em que ultrapassa a sua limitação folclórica, preservava-se, ao ser ensinado aos novos e amplificava-se com a formação de um exercito rítmico que congregava no samba uma imensidão de ritmistas. Com o sucesso no carnaval do Rio de Janeiro, as escolas de samba cariocas ainda servirão de modelo para a seguinte criação de escolas de samba em todo o país.

Contudo, se de um lado, o samba firmava-se como símbolo de brasilidade, de outro, pagava caro o preço para a sua *totemização*. Concluimos que durante o seu percurso, o samba não pôde

evitar a sua apropriação por outros setores da sociedade. O Estado que passa a incentivar o samba, por outro lado, também passa a interferir em sua temática, o que significou o abandono parcial: da figura do malandro, da exaltação da orgia, da festa e da insubmissão do negro frente à lógica racista da sociedade brasileira, que ainda lhe reservava apenas o trabalho braçal em troca de salários baixíssimos. No decorrer da Era Vargas, o samba caminhava para a sua standardização e assim, conseqüentemente, deixava de representar o afro-brasileiro. Cantores brancos, mulatos, ou os chamados negros de alma branca, ascendiam ao posto de reis do samba, enquanto que os sambistas malandros, majestades de outrora, padeciam no ostracismo. As conquistas primeiras do samba que, sem dúvida, representaram importantes vitórias do afro-brasileiro numa sociedade deveras racista, esvaneciam. No entanto, para tornar-se símbolo da nação brasileira, o samba precisou domesticar-se. Em posse de interesses de terceiros, o samba perdia o ritmo binário, o calor da batucada, o coloquialismo das suas letras, e o que é pior, seus principais interpretes, espécies de tenores populares, suficientemente comprometidos com a arte do *bel canto*, mais pareciam estrangeiros diante desse ritmo brasileiro.

No entanto, se o samba se desconfigurava nas gravações comerciais, ele permaneceria, ainda assim, implicitamente ao longo do ano e de maneira explícita no carnaval, como a grande matriz da canção comercial brasileira. Mesmo quando achávamos estar suficientemente distantes do ritmo, como observamos ao pensarmos, por exemplo, no samba-canção, tantas vezes atacado por Ary Barroso por conta do seu estrangeirismo, vimos que de modo algum se abandonava o título capaz de conferir um mínimo de brasilidade ao gênero. Diante do impasse do samba-canção que recolocava o discurso da canção brasileira sob o domínio da melancolia, era preciso resgatar no samba a alegria inaugural, o ritmo que se perdia e um jeito de cantar que condizesse com o nosso jeito de conversar.

Com o lançamento do compacto de João Gilberto em 1958 contendo *Chega de Saudade e Bim Bom*, a revolução musical da bossa nova começa a ser deflagrada. O compacto começa com *Chega de Saudade*, que como demonstramos em nossa análise, trabalha a passagem do samba-canção para a bossa nova, na letra, no canto, no ritmo, na melodia, no acompanhamento musical e na modalização. No outro lado do disco, *Bim Bom*, um samba arisco, com uma letra diminuta que, conforme vimos em nossa análise, servira de laboratório para a invenção de João Gilberto e depois constitui-se como um pequeno manifesto da bossa nova. Enfim, o modernismo musical brasileiro nascia, justamente, do reconhecimento do samba como a expressão musical mais importante do Brasil, assim, filiando-se a uma tradição, a bossa nova inicia um movimento de modernização da canção brasileira que, no entanto, resgata na própria tradição do cancioneiro nacional, o samba que ficara no caminho e ainda é capaz de transformar outras canções através da linguagem bossa nova,

e conseqüentemente do samba, o que possibilita, por exemplo, a gravação de canções de outros gêneros e também a releitura brasileira de compositores estrangeiros.

Em busca da construção da canção moderna brasileira e da retomada das conquistas rítmicas do samba, João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Newton Mendonça, os grandes líderes do movimento, finalmente resolvem um impasse que se arrastava desde a deflagração do movimento modernista em São Paulo. Assim, a música popular urbana, que desde os seus primeiros registros apresentava semelhanças óbvias em relação à linguagem coloquial que buscavam os modernistas, finalmente é contemporizada pela elite intelectual brasileira. Reparando um erro antigo dos modernistas brasileiros que, salvo raras exceções, permaneceram ensimesmados, não admitindo a atuação modernizadora da canção brasileira na cultura nacional, os músicos e letristas integrantes da bossa nova inventavam o seu próprio movimento modernizador, dessa vez, colocando a canção brasileira, principalmente o samba, no centro do seu programa.

Podemos questionar se Noel Rosa, Ismael Silva, Geraldo Pereira e Cartola, para citarmos apenas quatro nomes, já não tinham elevado a poesia cantada brasileira à sua modernização. Enquanto compositores, sem dúvida alguma, contudo, a depender dos interpretes já consagrados para a propagação de suas canções, não puderam levar por inteiro a modernidade que traziam consigo. Traduzidos pelos cantores e cantoras de rádios e suas orquestras, esses sambas transfiguravam-se consideravelmente. Horácio, em relação à inaugural tradução de poesias do grego para o latim, disse certa vez, que poesia é o que se perde na tradução. Ao pensar no contexto do samba, podemos dizer o mesmo, isto é, samba é aquilo que se perdia na tradução/gravação empreendida pelos tenores do samba e suas orquestras.

João Gilberto, em seu périplo, sai em busca do que ficava de fora nas gravações brasileira até então. Vitorioso, encontrava no violão uma batida nova que consegue finalmente sintetizar o samba e um canto novo muito mais próximo à fala. No limite entre o canto e a fala, João Gilberto busca o máximo de naturalidade no canto, sem, no entanto, abandoná-lo. Procurando, por toda a sua vida, a melhor maneira de se dizer (cantar) a canção, dentro de uma moldura naturalmente brasileira.

O samba, apesar de há tempos caracterizar-se como o ritmo brasileiro que primeiramente tornara-se um gênero moderno, ele ainda não se apresentava para a indústria fonográfica conforme era praticada originalmente. Somente a revolução musical da bossa nova lhe traria uma equalização moderna. A partir de então, a música popular brasileira se equiparia com as demais potências musicais internacionais. Vale lembrar que mesmo a dupla: Tom Jobim e Vinicius de Moraes, antes da interpretação radical de João Gilberto, ainda encerrava-se no âmbito do samba-canção. Sendo assim, concluímos que é João Gilberto o grande responsável pela modernização na música popular

brasileira. Não só isso, João torna-se paradigmático também para a música internacional. O músico é apontado como uma das maiores influências que o Jazz absorvera nos últimos quarenta anos, o que por si só requereria uma nova pesquisa, mais abrangente, para que seja avaliada a amplitude da afirmação. Um marco na música popular brasileira, a bossa nova influencia toda uma nova geração de músicos, cantores e compositores do Brasil. De Jorge Benjor a Edu Lobo, de Chico Buarque a Roberto Carlos, de Elis Regina a Caetano Veloso, de Gilberto Gil a Jair Rodrigues. Enfim, o que se tornou conhecido como Jovem Guarda, MPB e Tropicalismo, nascem a partir da decantação primeira da bossa nova.

João Gilberto, depois de ter cantado no seu primeiro LP: “isso é bossa nova, isso é muito natural”, por muitos anos evitou cantar a palavra que dá nome ao movimento. Enquanto o nome bossa nova, tornava-se uma marca poderosa, a estandardização vinha no seu encaixe e a partir de então, como disse Tom Jobim: “fica só nisso não interessa a ninguém”. Não bastava a João Gilberto o reconhecimento como cantor e músico de bossa nova, João precisava transcender a bossa nova, para se afirmar dentro de uma longa tradição na música popular brasileira. No momento em que o movimento é reconhecido, João Gilberto rompia com a bossa nova. Enquanto a nova geração tinha agora uma batida padrão para se acompanhar a canção brasileira, João Gilberto voltava-se para o samba, sem interromper jamais a sua busca,

Meu trabalho foi sempre com a música brasileira. Com o samba, nossa música infinita. Aquilo que as pessoas chamam de bossa nova e que eu chamo de samba, de música brasileira – ampla, rica, infinita, sobre a qual o artista pode criar o seu fraseado pessoal. Fazer essa música lá fora é fácil: eles nos respeitam. Vêm e vão gerações, e o amor e a admiração aumentam pela nossa música. Muito mais do que aqui, no Brasil. Esta é a verdade: o respeito maior é deles e não nosso. O Brasil ainda não se apercebeu da importância que lhe é dada lá fora, em termos de música. É por isso que eu não penso em bossa nova. Penso em samba. Música brasileira (apud Caymmi, 2008, p. 261)

À guisa de conclusão gostaríamos de acrescentar que os três primeiros *long-playings* de João Gilberto, fundamentais para entendermos o movimento da bossa nova, estão, todos eles, fora de catálogo. O próprio Tom Jobim – é importante lembrar - fazia questão de incluí-los na sua discografia, dada a sua total entrega na gravação desses discos, tendo participado neles como arranjador, técnico de gravação, compositor e pianista. Sem a coordenação de Tom Jobim, não existiriam os discos *Chega de Saudade*, *O amor, o sorriso e a flor* e *João Gilberto*, o núcleo duro do movimento. Em suma, os discos de estréia de Tom Jobim e de João Gilberto que marcaram uma parceria que em quatro anos, de 58 à 62, promoveria um movimento que mudaria definitivamente a música popular brasileira, e que a partir de 62 passava a influenciar também a música

internacional, jamais foram lançados em CD e estão fora de catálogo também em vinil. Ao longo da pesquisa, verificamos que seria impossível pensar a bossa nova sem o acesso a esses três discos.

Quando muda a mídia do LP para o CD, muitos discos ficam pelo caminho. A EMI detentora dos direitos dos três *long-playings* de João Gilberto, com a mudança, simplesmente lançou as canções dos LPs em CD, numa coletânea, sem o devido respeito das ordens das faixas, e desprezando totalmente o conceito singular de cada disco. E mais, a EMI remasterizara os discos sem a supervisão de seus principais autores – nem Tom Jobim, nem João Gilberto acompanharam o processo -, intitulada *O Mito*, recheado de frases de efeito, desde o título da coletânea, que mitificavam e entristeciam o vivíssimo João Gilberto. Por tudo isso, a coletânea gerou um processo aberto pelo próprio João Gilberto contra a EMI, e a venda do CD foi proibida em todo o mundo. A beira dos oitenta anos, João Gilberto ainda luta para reaver o direito de lançar os seus discos primeiros, sem que as suas identidades sejam violadas. Parece detalhe, mas é a partir da preservação cuidadosa desses documentos que se faz a história da música popular no Brasil. E num país sem história...

È com o intuito de afirmar uma história da música popular no Brasil e o seu papel na construção de uma identidade, que nos debruçamos durante a nossa pesquisa na longa tradição da música popular-comercial no Brasil, desde as suas primeiras gravações, até a deflagração do movimento bossa nova que a partir de 1958, promoveria uma modernização sem precedentes em sua história.

Sem dúvida alguma, por optarmos por um recorte, o presente trabalho deixou de fora muitas canções e personagens importantes. Assim, concentramo-nos, para tentar a partir da leitura de algumas poucas canções, mapear o desenvolvimento do samba, desde a sua criação, passando pelas primeiras gravações do gênero, as transformações mais significativas, até a modernização radical da bossa nova, que, lembramos, de forma alguma apagava as tendências de samba anteriores a ela, pelo contrário, se a bossa nova rompia com o modelo de canção proposto pelos grandes intérpretes, por outro lado, reconciliava-se com o samba e a tradição da música popular brasileira. A bossa nova, portanto, não suplantava o samba, antes, reforçava a sua constituição primeira, mas ia além. Sendo assim, ao se afirmar como um estilo de alcance internacional, o movimento acabava por promover o interesse na música brasileira e conseqüentemente, também no samba em escala mundial.

Em 1981, João Gilberto convoca seus discípulos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethania para gravar com ele um disco chamado *Brasil*. Abrindo o disco uma versão bossa nova do clássico *Aquarela do Brasil*, atualizado e re-significado na interpretação muito natural de João Gilberto, Caetano, Gil e Bethania e que, portanto, em nada se parece com a interpretação majestosa

de Francisco Alves. Tornando explícito o que ao longo da pesquisa, nos esforçamos para demonstrar, nesta gravação, a batida de João Gilberto vai se misturando com uma bateria de escola de samba, de modo que a canção é reconduzida ao samba sem que se sinta a mudança. De forma muito natural, João Gilberto enfim reconduz um clássico do cancionário nacional ao samba que se perdera no caminho.

Em 1994 morria Tom Jobim. Emocionado, João Gilberto quebrava um silêncio de décadas e declarava:

Tom era bom. Sabe, um homem bom? Pois é: era Antonio. Tom e bom é a mesma coisa. Divertido, inteligente, tão cheio de sensibilidade. Tom é uma das melhores pessoas que conheci na vida. Dizer assim, “das melhores”, é pouco. Conheci muitas pessoas boas, mas Tom era espetacular. Um escândalo. Nem sei dizer.

Lembro de Tom na gravação de *Chega de saudade*. Ele estava ali, na cabine, e eu no estúdio. Tom estava olhando, tinha os olhos emocionados, entusiasmados. (...) Lembro de Tom no Carnegie Hall. Ele moço, tocando piano. Nós ali, fazendo música. Nós ali representando o Brasil. A gente querendo homenagear o Brasil, a gente querendo o bem do Brasil. Nós querendo fazer uma coisa boa para o país. Um Brasil que fosse representado pela sua música, uma música bonita. Era uma coisa meio infantil, ilusão da juventude, o que seja. Mas acho que fizemos alguma coisa pelo Brasil. Tom fez tanto pelo Brasil (João Gilberto chora, chora, chora). O Brasil foi tão bonito...

Estou aqui, falando no telefone sem fio, de frente para a janela que mostra o Rio de Janeiro. Estou vendo o mar, a Lagoa, os morros. O Rio de Tom. O Rio de Janeiro do meu amigo Antonio Carlos Jobim. Mas agora onde está Tom? É Drummond, de quem Tom gostava tanto, quem pergunta: “E se todos nós vivêssemos?” (apud Garcia, 1999, p. 152).

A bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto continua a emocionar homens e mulheres de diferentes países, e ainda hoje, serve de influência para artistas em todo o planeta. Do Brasil ao mundo, o movimento segue comovendo pela sua música ritmada e serena, e a sua poesia naturalmente cantada. Com a bossa nova, a música brasileira conquistava o reconhecimento internacional, não mais apenas pelo seu exotismo, mas também por apresentar ao mundo da canção, um projeto autêntico de modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism**. Londres: Verso, 1991, 224 p.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica: Brasília: INL, 1972, 27 p.
- _____. **Macunaíma**. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, 208p.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, 394 p. Título original: *The Location of Culture*.
- BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, 322p.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba/ Noel Rosa, de costas para o mar**. São Paulo: Mameluco, 2007, 222p.
- CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002, 183 p.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, 354p.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4ª ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, 385 p.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 459 p.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi e a Bossa Nova**. In: GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V.; NAVES, S. C. (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 251-268.
- CHEDIAK, Jesus. **Songbook: As 101 melhores canções do século XX**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004. v.1, 174p.
- _____. **Songbook: Tom Jobim**. 2ª Ed. Revisada. Volume 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987, 125 p.
- COSTA, P.; OLIVEIRA, S. F. **Canção do amor de menos. Sentimento e sensação na música de Tom Jobim**. In: GIUMBELLI, E.; DINIZ, J. C. V.; NAVES, S. C. (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 235-250.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 271 p.

- DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, 207 p.
- DINIZ, Júlio. **O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira**. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMER, Karl Erik (org.). *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p.121-134.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org.) **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, 282p.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, 573 p.
- GARCIA, Walter. **Bim bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999, 221p.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, 432 p. Título original: *The black Atlantic*.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, 102 p. Título original: *The questions of cultural identify*.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. 1ª ed. Atualizada. Belo Horizonte: UFMG, 2009, 410 p.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. **A MPB em discussão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, 525 p.
- _____. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, 236 p.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2001, 247 p.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986, 268 p.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. Trad. brasileira por uma equipe coordenada por Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, 512 p. Título original: *Politics in Brazil, 1930-1964: An experiment in democracy*.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1983, 253 p. Título original: *Vanguardia y cosmopolitismo em la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*

- SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009, 176 p.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, 251p.
- _____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002, 323p.
- _____. **Todos Entoam: Ensaio, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007, 447 p.
- TAVARES, Bráulio. **O baião é carioca, ou o ritmo revolucionário de Luiz Gonzaga**. FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Festas e batuques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p. 81-87.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 5ed. Petrópolis: Vozes, 1978, 384 p.
- VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977, 111 p.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, 193p.
- WISNIK, José Miguel. **Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)**. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: 1982, p. 129-191.
- _____. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, 188 p.
- _____. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 283 p.
- _____. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004, 533 p.

ANEXO

Segue no verso um disco compacto com gravações mencionadas durante esta dissertação. Abaixo, a lista das canções, seguidas por autor, interprete e o ano da gravação.

1. **Pelo telefone.** Donga/Mário de Almeida: Baiano, 1917.
2. **Se você jurar.** Francisco Alves/Ismael Silva/Nilton Bastos: Mário Reis e Francisco Alves, 1930.
3. **História do Brasil.** Lamartine Babo: Almirante, 1933.
4. **Aquarela do Brasil.** Ary Barroso: Francisco Alves, 1939.
5. **Se acaso você chegasse.** Lupicínio Rodrigues/ Felisberto Martins: Cyro Monteiro, 1938.
6. **Se você jurar - Para me livrar do mal.** Francisco Alves/Ismael Silva/Nilton Bastos; Ismael Silva/Noel Rosa: Ismael Silva, 1954.
7. **Rosa morena.** Dorival Caymmi: Dorival Caymmi, 1955.
8. **Chega de saudade.** Tom Jobim/Vinícius de Moraes: João Gilberto, 1958.
9. **Bim bom.** João Gilberto: João Gilberto, 1958.
10. **Samba de uma nota só.** Tom Jobim/ Newton Mendonça: João Gilberto, 1960.
11. **É luxo só.** Ary Barroso: João Gilberto, 1959.
12. **Aquarela do Brasil.** Ary Barroso, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, 1981.