2
Eis aqui esse sambinha

Palco de diversas movimentações socioculturais, a cidade do Rio de Janeiro no final da década de cinquenta do século XX, viu desfilar uma série de acontecimentos que fizeram deste período um dos mais ricos da história republicana brasileira. As palavras de ordem eram "progresso", "modernidade".

Propiciada pelo processo de industrialização[12], a economia nacional dera um salto, incorporando no cotidiano da população padrões de consumo antes vistos essencialmente nos países desenvolvidos. Fábricas como a Companhia Siderúrgica Nacional, a Acesita, a Petrobrás, estavam a todo vapor tornando o aço, a gasolina, o plástico, entre outros produtos, parte do dia-a-dia.

A leitura dos novos tempos ficava a cargo, mormente, de intelectuais e artistas. Poesias, crônicas, invadiam as estantes e a imprensa. Nas artes, o teatro, o cinema, as artes plásticas buscavam lidar com tantas novidades. No campo musical a situação não era diferente. Como ressalta o compositor, Chico Buarque de Hollanda[13]: "... apareceu a Bossa Nova e aquilo era moderno, era brasileiro (...) tinha a ver com o país que parecia nascer: moderno e promissor".

2.1
Da primeira vez era a cidade: o Rio de Janeiro como síntese da Nação

> "De certa maneira o Rio, pela sua topografia, pela sua natureza, pelo seu temperamento, por milhões de atributos positivos e negativos, acho que os negativos contam também, as favelas uma certa miséria alegre que há aqui, uma certa desordem, um certo caos e ao mesmo tempo o tipo de humor carioca, a paciência diante das crises, a piada, tudo isso que faz o Rio de Janeiro, cria uma atmosfera muito propicia à música popular"
>
> Vinícius de Moraes

12 O Plano de Metas, uma das principais medidas no plano político-econômico do presidente Juscelino Kubitschek, buscava acelerar a introdução de um parque industrial no país, dando continuidade ao processo de "substituição das importações" que avançava desde a década de 1930 por ação do então presidente Getúlio Vargas. SKIDMORE, Thomas. *Brasil:* De Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

13 Chico Buarque de Hollanda citado em: CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; DE SOUZA, Tárik. *Tons Sobre Tom*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1995, p. 134

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Em sua obra póstuma "A Cidade das Letras", mais especificamente no capítulo intitulado "A Cidade Letrada"[14], Angel Rama nos apresenta o projeto de construção de um arsenal simbólico que tinha por finalidade moldar o modo de agir e pensar no cenário colonial latino-americano a partir de meados do século XVI. Segundo Rama, a ação, a cargo de um grupo de intelectuais organizados em prol da monarquia absoluta, propiciou uma espécie de "missão civilizatória".

Nesse sentido, podemos perceber a cidade assumindo status privilegiado. Na urbe se dava o processo de "comunicação social", ou seja, era no espaço urbano que a intelectualidade se reunia a fim de elaborar e propagar mensagens norteadoras de conduta. No seio de uma sociedade marcada pelo analfabetismo, a posse da palavra tornou-se uma insigne ferramenta de poder.

Entre as principais causas que garantiriam o fortalecimento da "cidade letrada", Rama elenca: (i) a preocupação imperial em garantir a organização colonial, garantindo a "hierarquização e a concentração do poder"; (ii) as exigências da evangelização indígena e (iii) a potência do estilo barroco, garantindo a disseminação de representações sociais[15] de acordo com padrões europeus _ procurando disseminar dentro da sociedade a imagem do poderio da corte, símbolo do poder real.

Em tom pedagógico, Angel Rama destaca a existência de duas facetas da cidade, uma concreta e outra simbólica[16]:

> "A física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem".

Como destaca o historiador Antônio Edmilson Rodrigues o estudo da cidade tornou-se "um dos objetos preferidos de investigação acadêmica".[17] Pensando pontualmente o caso do Rio de Janeiro, Edmilson lança um interessante

[14] RAMA, Angel. *A cidade das letras.* São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 41-53
[15] Para pensar o conceito de Representações Sociais vale conferir FARR, Robert. *"Representações sociais:* a teoria e sua história". In: GUARESCHI, P. e JOVCHELOYITCH, S. (Orgs.). Textos em Representações Sociais**.** Petrópolis: Vozes, 1995, p. 31-59
[16] RAMA, Angel. Idem, 1985, p.53
[17] RODRIGUES, Antônio Edmilson M. *Em algum lugar do passado:* cultura e história na cidade do Rio de Janeiro. In: AZEVEDO, André Nunes de. Rio de Janeiro: capital e capitalidade (org). Rio de Janeiro: Departamento Cultural/UERJ, 2002, p. 12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

olhar às abordagens clássicas direcionadas à "Cidade Maravilhosa". Valendo-se do conceito de *capitalidade*[18] o historiador procura, então, pensar como o Rio de Janeiro adquiriu um singular status nas produções intelectuais, representado como uma espécie de síntese da nação.

De província ocupada por franceses à cidade-capital, e, mesmo depois da perda da posição de Distrito Federal, a cidade do Rio ainda trazia consigo uma espécie de carisma que não permitiu o apagamento por completo de seu caráter fomentador de certos padrões e ideais de conduta. Nos cafés, nas ruas, nas livrarias, o desfile de ideias ditava o modo de viver carioca.

Com efeito, a observação da evolução histórica da então província de São Sebastião do Rio de Janeiro nos permite visualizar um processo ímpar[19]. Tal originalidade influiu tanto em seus aspectos geográficos como nos conteúdos habitacionais, levando a necessidade da formulação de uma nova estratégia portuguesa para a ocupação de seu território. Nas palavras de Edmilson[20]:

> "a exuberância de sua natureza não constitui, por si só, a base ou fundo da sua história. São as intervenções humanas (...) que a qualificaram como cidade-referência no espaço colonial português".

No mesmo caminho, a historiadora Marly Motta traz uma interessante contribuição ao pensar a questão da "capitalidade" carioca como elemento composicional da identidade do Rio de Janeiro, possibilitando sua distinção das demais regiões. Ponto curioso na construção de Motta, é que esta direciona sua análise para o momento em que o Rio deixa de ser a capital federal, tornando-se o Estado da Guanabara, ou seja, a historiadora procura demonstrar que apesar da perda da posição de centro político "a função de representar a unidade e a síntese da nação" permanece como um traço marcante.

Outro a se debruçar sobre o papel do Rio de Janeiro como modelo civilizatório a ser seguido é o historiador Nicolau Sevcenko. Nas palavras do historiador[21]:

---

18 Nesse Sentido, é interessante observar ARGAN, Giulio. *L'Europe des capitales.* Genebra: Albert Skira, 1964.

19 Para pensar a evolução histórica do Rio de Janeiro Ver RODRIGUES, Antônio Edmilson. Op. cit.

20 Idem, p. 17

21 SEVCENKO, Nicolau. *A Capital Irradiante:* técnicas, ritmos e ritos do Rio. In.: NOVAIS, Fernando A., SEVCENKO, Nicolau (org.). História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras: 1998, p.522

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

> "No Brasil (...) esse papel de metrópole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros como nacionais".

No artigo "A Capital Irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio", Sevcenko procura demonstrar como no Rio de Janeiro as grandes transformações no terreno científico e tecnológico, ocorridas durante o iniciar do século XX, aturaram no sentido de marcar a experiência de viver em uma grande cidade. Telefone, rádio, telégrafo sem fio, foram algumas das ferramentas que possibilitavam, por um lado, o acesso a informações diversificadas vindas do exterior, e, por outro, a comunicação interna, trazendo uma quantidade maior de informações e promovendo seu intercâmbio no território nacional.

O período ao qual nos debruçamos com maior afinco, os dois últimos anos da década de 50 do século XX, ou seja, os anos de 1958 e 1959, nos mostra um Rio de Janeiro marcado pelo anseio de modernização iniciado nas décadas precedentes. No seio da sociedade carioca a expectativa era o caminhar para a construção de uma nação moderna. Como dizia o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, através da identificação do clima de euforia que predominava na época, vivia-se um tempo que, de tão bom, "não deveria acabar"[22].

No entanto, é preciso salientar como destacam os historiadores João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, que essa "crença na modernização" assumiu aspectos distintos em diferenciados recortes temporais. Assim, os autores pontuam que na década de 50, a partir da incorporação das conquistas materiais do capitalismo, a visão da modernidade acompanhava, como mencionado anteriormente, a ideia da emergência de uma nova civilização, trazendo traços definidores do caráter de um novo povo _ como a cordialidade, a criatividade; já nos anos sessenta, o ritmo acelerado de uma sociedade cada vez mais industrial estimulava a crença do iminente acesso ao "Primeiro Mundo", ser moderno estava diretamente ligado à ideia de progresso, de um caminhar para frente; no entanto, nos anos oitenta, a afetação dos problemas do desenvolvimento (desemprego, inflação, violência) provocou dúvidas no concernente às vantagens

[22] SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958:* o ano que não devia terminar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

da modernidade, certo tom pessimista passa a fazer parte dos discursos sobre o novo tempo.

Na verdade, acrescentamos mais. Além da ideia de modernidade assumir uma roupagem diferente em tempos distintos, percebemos que o próprio entendimento da concepção do que era "ser moderno" pode assumir facetas diferentes de acordo com o grupo social e a região ao qual pertencem (não apenas no que se refere à divisão norte-sul, mas, também as noções de centro x periferia). De tal forma, fazemos questão de ressaltar que, no presente caso, estamos operando com indivíduos pertencentes ao segmento médio urbano, habitantes dos bairros da cidade do Rio de Janeiro do final dos anos cinquenta _ sobretudo, Ipanema, Leblon e Copacabana.

Pensando especificamente questões referentes à produção cultural, mais especificamente ao meio musical, a discussão sobre modernidade é capital em nossa tentativa de pensar a música da Bossa Nova em seu momento inicial. As inovações eletrônicas, que vão ter no rádio um de seus principais símbolos, vão incitar de forma mais decisiva a dicotomia tradição x novidade. Não apenas os produtores, como também os consumidores de música vão estar atentos a uma nova proposta de lidar com uma das expressões de maior destaque no país, o samba.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

2.2
Só danço samba: a referência inevitável

Samba-maxixe, samba-enredo, samba-exaltação, samba-de-terreiro, sambalanço, samba-de-quadra, sambalada, samba-chulado, samba-raiado, samba-coco, samba-choro, samba-canção, samba-batido, samba-de-partido-alto, samba de gafieira, as diversas ramificações do gênero são ilustrativas no sentido de pensarmos a complexidade desta modalidade de música que é uma das formas de expressão de maior representação na cultura brasileira.

As bibliografias especializadas [23] no assunto frequentemente direcionam a origem do samba ao Rio de Janeiro de meados do século XIX, sobretudo por conta do movimento dos negros recém-chegados da Bahia e instalados nos arredores dos bairros da Saúde, Cidade Nova, mais especificamente, em torno da zona portuária, no Morro da Conceição, na Pedra do Sal, na Praça XI.

Com efeito, pensar o samba é ter em mente a necessidade de se aventurar pelo colorido da cultura negra e suas formas de sociabilidade. Como destaca Luiz Vianna em sua "Geografia Carioca do Samba", os eventos conhecidos como pagodes (festas unindo dança, culinária e religião, sobretudo, através do candomblé) se tornaram pontos de disseminação e referência da vida cultural em meados do século XIX[24]. Os referidos eventos carregavam tantos elementos simbólicos que nos faz perceber que, mais do um gênero musical, o samba pode ser entendido como um movimento cultural.

Nesse sentido, faz-se fundamental pontuar a atuação das chamadas "tias" _ mormente doceiras, lavadeiras, costureiras oriundas da Bahia. Suas residências eram redutos de tais eventos, recebendo, sobretudo, indivíduos provenientes das classes menos abastadas, a maior parte eram ex-escravos. As rodas de samba e candomblé realizadas nas casas das tias, como a Tia Tereza, e posteriormente, na casa da célebre Tia Ciata, foram fundamentais, não apenas no sentido de promover a socialização, a diversão, mas também na tentativa de garantir a manutenção de elementos da cultura negra, ou seja, no sentido de resistência diante uma nova realidade a qual tiveram de se integrar. Como destaca Muniz Sodré[25]:

> "A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro seguida a Abolição. A habitação _ segundo depoimentos de seus velhos frequentadores _ tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada".

[23] Nesse sentido vale observar o verbete destinado ao gênero no Dicionário de Música Cravo Albin, na versão online: DICIONÁRIO DE MÚSICA CRAVO ALBIN. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br; e, também a obra Geografia Carioca do Samba. VEIGA, Bruno, VIANNA, Luiz. *Geografia Carioca do Samba.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004

[24] VEIGA, Bruno, VIANNA, Luiz. op. cit, p.19

[25] SODRÉ, Muniz. *Samba:* o dono do Corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.15

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Procurando pensar a disseminação do samba, o sociólogo Waldenir de Caldas, em sua "Iniciação à Música Popular Brasileira", vai apontar já no século XX, a importância do registro fonográfico para a expansão do movimento[26]. Segundo Caldas, a primeira canção a ser registrada como gênero "Samba" foi *Pelo Telefone*[27], de autoria de Donga, gravada em dezembro de 1916 pelo selo Odeon, interpretada pelo cantor Bahiano com acompanhamento da banda da Casa Edison.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

[26] CALDAS, Waldenir. *Iniciação à Música Popular Brasileira.* São Paulo: Ática, 1985, pp. 28-44

[27] Entre as várias versões da canção, destacamos a referida gravação do cantor Bahiano: "O chefe da folia pelo telefone manda lhe avisar/ Que com alegria não se questione para se brincar/ O chefe da polícia pelo telefone manda lhe avisar/ Que na Carioca tem uma roleta para se brincar/ Ai, ai, ai, /Deixa as mágoas para trás ó rapaz/ Ai, ai, ai/ Fica triste se é capaz, e verás/ Tomara que tu apanhes/ Pra nunca mais fazer isso / Tirar o amor dos outros / E depois fazer feitiço / Ai se a rolinha (Sinhô, sinhô) /Se embaraçou (Sinhô, sinhô) / É que a avezinha (Sinhô, sinhô) / Nunca sambou (Sinhô, sinhô) / Porque este samba (Sinhô, sinhô) / De arrepiar (Sinhô, sinhô) / Põe perna bamba (Sinhô, sinhô) /E faz chorar"

I - Partitura da música "Pelo Telefone"[28]

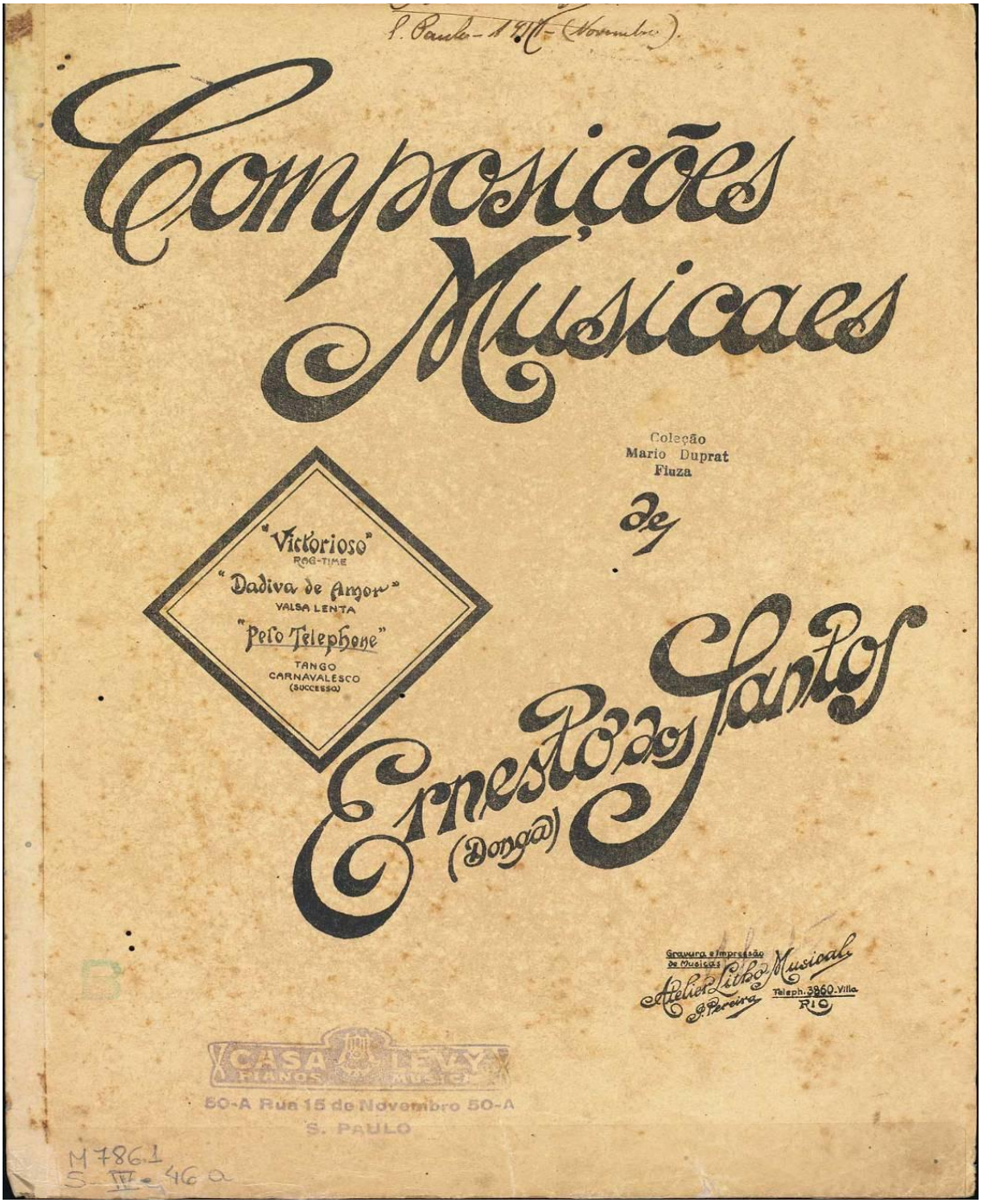

Figura 1 – Partitura da Música "Pelo Telefone" (parte I)

[28] Disponível nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Referência: Autor/Criador: Donga, 1890-1974. Título: Pelo telephone. Outros Títulos Pelo telefone. Publicador: Instituto de Artes Graphicas, Data: [19--?] Dimensões do original:4p. : Assunto(s): Samba - Rio de Janeiro (RJ). Samba (Dance) - Brazil - Rio de Janeiro. CDD:782.42164098153 Tipo de documento original: Partitura Direitos:Biblioteca Nacional (Brasil) Back up: HD-017 DVD-0265

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

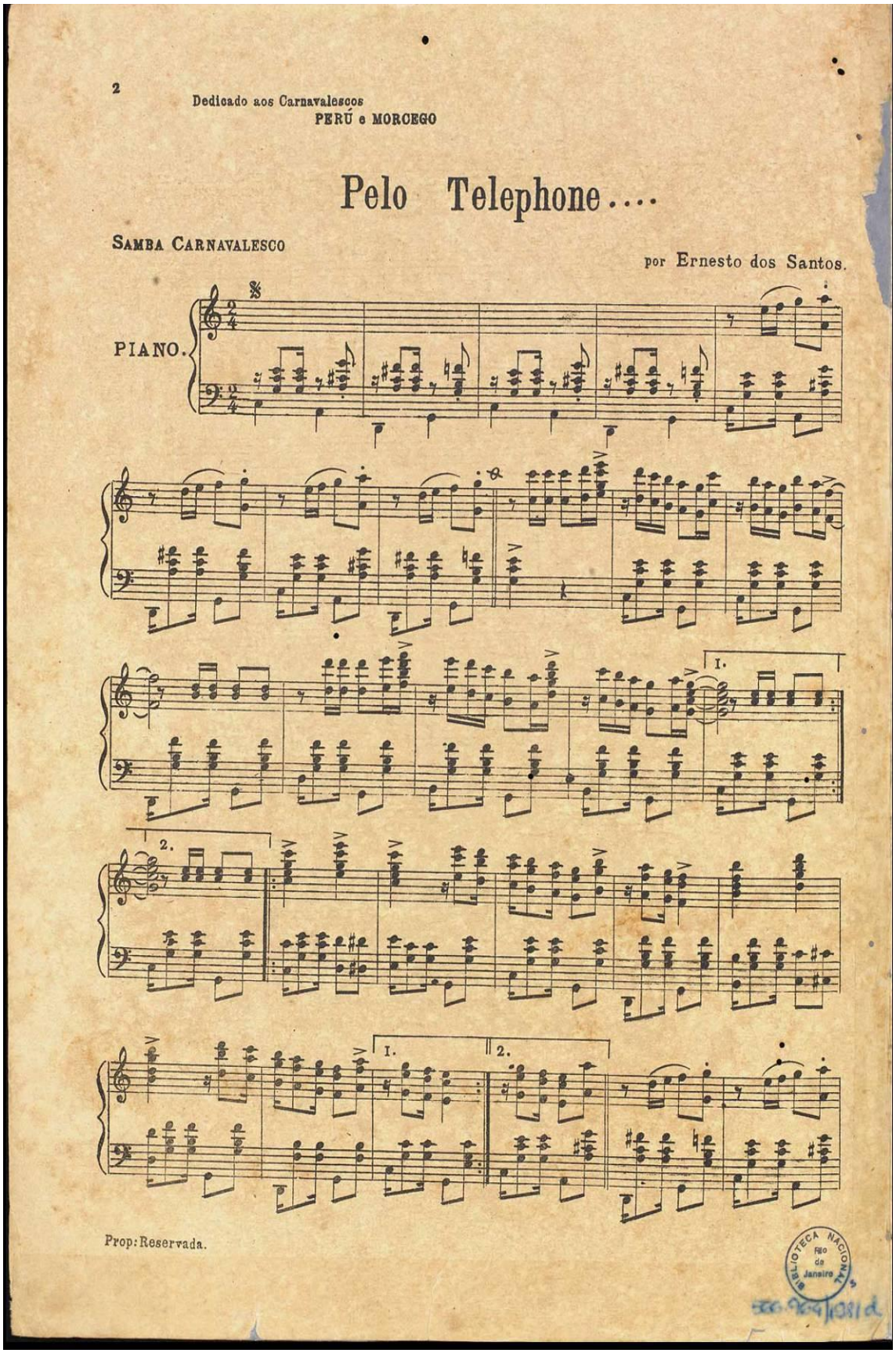

Figura 2 - Partitura da Música “Pelo Telefone” (parte II)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

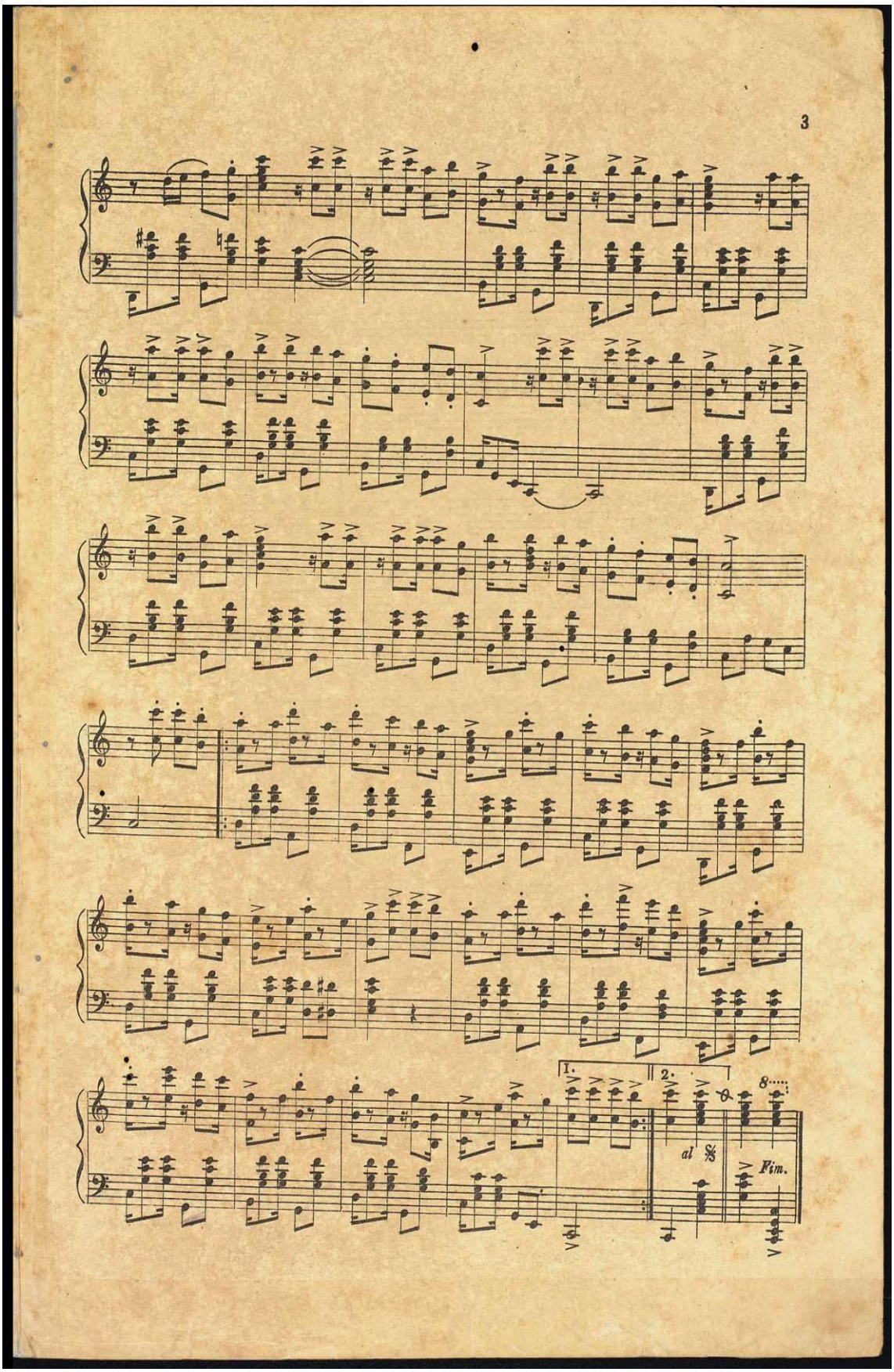

Figura 3 - Partitura da Música “Pelo Telefone” (parte III)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

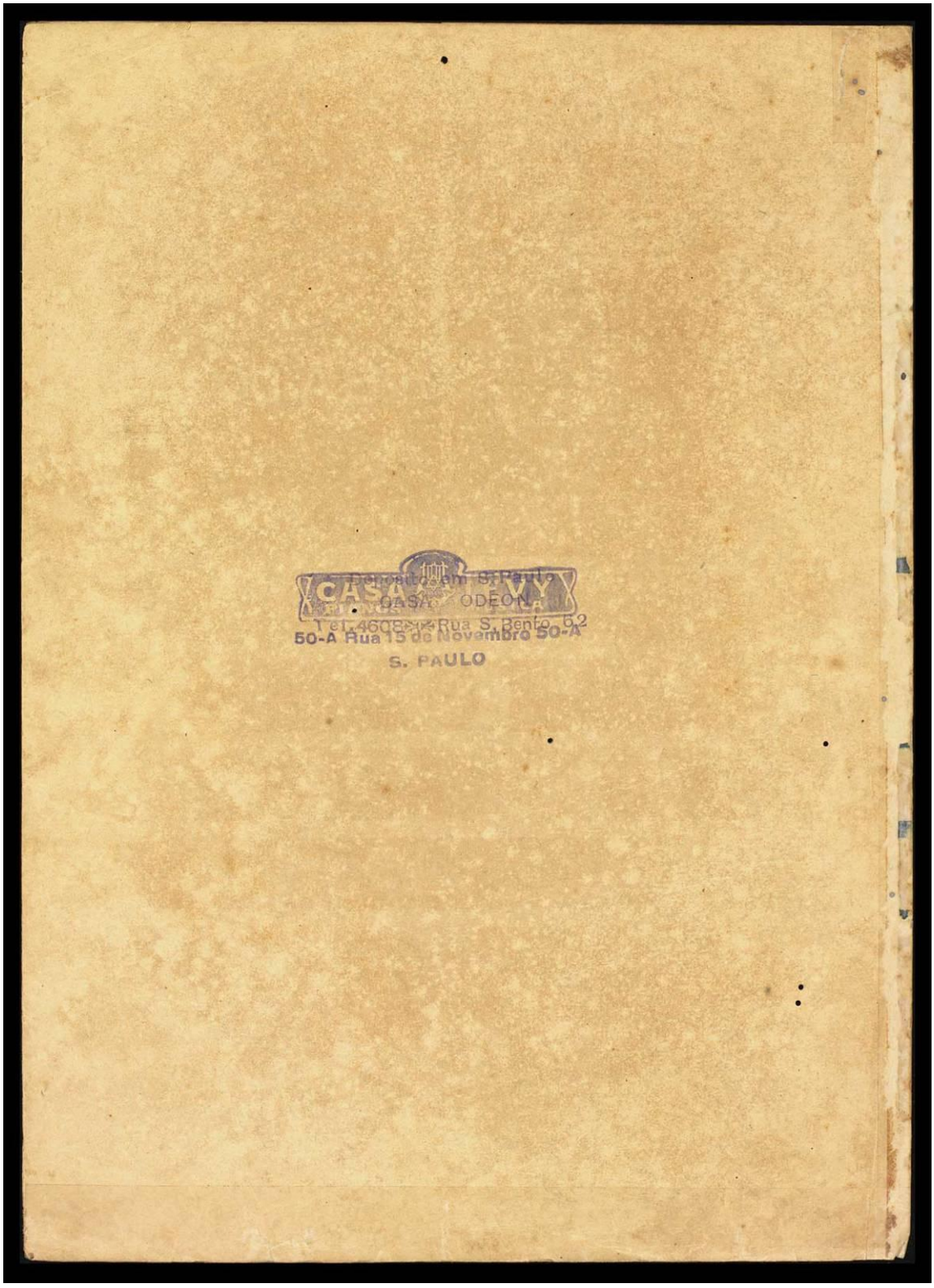

Figura 4 - Partitura da Música “Pelo Telefone” (parte IV)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Na trilha do sucesso da composição vieram as polêmicas. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, tanto a autoria, como a letra, como seu registro na partitura, e também sua posição como marco inaugural, são questões que ainda merecem debate[29]. Na verdade, nossa preocupação não reside em procurar alguma resposta para tais querelas, mas sim, por um lado, pensar o processo pelo qual o samba começa a popularizar-se, transcendendo as festas nas favelas; e, por outro, refletir sobre o papel da incipiente indústria fonográfica no sentido de possibilitar a disseminação da canção.

No artigo intitulado "Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo" os pesquisadores André-Kess Schouten e Giovanni Cirino, trazem uma interessante discussão sobre a questão da reprodutibilidade técnica. Tendo o disco como objeto de análise, Schouten e Cirino, por um lado, não deixam de apontar as críticas apresentadas por Anthony Seeger e John Blacking, que pontuam o processo de reprodução fonográfica como uma ação ilusória, ou seja, enxergando os mecanismos que possibilitam a captação e registro musical, através de sua tecnologia como criadores de uma espécie de "ilusão auditiva", como se os sons pudessem ser produzidos sem a ação humana; mas, por outro, não deixam de destacar que justamente por conta de tais recursos técnicos, é que podemos ter acesso, desde meados do século XX, a grande parte das músicas que conhecemos.

Com efeito, o registro musical através da figura do disco possibilitou uma nova relação social com a música. Tal modalidade de manifestação artística, anteriormente disponível aos ouvintes por meio de concertos, apresentações ao vivo, passou a adentrar o cotidiano da população através dos *fonógrafos* e *gramofones*[30], por um lado, criando uma relação de maior proximidade do público com a canção, e, por outro, introduzindo um novo mercado, o da comercialização material da obra fonográfica.

No Brasil, a entrada dos cilindros ocorreu por obra da *Casa Edison,* a primeira gravadora de discos criada no ano de 1902 por Frederico Figner.

[29] Nesse sentido, vale conferir a matéria intitulada "A Certidão de Nascimento do Samba" publicada na Revista de História da Biblioteca Nacional. Além de mencionar a querela sobre a autoria do samba, o artigo também pontua uma possível relação da canção com o Músico Pixinguinha, como sendo este responsável pelo registro da canção na partitura. Ver: REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. *A Certidão de Nascimento do Samba.* Disponível em: http://www.revistadehistoria.com.br/secao/por-dentro-da-biblioteca/a-certidao-de-nascimento-do-samba acesso em 08 jan. 2011

[30] Primeiros instrumentos de reprodução dos discos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Localizada na capital federal, mais precisamente na Rua do Ouvidor, a *Casa Edison*, segundo o historiador Eduardo Gonçalves, foi responsável por mais de 80% das gravações das músicas brasileiras no período de 1902 a 1926[31].

Naturalmente, pontuar a entrada do disco no cenário cultural brasileiro não significa dizer que o acesso ao mesmo ocorreu de forma democrática _ fato que ainda não se verifica nos dias atuais, onde o processo de reprodução é de certa forma menos custodioso e problemático do que no iniciar do século XX. Nesse sentido, vale destacar o aspecto de distinção que a posse dos discos e de seus meios de reprodução, o fonógrafo e o gramofone, legavam aos seus proprietários, àqueles que possuíam recursos financeiros para sua obtenção.

No entanto, para fins de possibilitar tanto o hábito da audição como também maior divulgação das músicas e seus intérpretes, tornaram-se frequentes as execuções musicais públicas em locais de maior movimento. Para isso, vários fonógrafos foram espalhados em pontos estratégicos da cidade, procurando chamar a atenção dos passantes.[32]

Outra importante ferramenta para a disseminação de novos costumes foi a chegada do rádio na década de vinte do século passado[33]. Nas palavras de Ronaldo Conde Aguiar[34]:

> "Não sabíamos _ talvez pouquíssimos percebessem isso na época _ mas o rádio foi um instrumento essencial à nossa feitura como nação. O rádio levou às cidades (pequenas, médias e grandes) e aos rincões mais afastados uma mensagem (...) que uniu brasileiros em torno de algumas aspirações e desejos comuns. O Rádio criou e recriou estilos de vida. O rádio inventou palavras, expressões e práticas cotidianas. O rádio moldou interesses e estimulou ideias e comportamentos"

É interessante notar que o aparelho possuía uma espécie de áurea religiosa no imaginário popular. Como destaca o historiador Nicolau Sevcenko, o

[31] Para mais informações sobre o tema é interessante notar: GONÇALVES, Eduardo. *Phonographos e gramophones*: a Casa Edison e o mercado musical no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. In: III Seminário Nacional de Pós-Graduandos em História das Instituições, 2010, Rio de Janeiro. Anais do III Seminário Nacional de Pós-Graduandos em História das Instituições. Rio de Janeiro : Uni-Rio, 2010

[32] Para maiores informações conf. GONÇALVES, Eduardo. Op. cit.

[33] Em 22 de setembro de 1922 ocorre a primeira transmissão radiofônica, por conta das comemorações do centenário da Independência. No ano seguinte, é instaurada a primeira emissora de rádio, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. As programações e a manutenção das emissoras ficavam a critério dos sócios das sociedades radiofônicas.

[34] AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p.13

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

rádio recebera a alcunha de "capelinha", tanto pelo seu formato, como pelo simbolismo que esse carregava ao transmitir mensagens que atingiam o íntimo seus ouvintes[35]. O tom místico do aparelho também é mencionado por Aguiar, ao pontuar o local estratégico reservado para o rádio sobre o móvel mais importante da sala, sempre ao centro, como imagem a ser cultuada pela família.

A vozes radiofônicas inicialmente possuíam a função informativa como sua principal linha, sobretudo, pela atuação da *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro* _ a primeira emissora introduzida no país por Edgar Roquette Pinto e Henrique Morize. Não obstante, gradualmente a música também foi galgando seu espaço junto às emissoras.

Fundamental para essa nova faceta foi o surgimento das emissoras comerciais de rádio, autorizadas pelo presidente Getúlio Vargas através do Decreto 21.111 no ano de 1932. Como lembra o jornalista Sérgio Cabral, inicialmente as empresas privadas demonstraram certo receio naquela mídia ainda em estado incipiente[36]. As propagandas publicitárias concentravam-se, sobretudo, em jornais e revistas. Contudo, os novos formatos das programações que foram ao ar (radionovelas, humorísticos, programas musicais) atingiram em certo o público ouvinte, despertando de forma vivaz o interesse dos anunciantes[37].

No campo musical ganharam destaque os programas de auditório e os programas de calouros. Num momento em que as inovações tecnológicas _ tanto elétricas como fonográficas _ possibilitavam o emprego de maiores recursos na produção das canções, crescia um público consumidor dos programas especializados em música. Muitos auditórios possuíam filas para entrar, certas emissoras passaram até mesmo a cobrar ingressos para assistir as apresentações. Surgiam os fã-clubes no Brasil. Vivia-se um período conhecido como "A Era do Rádio".

Podemos elencar os anos quarenta e cinquenta como a época áurea do rádio. A "capelinha" desponta como o primeiro veículo de massa no Brasil. No fervor das apresentações surgiam ídolos populares. Dentre eles podemos destacar os nomes de Mário Reis, Francisco Alves, Carmem Miranda, Elizeth Cardoso, e,

[35] SEVCENKO, op. cit., p.526

[36] In.: HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. *As Rainhas do Rádio:* símbolos da nascente industria cultural brasileira. São Paulo: Senac Editoras, 2009, p. 12

[37] Procurando pensar a expansão do rádio após a transição de uma perspectiva educativa para um rádio de propaganda, Hupfer destaca que no ano de 1942 existiam 106 emissoras de rádio no Brasil. Passados seis anos, esse número subiu para 300 emissoras. In. : HUPFER, op. cit. p. 20

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

as famosas "rainhas do Rádio": Emilinha Borba, Marlene, Ângela Maria, Linda Batista, Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Mary Gonçalves, Vera Lúcia, Dóris Monteiro e Julie Joy. Ao som do bolero, e, sobretudo, do samba-canção, a produção e a audição musical tornar-se-iam não apenas um hábito, mas uma forma de expressão da sentimentalidade.

2.2.1
Atiraste uma pedra: o sentimentalismo invade a canção popular

"Sei que falam de mim
Sei que zombam de mim
Oh, Deus!
Como eu sou infeliz!"[38]

No seio da diversidade que o samba carrega uma dicotomia tornou-se clássica ao procurar definições das formas iniciais de se fazer samba, a saber: os chamados "samba carnavalesco" e "samba de meio de ano". O primeiro refere-se às músicas compostas estritamente para serem executadas nas festas de carnaval. Por outro lado, os "sambas de meio de ano" seriam aqueles feitos para serem tocados em outras épocas do ano. É interessante notar, como destaca o pesquisador Júlio Diniz, que não se trata de uma definição engessada, ou seja, as duas modalidades de se fazer samba poderiam ser executadas fora da época em que estavam associadas[39].

Em nosso intuito de refletir sobre a música da Bossa Nova, entendemos que se faz necessária a apreciação de uma das ramificações do chamado "samba de meio do ano" que grande impacto exerceu nos compositores bossanovistas: o samba-canção.

Buscar uma definição para o gênero não é uma operação que se faz de forma simples. É curioso que muitas vezes podemos perceber a associação do samba-canção como sendo o próprio samba de meio de ano. No presente estudo,

[38] *Folha Morta.* Composição: Ary Barroso

[39] À título de ilustração Diniz menciona o caso da canção "Eu vou para Maracangalha" do compositor Dorival Caymmi, que originalente seria enquadrada como uma música de meio de ano, mas que fez muito sucesso no carnaval. Conf.: PORTAL PUC RIO DIGITAL: http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/ cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8775&sid=55 - Acesso em: 05 jun 2011

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

estamos nos pautando na definição de Henrique Autran Dourado, presente no "Dicionário de Termos e Expressões da Música":

> "Gênero surgido nos anos 1930 entre músicos profissionais que tocavam nos teatros de revista do Rio de Janeiro (...). O samba-canção traz um trabalho mais elaborado na melodia, enfatizando-a, e um andamento moderado, centrando os temas das letras no amor, na dor-de-cotovelo e na solidão".

O crítico musical Tárik de Souza[40] descreve o gênero como um samba "ralentado, com menos batuque" e letra extremamente sentimentalista, símbolo das narrativas de dores de amor. O pesquisador Julio Diniz completa: "o samba-canção era uma espécie de amaciamento do samba mais tradicional"[41].

Tárik vai direcionar à canção "Linda Flor" de Henrique Vongeler, Marques Porto e Luís Peixoto o papel fundacional do gênero. Com proximidade da modinha, da seresta e do bolero, este formato de fazer samba encontrou no ambiente à meia-luz das boites de Copacabana _ com muitas doses de uísque, influência do existencialismo com todo seu desencanto pelo mundo _ terreno apropriado para o que ficou conhecido como música de fossa.

É interessante notar, como destaca André Diniz[42], que a ascensão do samba-canção caminha ao lado do processo de chegada da comunicação de massa, sobretudo, através do rádio, jornais e revistas, assim contribuindo para a expansão do gênero e mobilização de um grande público.

No mesmo caminho o crítico musical José Ramos Tinhorão também vai pontuar a relação obra/ouvintes destacando como o processo de expansão da indústria cultural brasileira _ propiciada pelos recursos tecnológicos oferecidos pelos novos tempos _ atuando no sentido de possibilitar uma maior profissionalização daqueles envolvidos na área musical:

> "(...) a gravação elétrica, a partir de 1929, tornou o disco mais perfeito, e, portanto mais comerciável, o interesse da conquista do mercado levou as fábricas gravadoras a contratar os serviços de bons músicos para dirigir os seus setores artísticos. Esses músicos, alguns deles com diploma da Escola Nacional de Música, incluíam na sua atividade de diretores

[40] SOUZA, Tárik. *Tem Mais Samba*: das raízes à música eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 69-72
[41] DINIZ, Julio. *Bossa Nova:* um retrato em branco e preto. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio/ Santander Universidades, 2008, p. 37
[42] DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, pp. 148-154

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

> artísticos das gravadoras, o papel ativo de orquestradores, o que marcava, afinal, a forma pela qual saía *vestida* a música entregue a seus cuidados".

Tal situação contribuiu para o crescimento vertiginoso por parte dos compositores de uma preocupação maior com a canção como um todo (letra e música). Cresce não apenas a responsabilidade do músico perante a canção, mas, também, o sentido de concorrência dentro dessa nova geração de músicos. Segundo Luiz Tatit[43]:

> "As disputas para a participação nas revistas eram cada vez mais acirradas e, além disso, entrando no decênio de 1930, todos já sentiam o poderio do novo veículo que roubaria para sempre a cena musical dos teatros: o rádio. De fato, a dobradinha gravação-rádio traria um norte ao músico popular urbano que quisesse viver de sua habilidade com os instrumentos e/ou com as palavras. Suas criações precisavam agora conquistar os cantores que mantinham influência nas empresas de gravação e dispunham de espaço garantido nos incipientes programas musicais radiofônicos. O sucesso posterior era apenas consequência da relação fiel que começava a surgir entre os ouvintes e as vozes que vinham do rádio".

As músicas do estilo atingiram em cheio os corações partidos ansiosos por um antídoto para amenizar suas dores de amor. Através de letras, muitas autobiográficas, surgidas de mentes como Lupiscínio Rodrigues, Herivelto Martins, Ary Barroso, Antônio Maria, as mensagens musicais na maioria das vezes eram retratos contundentes das desventuras de amor. Nelas, sentimentos como o ódio e a vingança eram componentes clássicos:

> **Vingança[44]**
>
> "Eu gostei tanto, tanto quando me contaram
> Que lhe encontraram chorando e bebendo na mesa de um bar
> E que quando os amigos do peito por mim perguntaram
> Um soluço cortou sua voz, não lhe deixou falar
> Ah, mas eu gostei tanto,
> Tanto quando me contaram
> Que tive mesmo que fazer esforço
> Pra ninguém notar
>
> O remorso talvez seja a causa do seu desespero
> Você deve estar bem consciente do que praticou

[43] TATIT, Luiz. *O Século da Canção.* Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.145
[44] *Vingança.* Composição: Lupiscínio Rodrigues

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Me fazer passar essa vergonha com um companheiro
E a vergonha é a herança maior
Que meu pai me deixou

Mas enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança aos santos clamar
Você há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar ”

A figura feminina aparece, na maioria dos casos, como a principal responsável pelo sofrimento amoroso:

Divórcio[45]

“Não, não me culpe por crime alheio
Não me chame de mau ou feio
De tudo o mais que quiser
Só não me obrigue a ser condenado
A ter sempre o meu nome manchado
Pelo erro daquela mulher

Sou na verdade com ela casado
Isso não quer dizer ser culpado
Do erro que ela cometeu
Pois ela que foi embora!
E como é que agora
Quem leva a culpa sou eu?
(...)”

Vaidosa[46]

“Tens razão
Tens razão de ser assim vaidosa
És de fato formosa
Não há quem possa negar
Tens prazer
De maltratar o coração de alguém
Mas poderás um dia achar também
Alguém que não te queira mais
A formosura na mulher é um defeito
Quando ela pensa que a beleza é um direito
Mulher bonita é vitrine de avenida
Sempre formosa, sempre fingida”

[45] *Divórcio*. Composição: Lupiscínio Rodrigues
[46] *Vaidosa*. Composição: Herivelto Martins

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Além de dissimulada, a mulher para Herivelto Martins também aparece deselegante, fofoqueira, exibindo a outros os problemas do casal:

Segredo[47]

"Teu mal é comentar o passado
Ninguém precisa saber o que houve entre nós dois"

Vale lembrar o fato de Herivelto ter sido casado com a cantora Dalva de Oliveira _ com quem formou juntamente com Nilo Chagas o chamado "Trio de Ouro". A relação conflituosa dos dois se estendeu ao terreno musical. Entre ataques e respostas, surgiam versos provocativos:

Errei sim[48]

"Errei sim,
Manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo
O culpado
Deixavas-me em casa
Me trocando pela orgia
Faltando sempre
Com a tua companhia (...)"

No entanto, a linguagem da dor-de-cotovelo geralmente selada pelo estigma do "ninguém me quer" passou a ser insuficiente na perspectiva de certa parcela da população carioca em fins da década de cinquenta, sobretudo, para a juventude da zona sul. O tempo caminhava em um ritmo acelerado, de mãos dadas com as inovações no campo urbano-industrial.

A estética do samba-canção começava a receber nuances diferentes. Mesmo que no campo das letras, a temática ainda carregasse um tom sofrido, depressivo, a execução das canções (tanto instrumental como no canto) passou a sofrer experimentações, partindo para um caminho mais contido. O rádio trouxera a música americana (Cole Porte, Frank Sinatra), o jazz. No entanto, entendemos que cabe um espaço para a reflexão do que de fato era novo na perspectiva de ascensão à modernidade.

[47] *Segredos.* Composição: Herivelto Martins
[48] *Errei sim.* Composição: Ataulfo Alves

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

2.2.2
Século do Progresso: uma outra bossa

Nas primeiras décadas do século XX, a *intelligentsia* brasileira, voltava-se para um projeto de formação da Nação que preconizava a elevação do país à condição de país moderno, balizada, por um lado, por uma postura "antropofágica", ou seja, propondo uma produção que articulasse/misturasse elementos locais e estrangeiros, e, por outro, voltada para a realidade, buscando a poesia do cotidiano, de forma intimista e lírica

A preocupação de pensar a intencionalidade de inserir a música brasileira nesse contexto moderno nos sugere o direcionamento do olhar para a figura do escritor e musicólogo Mário de Andrade (09/10/1893 a 25/02/1945). Em suas reflexões sobre o processo de definição da identidade nacional, a música ocupa lugar privilegiado.

Antes de tudo, é importante ressaltar, como indica Eduardo Jardim de Moraes, que para modernistas, como Mário de Andrade, o acesso à "modernidade" não se daria através da ruptura com o passado, mas sim de um diálogo universal "dos meios expressivos novos" com a tradição nacional, ou seja, "o que importa não é apenas compatibilizar o que é moderno e o que é nacional. Importa, mas apresentar o moderno como necessariamente nacional". Nas palavras de Andrade:

> "Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra europeia ou no quarteto de cordas. Não é brasileiro, se fala".

Ou, ainda como destaca Jomar Muniz Britto[49]:

> "O nacionalismo não podia continuar sendo um ideal romântico: a exaltação de uma paisagem com seus tipos nativos. Também não se poderia lançar no plano universalista (...) sem pesquisar as raízes de nossa cultura e a psicologia do nosso povo".

[49] BRITTO, Jomar Muniz. *Do Modernismo à Bossa Nova.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 25

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Com efeito, o modernista Mário de Andrade efetuou uma longa análise dos ritmos nacionais em suas pesquisas sobre música brasileira _ urbana e folclórica. Para realizar tal fim, o musicólogo não apenas fez expedições a várias partes do país, a fim de conhecer a música local, como também, valendo-se das gravações eletromagnéticas teve contato com uma gama variada de artistas. Sobre tal atividade, destaca a pesquisadora Flávia Camargo Toni[50]:

> "Uma das marcas mais interessantes do período para Mário de Andrade foi o fato de apresentar conjuntos e cantores que ainda não tinham se popularizado nos estúdios das rádios de São Paulo e Rio de Janeiro. Não havendo apelo popular por tal ou qual cantor ou gênero musical, há variedade de autores e formas populares, o que convém a um estudioso que quer conhecer de tudo".

Pensando o Rio de Janeiro, Mário destaca o samba como uma das principais manifestações popularescas estabelecidas desde as últimas décadas dos novecentos. Entre as principais referências do estilo, Andrade elenca os nomes de Sinhô, Donga e Noel Rosa.

Muniz de Britto faz uma interessante ligação entre o movimento modernista e a atuação do sambista Noel de Medeiros Rosa (11/12/1910 a 04/05/1937). Brito enxerga uma aproximação do sambista com o movimento não por conta da contemporaneidade das produções, mas sim por afinidades de perspectivas[51]. Assim, a obra de Noel Rosa atuaria a partir do prisma moderno da "liberdade da expansão individual"[52]. Tal movimento se deu:

> "(...) através da rebeldia, da recusa, do inconformismo se afirmaram um espírito de independência, um desejo de originalidade pessoal, a capacidade de autocrítica. Todas essas características bem modernistas; e, como síntese de todas elas, a busca de uma liberdade marcadamente individual. A mesma liberdade que Mário de Andrade tinha discutido, polemizado e gritado no *Prefácio Interessantíssimo* da *Paulicéia Desvairada".*

[50] TONI, Flávia Camargo (org.) *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade.* São Paulo: Editora Senac, 2003, p.

[51] Nesse sentido, vale notar a observação da socióloga Santuza Cambraia Naves sobre a atuação de Noel diante das transformações da modernidade: "A diferença é que Noel assume a contemporaneidade intuitivamente, isento de projetos e programas". NAVES, Santuza Cambraia. *"Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!:* a cidade fragmentada de Noel Rosa". Estudos Históricos, v. 16, p. 251-268. Rio de Janeiro, 1995.

[52] BRITTO, op. cit., p. 114.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Nesse sentido, o historiador Antônio Pedro Totta nos apresenta o "poeta da vila" como um indivíduo avesso às convenções. Era o típico boêmio: dormia tarde, alimentava-se mal, começava a trabalhar pelo fim do dia, possuía alguns namoricos com damas de cabarés[53]. Seguia o ponto de vista proferido por Oswald de Andrade no prefácio da obra "Serafim Ponte Grande", em que este enxerga como revolucionários nos países da América do Sul, não os indivíduos pertencentes ao proletariado, mas, sim os boêmios. Era a intelectualidade boemia que, opondo-se à burguesia, estaria pensando um novo caminho para a sociedade.

Com efeito, a atividade musical de Noel o insere no terreno da cultura brasileira como uma figura a pensar de forma diferenciada. Interessante cronista social, em suas canções cantou as tensões tradição/modernidade[54]. Considerado pelo crítico musical Almir Chediak[55] como o "primeiro compositor modernista", atuou em direção contrária a muitos dos compositores contemporâneos, como Catulo da Paixão Cearense, que possuíam um repertório marcado pelo bucolismo[56]. Noel entrou no cotidiano carioca com um samba intimista e coloquial.

No conjunto de sua obra[57], abrangendo cerca de mais de duzentas composições _ incluindo parcerias com Ismael Silva, Vadico, Lamartine Babo _, podemos elencar a questão (i) da boemia/mundo do samba e (ii) do amor como principais temáticas.

Como mencionado anteriormente, Noel Rosa foi um homem dos bares, rodas de samba, de ambientes noturnos regados à cerveja e cigarro _ fato que lhe gerou problemas de saúde, como tuberculose. Tal situação é presente em inúmeras de suas composições:

> "A noite estava estrelada
> Quando a roda se formou

[53] TOTA, Antônio Pedro. *Cultura Política e Modernidade em Noel Rosa.* In: São Paulo em Perspectiva, v. 15, nº 3, São Paulo, 2001.
[54] As canções "Três Apitos" e "São Coisas Nossas" são referenciais do novo tempo vivido por Noel. Nelas o compositor faz referência ao ritmo acelerado do trabalho fabril, a entrada do automóvel, ao bonde, signos da modernidade a penetrar na sociedade burguesa.
[55] CHEDIAK, Almir. *Noel Rosa Songbook.* Rio de Janeiro: Editora Lumiar, s/d.
[56] No aspecto estético, Tota observa que Noel "foi um dos que livrou o samba do ritmo amaxixado, dando uma pontuação elaborada e em sintonia com o processo de urbanização". TOTA, Antônio Pedro. Op. cit., p. 45
[57] Vale lembrar que, além dos chamados "sambas de meio de ano", os sambas de carnaval também fazem parte do repertório do compositor.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

A lua veio atrasada
E o samba começou[58]"

No samba "Eu vou pra Vila", além de traçar a rota de sua boemia, o autor faz alusão ao preconceito sofrido pelos sambistas, normalmente relegados ao universo da marginalidade:

"Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu sou bacharel
(Sou bacharel)
Andando pela batucada
Onde eu vi gente levada
Foi lá em Vila Isabel...
Na Pavuna tem turuna
Na Gamboa gente boa
Eu vou pra Vila
Aonde o samba é da coroa.
Já saí de Piedade
Já mudei de Cascadura
Eu vou pra Vila
Pois quem é bom não se mistura
Quando eu me formei no samba
Recebi uma medalha
Eu vou pra Vila
Pro samba do chapéu de palha.
A polícia em toda a zona
Proibiu a batucada
Eu vou pra Vila
Onde a polícia é camarada[59]"

É interessante observar a figura do sambista representada por Noel. Apesar das adversidades (repressão policial, falta de dinheiro), o malandro na sua linguagem figura como o sujeito que aproveita a vida, que consegue se virar. Nesse sentido, os versos de "Escola de Malando" e de "Samba da Boa Vontade" são bastante ilustrativos:

"(...) Oi, enquanto existir o samba
Não quero mais trabalhar
A comida vem do céu,
Jesus Cristo manda dar!
Tomo vinho, tomo leite,
Tomo a grana da mulher,
Tomo bonde e automóvel,
Só não tomo Itararé(...)"

[58] *Século do Progresso.* Composição: Noel Rosa
[59] *Eu vou pro samba.* Composição: Noel Rosa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

"Gastei o teu dinheiro
Mas não tive compaixão
Porque tenho a certeza
Que ele volta à tua mão
Se ele acaso não voltar
Eu te pago com sorriso
E o recibo hás de passar
(Nesta questão solução sei dar)[60]"

No entanto, a vida na malandragem não exclui as desventuras de amor. Nesse sentido, é válido notar a observação de Marcos Antônio de Azevedo Monteiro sobre a posição diferenciada de Noel fora da tradição do lamento romântico[61].

> "O romantismo em Noel não apresenta derramamentos sentimentais, ornamentação ou choro. E sob o ponto de vista da perda, da presença da morte, da melancolia e da morbidez, pode-se aproximá-lo da segunda geração romântica de Casemiro de Abreu e Álvares de Azevedo, e até do Werther de Goethe; não no sentimento puro e no subjetivismo romântico, na forma dos poemas e muito menos, nos recursos sintáticos e léxicos, mas sim, na sensação de mal-estar no mundo".

Assim, Noel indica um novo posicionamento diante tanto das relações amorosas com a mulher amada. Utilizando-se de linguagem corriqueira, seus versos falam de experiências do mundo real (vale observar a canção "Último Desejo", samba autobiográfico composto para Ceci, dançarina de cabaré com quem Noel viveu um romance). Mentiras, brigas, rompimentos são motes frequentes em suas composições.

"Quando n o reino da intriga,
Surge uma briga,
Por um motivo qualquer,
Se alguém vai pro cemitério,
É porque levou a sério,
As palavras da mulher[62]"

A figura feminina não é mais idealizada, sagrada. A mulher é responsável pelo infortúnio amoroso.

[60] *Samba da Boa Vontade.* Composição: Noel Rosa
[61] Ver MONTEIRO, Marcos Antônio de Azevedo. *Noel Rosa:* a modernidade, a crônica e a indústria cultural. Dissertação de Mestrado em Semiologia. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000
[62] *Mentiras de mulher*. Composição: Noel Rosa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

"Quantos beijos
Quando eu saía
Meu deus, quanta hipocrisia!
Meu amor fiel você traía
Só eu é quem não sabia
Ai ai meu deus mas quantos beijos...[63]"

Em várias composições podemos perceber sua desilusão.

"Devias pagar por fazer chorar
A quem te tratava tão bem
Mas eu aprendi
O que fiz por ti
Não hei de fazer por mais ninguém[64]"

Mas, o compositor também acrescenta outra bossa e, com sua coloquialidade característica ironiza seu próprio sofrimento.

"(...) Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é o botequim
Que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida
Que você pagou pra mim[65]"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

2.2.3
Vinícius de Moraes: poeta modernista

Prosseguindo no caminho de pensar a relação entre as proposições modernistas e a música popular, assim como ocorrera com Noel Rosa, percebemos a retomada de tal posicionamento no final da década de cinquenta do século XX com a emergência da Bossa Nova, tendo na figura do poeta Vinícius de Moraes uma das vozes mais atuantes.

Em sua dissertação de mestrado intitulada "Vinícius de Moraes e a Lírica da Sedução", Almir Rodrigo Bissiati destaca uma divisão quase que habitual da fase poética de Vinícius, a saber: (i) uma fase transcendentalista – nota-se uma poesia voltada a aspectos místicos, com acentuado caráter cristão,

[63] *Quantos Beijos.* Composição: Noel Rosa
[64] *Isso não se faz.* Composição: Noel Rosa / Ismael Silva / Francisco Alves.
[65] *Último Desejo.* Composição: Noel Rosa

indicando oposição vida x arte, nela a figura feminina é idealizada, impedindo a possibilidade do encontro e (ii) uma fase participante e, também, sensual – momento em que ocorre uma maior integração ao cotidiano, possibilitado pela superação dos preconceitos oriundos de sua formação burguesa-católica, seus versos apresentam uma linguagem mais simples; e sua representação da imagem da mulher também sofre alteração, assumindo um cunho erótico-sensual[66].

Alguns estudos de literatura brasileira enquadram o poeta como pertencente à segunda fase do Modernismo brasileiro. Mas, sua classificação não é empresa que se realiza sem dificuldades. Como destaca Antônio Cícero[67]:

> "é que a poesia escrita dele não se enquadra facilmente na grande linha do modernismo brasileiro. Ora Vinícius usa versos livres, ora versos métricos, e frequentemente opta por formas fixas, entre as quais o soneto, construindo poemas espontâneos, límpidos, naturais e, no entanto, surpreendentes".

Podemos definir como marco da passagem dos versos de cunho religioso e idealizante, para uma fase mais concreta, mais próxima do mundo material, a publicação da obra "Cinco Elegias".

Entre as principais características da linha modernista de Vinícius podemos elencar: a temática: voltada para elementos do cotidiano, passando pelo social, e, também, dando grande destaque ao amor _ contudo, em um tom díspar da produção anterior[68]; e, a linguagem: versos construídos de forma mais simples e direta, em boa parte através do formato de soneto ou de prosa _ com rimas irregulares.

Bastante ilustrativo desse novo momento poético é o poema "Receita de Mulher". Nesse poema, apesar da figura feminina ainda aparecer de certa forma idealizada, como o autor finaliza através do verso "a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável", no decorrer de todo o poema, a mulher apresenta-se de forma diferente, por exemplo, de "Ariana, a mulher" ("E

[66] BISSANTI, Almir Rodrigo. "Vinícius de Moraes e a Lírica da Sedução". Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2006.
[67] CÍCERO, Antônio. Op. cit.
[68] Em sua "Antologia Poética", o próprio Vinicius efetua uma dicotomia ao pensar seu processo produtivo. Assim, o autor declara uma fase transcendental, marcada por influência cristã, e outra, em oposição ao trancendentalismo, iniciada pelo poema "O falso mendigo", primeiro poema a aproximar-se do cotidiano. Ver MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana"). Em sua receita, a figura feminina aparece altamente sensual:

> "(..) Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem
> Com olhos e nádegas.
> Nádegas é importantíssimo.
> Olhos então nem se fala,
> que olhe com certa maldade inocente.
> Uma boca fresca (nunca úmida!) é também de extrema pertinência.
> É preciso que as extremidades sejam magras;
> que uns ossos despontem, sobretudo a rótula no cruzar das pernas, e as pontas pélvicas no enlaçar de uma cintura semovente"

Vinícius também deixa a entender de que há a possibilidade do encontro:

> "Mas que as concavidades e reentrâncias
> tenham uma temperatura nunca inferior
> A 37 graus centígrados, podendo eventualmente provocar queimaduras do primeiro grau"

Ou:

> "E que se coloquem sempre para lá de um invisível muro de paixão que é preciso ultrapassar".

A recorrência à coloquialidade e ao humor é frequente no poema:

> "Indispensável que haja uma hipótese de barriguinha"
> "E que exista um grande latifúndio dorsal!"

Já os poemas "Rosa de Hiroshima" e "Operário em Construção", são ilustrativos no sentido de mostrar a afetação perante questões sociais. O tom de revolta e solidariedade do poeta, marca sua visão do Holocausto:

> "Pensem nas crianças
> Mudas telepáticas
> Pensem nas meninas
> Cegas inexatas
> Pensem nas mulheres
> Rotas alteradas
> Pensem nas feridas
> Como rosas cálidas
> Mas, oh, não se esqueçam

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa, sem nada"

Nesse poema altamente crítico, a dor da guerra, no caso a II Guerra Mundial onde as cidades de Hiroshima e Nagasaki foram bombardeadas por tropas americanas, evidencia um novo posicionamento a tocar o poeta. A dor que afeta o autor, não é mais a do ser que se encontra desajustado no seu tempo e que vê na poesia uma possibilidade de redenção. Em seus versos o tema central são as dores reais das vítimas (feridas, mutiladas, inválida) do mundo ao qual pertence.

Outro importante poema seguindo a linha participativa, "O Operário em Construção", nos mostra as dificuldades da vida cotidiana afetando de forma marcante a trajetória do poeta. Em seus versos podemos perceber uma crítica à alienação da figura do trabalhador, ou seja, daquele "que erguia casas onde antes só havia chão":

"Mas tudo desconhecia
De sua grande missão:
Não sabia, por exemplo
Que a casa de um homem é um templo
Um templo sem religião
Como tampouco sabia
Que a casa que ele fazia
Sendo a sua liberdade
Era a sua escravidão".

No entanto, como o título do poema deixa subentendido, Vinícius não pensa essa situação de forma estática, imutável. Em uma atitude de possível diálogo com o pensamento marxista[69], o poeta sugere a possibilidade da tomada de consciência por parte do trabalhador:

"De forma que, certo dia
À mesa, ao cortar o pão
O operário foi tomado
De uma súbita emoção

[69] Claras são as referências a temas caros ao pensamento do alemão Karl Marx como: a relação patrão x empregado; a questão da propriedade privada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Ao constatar assombrado
Que tudo naquela mesa
- Garrafa, prato, facão -
Era ele quem os fazia
Ele, um humilde operário,
Um operário em construção".

Estava selada a passagem de um posicionamento metafísico para o encontro com a vida cotidiana, com seus horrores e sabores. O poeta "tornara-se homem". Era tempo de falar do mundo concreto. Através de poesia strictu sensu ou unindo-a com a música popular. A Bossa Nova estava por vir.

2.3
Hipótese sobre a origem do movimento

> "Devemos considerar que o verdadeiro problema está, de fato, no *início*, ou melhor, que o problema essencial é o início: ou seja, quando e onde é a origem? E o que é aliás uma origem? Afinal, como é que a gente consegue reconhecer num ato, num gesto, numa palavra ou num texto que é ali, exatamente, que tudo realmente começa?"
>
> Ettore Finazzi-Agrò

Definir um marco inicial de um movimento é tarefa árdua. Primeiro, pelo fato de, nem sempre, podermos contar com a intencionalidade no porvir _ resultante de diversas variáveis que contribuem para um encaminhamento singular de um acontecimento. Depois, porque a definição de um "primeiro dia" pode nos levar a ocultar uma conjuntura anterior, fundamental quando se pretende uma explicação razoável dos fatos. Assim, cientes dessas advertências, ao invés de definir um *princípio primordial*, procuraremos demonstrar alguns fatores que contribuíram para o insurgir do movimento que seria conhecido como Bossa Nova.

Analisando a bibliografia sobre o assunto, podemos destacar alguns eventos, em especial, que vêm recebendo os créditos sobre a criação do estilo. Dentre eles destaca-se o lançamento do LP *Canção do Amor Demais*[70], da cantora

[70] Na obra Chega de Saudade, Ruy Castro, procura desmistificar uma série de ideias que vêm acompanhando os registros a respeito do LP, lançado pelo selo *Festa* em maio de 1958. O autor vai afirmar que, ao contrário do que se tem proposto, o LP não teria sido um sucesso de vendas. Castro vai destacar, também, que os participantes da produção do LP não aceitaram a maioria das novas propostas musicais trazidas pelo músico João Gilberto, mantendo o tradicionalismo das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Elizeth Cardoso. Por um lado, a obra é considerada um símbolo por ser ela toda composta por canções da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ícones do movimento. Por outro, é citada por apresentar pela primeira vez a batida "diferente" do violão de João Gilberto nas canções "Chega de Saudade" e "Outra Vez".

Em sua *Introdução à Música Popular Brasileira,* Caldas irá negar o status do LP de Elizeth como marco inicial, pois, segundo o autor o LP é marcado por um tradicionalismo interpretativo que vai de encontro com as características da Bossa. As inovações rítmicas que definem o estilo só irão aparecer mais adiante, com a gravação do LP "Chega de Saudade", por João Gilberto[71].

Na obra *Balanço da Bossa Nova*, o maestro Julio Medaglia, também irá identificar o LP "Chega de Saudade", lançado em 1959 pela Odeon, como *divisor de águas.* Nessa obra, podem ser observadas as referências que caracterizam o "comportamento antimusical", como a interpretação vocal mais suave e também o acompanhamento de violão diferente executado por João Gilberto.

O crítico musical José Ramos Tinhorão, em *Pequena História da Música Popular*, apresenta uma reflexão consistente sobre o assunto. Tinhorão identifica o surgimento do "samba bossa nova" como um processo iniciado em fins da década de 40 (com a fase do samba tipo *bebop*); passando pela reunião de jovens de classe média em apartamentos da zona sul no ano de 56, executando um samba jazzístico com liberação de improvisações, e, que iria culminar nas inovações trazidas pelo músico João Gilberto.

As reuniões realizadas, sobretudo, no apartamento da futura cantora Nara Leão na Avenida Atlântica em Copacabana, também são frequentemente lembradas como elementos importantes no iniciar do movimento. Eram momentos de socialização entre jovens músicos (profissionais e amadores), mormente universitários, que se encontravam para tocar violão, ouvir músicas, principalmente o jazz, apresentar novas composições, e até, mesmo, namorar. No entanto, é importante lembrar que figuras emblemáticas como Vinícius de

produções anteriores. CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.177.

[71] CALDAS, Waldenir. Op. cit. p. 47

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA

Moraes, João Gilberto e Tom Jobim, raramente participavam desses *sambas sessions*, onde a "sensação" era tentar reproduzir a "batida" de João Gilberto[72].

Não obstante, o produtor musical Aloísio de Oliveira, vai destacar que as raízes da Bossa residem na atividade de músicos antecedentes à eclosão do movimento, como Ary Barroso, Custódio Mesquita e José Maria de Abreu. Aloísio irá, inclusive, negar o pioneirismo de João Gilberto, afirmando que outros músicos _ inclusive, Tom Jobim _ já arranhavam aquela batida.

Já os jornalistas Joaquim Ferreira dos Santos e Ruy Castro, vão atribuir ao 78 rpm, gravado em julho de 58 na Odeon, o registro do estilo que iria transformar a canção popular no Brasil. O compacto contendo de um lado, a canção "Chega de Saudade" e de outro "Bim Bom" do próprio João Gilberto, já apresentava características essenciais do estilo como o ritmo diferente executado ao violão, a forma de canto intimista, a preocupação com conteúdo das letras (de densidade emocional menor do que as canções de bolero e samba-canção).

Também são lembrados como precursores da Bossa Nova, artistas que já vinham demonstrando certa insatisfação com as tendências interpretativas de sua época como o cantor, compositor e pianista Johnny Alf, a quem Tom Jobim teria "reconhecido a paternidade" do movimento[73].

Vale lembrar, também, a relação feita por Medaglia entre o samba tradicional da década de 40, representado, sobretudo pela figura de Noel Rosa, e a Bossa Nova. Segundo, Medaglia, são análogas, nos dois estilos, a linguagem espontânea e direta das letras, e também, a tendência introspectiva de música de câmara.

Desse modo, analisando as bibliografias especializadas, podemos perceber que não há convergência de opiniões a respeito do marco inaugural da Bossa Nova. Assim sendo, é possível identificar diferentes estilos, obras, músicos que deram sua contribuição para compor o mosaico que iria ajudar a construir o movimento que surgia.

[72] A "turma" de Nara Leão era composta por Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlinhos Lyra, Luisinho Eça, Entre outros. CASTRO. Op. cit, p. 235-236.
[73] BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968, p. 16

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912288/CA