

# O SAMBA-CANÇÃO

## a eloqüência de um gênero musical

Regina Meirelles

*A canção pode ser considerada o núcleo de todas as formas musicais. Sua origem remonta à Antigüidade, quando teria começado como uma forma de onomatopéia, evoluindo ao longo da história. No Brasil, a primeira forma de canção popular evidencia-se com a modinha, em 1775, por intermédio de Domingos Caldas Barbosa, que estrutura a canção de características românticas e sentimentais que vai constituir a base do samba-canção. Esse gênero foi uma criação de compositores ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro e surgiu em 1928, com a composição Ai, Ioiô, de Henrique Vogeler e Luiz Peixoto, interpretada pela atriz Araci Cortes. O sucesso dessa música transformou o samba-canção ou samba de meio de ano – evidência da incompatibilidade do novo gênero com a animação carnavalesca – no maior êxito de vendagem nacional. Firmou-se nos anos 40 e 50 como herdeiro natural da modinha seresteira, desvinculado das “origens africanas”, portanto mais próximo de um modelo identitário de canção européia. É a partir do samba-canção que, no final dos anos 50, surge a bossa-nova e a sofisticada moderna canção brasileira.*

**Palavras-chave: SAMBA-CANÇÃO, MODINHA, LINHA MELÓ DICA.**

O conceito de canção tem evoluído muito ao longo da história. Segundo Mariz (1959: 16), sua origem remonta à Antigüidade, quando teria começado por

uma forma especial de onomatopéia. Das melodias litúrgicas parecem ter nascido as canções populares mais primitivas. Até o século 11 compunha-se a canção po-

pular de um verso e de uma única melodia, repetida várias vezes; o estribilho esporadicamente aparecia. Nos séculos seguintes duplicaram-se os versos e as frases musicais, firmando-se o emprego do estribilho. No século 13 ampliam-se os estribilhos em melodias binárias e ternárias, aparecendo o rondó. No final do século 15 a canção alcançava elevados índices de perfeição, como as *villanelles* italianas e os *villancicos* espanhóis. A balada aparece no século 17, quando se cristalizou o rondó.

A canção pode ser considerada o núcleo de todas as formas musicais. Os tipos de canção são numerosos e de classificações variadas, mas um fator importante em seu desenvolvimento está relacionado ao acompanhamento. Seu aparecimento foi contribuição dos trovadores, por volta do século 14, emergindo pouco a pouco de uma simples duplicação da parte vocal dominante, feita pelo instrumento, até o advento do piano. Segundo Correia de Azevedo (1956: 141), é na canção “que a música brasileira encontra os seus momentos de mais íntimo e efetivo lirismo, por vezes os seus momentos de mais profunda afirmação nacional”. A modinha, também denominada canção, é um gênero musical sentimental, por vezes irônico ou jocoso, de andamento moderado. Versos como os de Caldas Barbosa<sup>1</sup> demonstram o clima erótico das velhas modinhas, que a melodia dengosa acentuava. No início do século 19 elas ainda conservavam integralmente o sabor popular; sua música era despreziosa e acessível ao gosto do público.

Com o advento do Romantismo, a difusão da valsa e a chegada ao Brasil da corte portuguesa e, com ela, das modinhas de salão, esse tipo de canção popular vai-se modificando. A brejeirice primitiva cede lugar ao mais derramado sentimentalismo, e o ritmo, predominantemente binário, característico das mais antigas modinhas, passa ao ternário. Quanto à forma, a modinha nunca teve estrutura fixa. Há modinhas com introdução ou sem ela, com duas ou três partes, etc. O plano tonal também é variável.

A evolução da modinha de salão, de características eruditas, foi rápida, e seu declínio teve a mesma trajetória. Iniciou-se no século 18 e no final do II Império estava em franca decadência. A seu declínio, como canção de salão, corresponde a ascensão que vai tendo nas rodas de seresteiros, cantores boêmios das cidades, introduzindo-se novas modificações em sua fisionomia. Assim, volta a modinha ao seio das camadas populares, prestigiada pelos poetas, boêmios e trovadores, e imortalizada nas famosas serestas, com seus compositores já influenciados pelo nacionalismo romântico, evidenciado em temas regionais de canções como *Cabôca de Caxangá* e *Luar do sertão*, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense; nas obras do Trovador da Malandragem, Eduardo das Neves, e de outros seresteiros que fizeram fama no período da Primeira República.

Segundo Marisa Lira (1959: 5) o samba-canção resultava de uma equivocada e “facílma adaptação”: “A melodia can-

ta como canção e o ritmo marca o samba e acaba não sendo nada propriamente dito”. De fato, embora o nome parecesse indicar o casamento simples do samba com a canção – que não deixava de ser modinha –, a verdade é que antes de fixar-se como gênero claramente definido, o nome *samba-canção* serviu para designar vários tipos de músicas, que não eram propriamente o gênero em questão.

O samba-canção foi uma criação de compositores ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro e surgiu no decorrer de 1928, ao mesmo tempo em que, no Estácio, compositores de classes mais populares acabavam de fixar o ritmo batucado do samba, que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe. Os primeiros compositores e letristas a produzir sambas-canções, quase todos músicos de orquestras e autores de textos para o teatro musicado da Praça Tiradentes, tinham a intenção de substituir os quadros jocosos musicados à base de maxixes, por canções que, de acordo com Tinhorão (1991: 152): “atendessem de um lado, ao romantismo melódico herdado do século XIX, e, de outro, às exigências de ritmo evidenciadas, após a Primeira Grande Guerra, pelas novas camadas contemporâneas da moderna indústria”.

Apesar de os equívocos de alguns sambas amaxixados (como *Jura*, de Sinhô, e *Os quindins de iaiá*, do maestro Sá Pereira) receberem a designação de samba-canção, já se evidenciava na época o aparecimento de um tipo de samba mais elaborado, que preconizava o lançamento do samba-canção. Tinhorão re-

lata que, em 1925, na revista *Comidas, meu santo!* havia sido lançada uma *modinha-canção: Chuá, chuá*, cuja introdução, do referido maestro Sá Pereira, já fazia adivinhar o samba-canção *Ave-Maria no morro*, que seria, mais tarde, composto por Herivelto Martins.<sup>2</sup>

O resultado definitivo dessas experiências musicais se evidenciaria no aparecimento, em meados de 1928, do primeiro samba-canção, com ritmo realmente de samba canção: o *Linda flor*, também chamado de *Meiga flor*, de *Iaiá* e de *Ai, Ioiô*, obra que consagrou a vedete de teatro Araci Cortes também como cantora em disco, transformando a música de Henrique Vogeler com letra de Luiz Peixoto em um dos clássicos da música popular brasileira. Curiosa é a história dessa composição, que ficou conhecida em três versões, tendo recebido quatro títulos. A primeira versão, intitulada *Linda flor*, composta por Vogeler para abrir a peça *A verdade ao meio-dia*, comédia que marcava a estréia da Companhia de Teatro Cômico no Rio de Janeiro, não despertou a atenção do público. Consciente de que havia composto alguma coisa nova, Vogeler propõe a Vicente Celestino que a gravasse, recebendo no disco com selo Odeon a etiqueta de *samba-canção*, a primeira composição do gênero a receber esse título. Mas a interpretação da canção, na voz empostada e de tendência operística de Vicente Celestino também não agradou ao público, embora não tenha passado despercebida aos ouvidos de Francisco Alves, que a regrava, no final de 1928, com uma segunda letra, agora de Freire Júnior,

intitulada *Meiga flor*. Estava predestinado, porém, que o lançamento definitivo do samba-canção não se daria com essas duas versões, mas com a letra escrita por Luís Peixoto especialmente para um número da revista musical *Miss Brasil*. Ao ouvir Vögeler interpretar ao piano a melodia conhecida, Luís improvisa imediatamente a nova letra da canção, que será primeiramente gravada com o título de *Iaiá*, mais tarde com o de *Ai, Ioiô*, que transformará em celebridades seus compositores e sua intérprete favorita: a atriz Araci Cortes. Segundo Jairo Severiano (1997: 93), aliás, essa terceira letra só existiu porque Araci rejeitou as anteriores. A cantora, no auge de sua carreira e no esplendor de sua mocidade, acentuava com muito dengo as insinuações da letra, que abusava de expressões da linguagem sertaneja (*meu oinho, fui oiá pra você..*), projetando na cidade uma imagem bucólica e romântica da vida do interior, conquistando o público da pequena classe média carioca: “Ai, Ioiô, / Eu nasci pra sofrê / Fui oiá pra você / Meus oinho fechô !!(...)”.

Bem feminina, *Ai, Ioiô* tem entre suas intérpretes algumas deusas da canção brasileira, como Isaura Garcia, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Zezé Gonzaga e, mais recentemente, Tetê Espíndola, além, naturalmente, de Araci Cortes, que a popularizou. Para quem supõe que o termo *samba-canção* só surgiu em meados dos anos 30, reproduzimos uma nota publicada no n. 16, de 30 de março de 1929, da revista *Phonoarte*: “*Yayá (Linda flor)*, o samba-canção que todos conhecem e que, no

último Carnaval, foi um dos seus mais ruidosos sucessos, acha-se impresso pela casa Vieira Machado”.

O sucesso da composição *Iaiá*, definitivamente batizada pelo povo como *Ai, Ioiô*, transformou o samba-canção no gênero de maior êxito de vendagem nacional. O samba-canção, herdeiro natural da modinha, com seu estilo melodioso, firmou-se nas décadas de 1930 e 1940, representando a média do gosto nacional, revelando-se também um sucesso comercial, pois, como música para se ouvir, cantar e dançar a dois, vinha atender a uma demanda de lazer junto a um público sem maiores perspectivas de diversão do que os programas de rádio. Tornou-se o gênero musical preferido da classe média carioca, que com ele se identificava. E não sem motivos: primeiramente por não estar associado a sambistas de “morros”, não ser tipo de música diretamente ligada às “origens africanas”, livre, portanto; mais desvinculado da cultura negra e mais próximo de um modelo identitário de canção européia, fato que sempre encantou as elites. Sodré (1999: 32) nos revela bem a propósito:

A elite brasileira pensava em francês, donde o brasileiro não descendente de índio ou negro seria, ‘por inteligência e por espírito’, ‘puro europeu transplantado’ ou um ‘parisiense desterrado’. Esse ‘paradigma francês’ começa no século dezenove e prolonga-se até o seguinte(...) Ainda no final do milênio, o paradigma permanecia intacto, já no âmbito da mídia. Assim é que um apresentador de televisão, descrevendo a residên-

cia de um grande cirurgião plástico, comenta: ‘O gosto artístico que ele desenvolveu na Europa está representado nas paredes de sua sala de estar’. O sentido do enunciado validava ‘gosto artístico’ como necessariamente eurocêntrico.

Jairo Severiano, em entrevista à autora, informa:

O samba-canção na verdade, por definição, seria o samba em andamento lento, e por ser em andamento lento se prestava mais a música de caráter sentimental. O samba-canção substitui a modinha e a valsa: é o gênero romântico que passa a valer no final dos anos 40, por influência de um outro ritmo parecido e, que também por ser lento, se presta a este tipo de enfoque romântico, que é o *bolero*. Depois da Guerra, na segunda metade da década de 40, houve uma verdadeira invasão do bolero na música brasileira. A música brasileira apaixonou-se pelo bolero. Toda semana aparecia bolero novo, sendo gravado por brasileiro, ou sendo pura e simplesmente cantado no Brasil, conhecido no país, através de temporadas de artistas mexicanos ou cubanos. A canção mais parecida com o bolero na música popular brasileira era o samba-canção.<sup>3</sup>

Ainda segundo Severiano, é a partir desse fato que se observa o desenvolvimento de duas vertentes na música popular: uma vertente sofisticada, que produzia obras como o samba-canção *Só*

*louco*, de Caymmi, e incluía compositores como Carlos Lyra e Antonio Carlos Jobim; e outra mais popular, que era a vertente de Lupiscínio Rodrigues e Herivelto Martins, para citar os dois principais. No decorrer da década de 1950, essas duas vertentes originaram a sofisticada moderna canção brasileira, como a *bossa nova*, e outra mais popular, chamada de *música brega*. A partir desse momento, utilizando o ritmo de samba-canção, compositores como Jair Amorim e Evaldo Gouveia passaram a fazer boleros com letras em português, que tinham em Altemar Dutra seu intérprete principal. Para o autor, a influência do samba-canção foi muito importante, porque possibilitou o aparecimento dessas duas vertentes que vão produzir obras bem distintas:

de um lado uma música que é chamada de *brega* que é o auge do popularesco e do outro lado uma música sofisticada que é a moderna canção brasileira.<sup>4</sup>

O samba-bolero e o samba-balada, gêneros híbridos, popularmente denominados *sambolero* e *sambalada*, produzidos por compositores profissionais do rádio, provocaram, segundo Tinhorão (*op. cit.*: 157), o “rebaixamento do gênero a níveis insuportáveis”. No entanto, compositores das camadas menos favorecidas do Rio de Janeiro, como Nelson Cavaquinho e Cartola, continuavam a produzir belos sambas-canções. Apesar de jamais terem deixado de compor, suas obras não chegavam às gravadoras, levando o público a pensar, no final da década de 1950, que o gênero

musical estivesse em extinção, justamente no momento em que se apresentava no cenário da música popular um novo gênero: a bossa nova.

Do ponto de vista musical, algumas características do samba-canção já foram observadas no estudo da modinha, considerando que a linha melódica desta possui elementos idênticos que serviram de base para a composição de sambas-canções. Baptista Siqueira (1979: 127) já mencionava os principais elementos vislumbrados nas modinhas, capazes de determinar os caracteres de brasilidade evidenciados. Enumerava-os como:

- a) modulação passageira ao tom da quinta justa inferior, ora no membro de frase inicial, ora no terceiro membro de frase do período binário de 16 compassos;
- b) intervalos melódicos descendentes, apresentados sucessivamente, caindo além, numa quinta justa, numa sexta inferior, ou intervalos correspondentes;
- c) ‘repetições temporais’, ‘apogiaturas expressivas’, ‘frases decapitadas’, com terminações femininas e ausência completa de modulação ao tom da dominante;
- d) quando a modinha passa do tom maior ao relativo menor, evita a nota sensível dessa última tonalidade para se ajustar ao uso brasileiro da ambiguidade modal;
- e) não raro, encontramos o sentimento anímico descrito em intervalos descendentes entre tônica e a dominante – graus mais fortes

–, atingindo uma cadência melódica que sugere o completo abandono ao poder emotivo;

f) processo brasileiro geral de interesse descendente, utilizando o sistema de graus disjuntos para atingir aos planos superiores;

g) modinhas em modo maior modulando sistematicamente ao tom do segundo grau por meio de modulação passageira.

Algumas das características musicais reveladas por Baptista Siqueira já haviam sido mencionadas por Oneyda Alvarenga (1960) e vêm acompanhadas de referências rítmicas que não podem jamais estar desvinculadas da melodia.

No samba-canção a melodia tem predominância sobre o ritmo, que só marca as inflexões da melodia, propostas pela letra da canção. Se observarmos a transcrição de alguns sambas-canções, como a famosa obra de Cartola, *As rosas não falam*, notamos que a linha melódica em nada lembra a do samba. De modo geral, a síncope não aparece, e no exemplo mencionado esta não se evidencia em nenhum momento. Por que recebeu, então, a designação de samba? Se considerarmos apenas a melodia, esta se apresenta como uma simples canção. Além das características específicas das modinhas, encontradas também no samba-canção, a obra de Cartola revela um quadro harmônico denso, com muitas modulações e acordes alterados, que são bem característicos das melodias desenvolvidas pelo compositor mangueirense e que até hoje surpreendem seus admira-

dores e estudiosos, sabedores de que Cartola jamais estudou harmonia.

Na síntese musical de um samba-canção, o que permanece na memória do ouvinte é tanto a linha melódica quanto a letra da canção. O ritmo do samba aparece sutilmente para marcar o acompanhamento e tem papel secundário na compreensão total da obra musical. Algumas composições mereceram a classificação do gênero mencionado, mas mesmo para um ouvinte mais experiente, alguns sambas-canções têm uma feição muito mais próxima de samba-choro do que de samba-canção. A definição do gênero vai depender do arranjo musical e da marca da época em que foi composto ou gravado. Assim, algumas composições de Nelson Cavaquinho e mesmo de Cartola, pelo tratamento musical e estético que lhes foi dado, parecem mais samba-choro. Cito como exemplos *Cordas de aço* (1968), de Cartola, e *Peito vazio*, de Cartola e Elton Medeiros, samba-canção do início da década de 1960. O mesmo podemos dizer a respeito das composições de Nelson Cavaquinho *Eu e as flores* (parceria com Jair do Cavaquinho), *Rugas* (parceria com Augusto Garcez e Ary Monteiro) e *Caridade* (parceria com Ermínio do Vale). O instrumental que compõe o leque tímbrico do acompanhamento, além da característica “levada” de choro, nos remete ao *samba-choro*, mas elas se intitulam samba-canções.

O samba-canção foi, e talvez ainda seja, um dos gêneros mais populares da música popular brasileira. Permaneceu no topo do sucesso por mais de 30 anos

e se expandiu nacionalmente com o advento do rádio. Quase todos os compositores experimentaram produzir canções modalizadas pelo sentimento, mas alguns se tornaram mestres em operar as tensões emocionais que são veiculadas nesse tipo de música e inundaram os anos 40 e 50 com seus sambas-canções. Orestes Barbosa, Antonio Maria, Herivelto Martins, Dolores Duran desenvolveram esse gênero com a máxima competência. Mas foi Lupiscínio Rodrigues, porém, que radicalizou o gesto passional, causando até um certo incômodo à nova geração de músicos, mais letrada. Para dar veracidade ao sentimento amoroso expresso nos textos, o poeta gaúcho compatibilizava-os com amplas melodias carregadas de tensão. Para dar credibilidade e naturalidade a seus conteúdos, o compositor utilizava a ‘figurativização’, formulando verdadeiros relatos ou diálogos facilmente reconhecíveis pelo senso comum.

Quem compõe canções concebe melodias por intermédio de leis musicais e escreve suas letras a partir de leis lingüísticas. Precisa ter um controle que permita equilibrar, como malabarista, a melodia no texto e o texto na melodia, sutilmente, como se para isso não despendesse nenhum esforço. Podemos chamá-lo de cancionista, como o fez Luiz Tatit (1996: 127), pois com habilidade, manha e improviso consegue estabelecer um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos e lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial.

No mundo da canção, não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e

essa maneira é essencialmente melódica. No samba-canção é exatamente na junção da melodia com a letra que se forma o ponto nevrálgico de tensão da composição. Cabe ao compositor aparar as arestas, eliminar os traços que poderiam quebrar a naturalidade da canção, e tudo depende da situação locutiva criada. Segundo Tatit, seu mais importante recurso é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Em relação à composição, as melodias passionais precisam estar vinculadas a um projeto entoativo convincente. Segundo Tatit:

A paixão comove por identificação com os sentimentos de quem a relata e, desses sentimentos, só conhecemos a forma adquirida na canção. A experiência afetiva em si só tem sentido para o indivíduo que a viveu. A experiência do ouvinte é com a própria canção e sua forma de relatar as experiências verídicas ou não, de seus enunciadores. Esta é a questão para o cancionista: fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida. Assim sendo, todo um arsenal técnico e estético é acionado para assegurar, simultaneamente, a emoção e o sentimento de verdade. É quando o ouvinte percebe que o canto propõe experiências mais profundas que a fala. É quando o ouvinte sente que a fala dá credibilidade ao canto.

Nesse sentido, Lupiscinio Rodrigues foi um dos mais hábeis e audaciosos compositores engajados na mensagem

passional. Hábil pela destreza em construir uma letra convincente e audacioso por operar na tangente do sentimento, apurando com as melodias os excessos do texto. Augusto de Campos (1974: 219) examinou lances insólitos da poesia de Lupiscinio ao lado dos efeitos interpretativos, que só o compositor conseguia obter com seu tom de voz coloquial, e a chamou de “voz-verdade”, por seu poder de inspirar confiança ao ouvinte. Talvez o escritor estivesse detectando “a voz que fala dentro da voz que canta”, expressão mencionada por Tatit no texto citado.

O primeiro impacto da percepção dessa expressão na música popular brasileira pode ter-se dado com o samba-canção de Lupiscinio Rodrigues intitulado *Vingança*, magnificamente interpretado por Linda Batista, em maio de 1951. Com sua melodia simples e letra em que o poeta expressava tudo o que sentia, sem metáforas ou meias palavras, *Vingança* atingiu o público, provocando uma reação emocional raramente alcançada por uma música:<sup>6</sup> “Eu gostei tanto / Tanto quando me contaram / Que te encontraram chorando e bebendo na mesa de um bar (...)”.

Êxito absoluto de vendagem em 1951 e 1952, foi também o maior sucesso da cantora Linda Batista, então no auge de sua carreira. Segundo o próprio autor, a mulher que inspirou essa música fora sua companheira durante seis anos. Mas, ao descobrir que ela o traía, abandonou-a. Fez *Vingança* e passou a se interessar pelo tema da dor em suas composições seguintes. Quando a mulher tentou uma reconciliação, Lupiscinio compôs *Nun-*

ca (gravada por Dirceinha Batista), outra jóia musical.

Com o samba *Nervos de aço*, composto em maio de 1947, Lupe, como era chamado, inaugurou o ciclo de composições temáticas sobre a desilusão amorosa, a vingança, que lhe valeram, aliás, o epíteto dado por Blota Júnior de “criador da dor-de-cotovelo”. Um jornal da época, noticiava: “Acabamos de saber que *Vingança*, essa magnífica interpretação de Linda Batista, possui o dom de preparar o clima para a morte. Primeiro uma moça ligou a vitrola e deixou o disco *Vingança* tocar até que, influenciada pela música, abriu o bico de gás e esperou que a morte terminasse com a tristeza de sua vida. Agora soubemos que um rapaz, ainda moço, abandonado pela namorada, que fugiu com outro para Pernambuco, fez o mesmo gesto com a mesma música. Será que *Vingança* provoca o estado de espírito próprio para o suicídio?”

Se levava ao suicídio, seria difícil afirmar, mas estabelecia para nós um ponto de partida para desenvolver a idéia que se coloca sobre o papel da ‘figurativização’ e da ‘tematização’, no imaginário da música popular. O amor não era apenas aquele sentimento cantado como o maior bem da humanidade, mas, sob outro enfoque, poderia mostrar sua face oposta, cruel, sentimento que aniquilava e destruía. Outra obra literária, *Werther*, de Goethe, já havia causado essa mesma reação no início do período romântico.

A questão inicialmente colocada seria a produção de um discurso de verdade, em relação à emoção verdadeira que

a canção propõe. Na música, é na palavra que se exerce a separação; ela nos leva à espreita, à busca de um sentido, expresso por um discurso que é investido do desejo e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes; capaz até de induzir ao suicídio.

Por certo, não foi Lupiscínio o único a explorar e imortalizar esses temas em nossa música. Noel Rosa, em 1937, havia desenvolvido a mesma temática em *Último desejo*, um samba que não só fala de um amor que se extingue, mas de uma vida que se esvai. Na melodia sentimental, seus versos passam do lírico ao patético, no desfile de emoções conscientizadas: saudade, ternura, mágoa, consciência, ironia, desesperança, adeus. A começar pelo título, esse samba-canção tem a força de um testamento, marcando o fim de seu relacionamento com Ceci, a grande paixão: “Nosso amor que eu não esqueço / E que teve seu começo, / Numa festa de São João/(...)”.<sup>7</sup>

As emoções da perda em *Nervos de aço* também podem ser estudadas no quadro das paixões, a partir dos conteúdos afetivos investidos na relação de disjunção entre o sujeito-enunciador e seu objeto de desejo. Vale alertar, no entanto, que os conceitos de ‘figurativização’, ‘tematização’ e ‘passionalização’ empregados amplamente por Tatit (*op. cit.*:20), e aqui parcialmente reproduzidos, não devem ser confundidos com seus homônimos utilizados na análise discursiva de textos. Os conceitos lançados aqui foram inspirados naqueles, com os quais ainda mantêm alguns pontos em

comum, entretanto, por força do componente melódico da canção e da própria evolução teórica do pensamento do autor, suas acepções sofreram mudanças a ponto de adquirir uma certa autonomia de uso, especificamente no campo da canção popular.

O texto de uma canção é um disciplinador de emoções. Deve ser simples, enxuto. Não deve desejar dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia. A naturalidade é sentida na medida em que a melodia se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. Segundo Tatit:

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.

Assim como o ator repete um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são programadas para conduzir o texto com naturalidade e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e sentido fisicamente pelo cancionista. Esse processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento “natural” do texto Tatit denominou ‘figurativização’, por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas.

Outros conceitos desenvolvidos pelo autor e que servem de ponto de partida para o exame figurativo de qualquer tipo de canção são os sintomas: dêiticos no texto e tonemas na melodia. Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam

a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos que, pronunciados, entram em contato com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e a voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar constantemente que, por trás da voz que canta, há uma voz que fala.

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Eles tem apenas três possibilidades físicas de realização: descensão, ascensão e suspensão, e oferecem um modelo para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço físico da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação de um pensamento relatado. Se a voz procurar a frequência aguda ou sustentar sua altura, mantém a tensão do esforço físico e sugere sempre continuidade da idéia exposta ou mesmo prorrogação das incertezas emotivas de toda espécie. Conforme veremos na análise de algumas canções, os tonemas constituem um dos principais elementos que asseguram a significação das canções populares. A pulsação, a acentuação rítmica ou a batucada não explicam, por si sós, o nascimento do maxixe, do samba e da marcha. A “audácia” de compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entonações naturais da linguagem oral.

A ‘figurativização’ permite compreender as primeiras criações lúdicas do samba e do lundu, as anedotas que se trans-

formaram em marchinhas carnavalescas, o nascimento do samba de breque, as polêmicas através de canções (Noel Rosa *versus* Wilson Batista), as canções-cartas (*Cordiais saudações, Antonico*), as canções- diálogos (*Eu dei, Teresa da praia, Sinalfechado*), a presença de dicções regionais (composições de Adoniram Barbosa ou Dorival Caymmi), etc.

Para Tatit o processo de passionalização ocorre quando, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o compositor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão. Ao buscar a segmentação, por meio dos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/ convertendo suas tensões internas em impulsos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização.

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações lingüísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (malandro, baiana, eu ), de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, vida/morte, prazer/sufrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização o compositor pode exaltar sua pátria (*Aquarela do Brasil, Brasil pandeiro* e grande parte dos sambas-de-enredo), sua gente (*Morena boca de ouro, O que é que a baiana tem?, Mulata assanhada*), sua música (*Samba da Minha terra, Samba de uma nota só*), a natureza (*Águas de março, Refazenda*); pode produzir gêneros dançantes

(marchinhas de carnaval, xote, forró); pode criar modelos rítmicos (bossanova, lambada); pode criar novos gêneros integrados à moda (*rock, rap, funk*). Em suma, a tendência à tematização, tanto melódica como lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüístico-melódica) de uma idéia. Essa materialização, que é marca, já desempenhou inúmeros papéis na cultura brasileira: marca de liberdade, marca de malandragem, marca de regionalismo, marca de modernidade, marca de mercado, marca de brasilidade, marca de juventude.

A dominância da passionalização desvia a atenção para o nível psíquico. Fala da paixão que normalmente vem relatada na narrativa do texto. Por isso a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a composição mais lenta e contínua. A tensão da emissão mais aguda e prolongada das notas sugere uma vivência introspectiva de um estado de paixão, que já vem relatada na narrativa do texto. A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. Em todas as épocas essas expressões individuais amorosas foram registradas pela especificidade tensiva da curva melódica. É o lugar do lírico-amoroso que já foi modinha, samba-canção, bolero, iê-iê-iê romântico, *blue* e hoje está presente na canção brega.

Tatit lança mão de diagramas de trans-

crição melódica que representam o campo da tessitura utilizada pelas canções e os espaços pelos quais transitam as sílabas das letras, que representam a progressão em semitons. Assim, por exemplo, ao fazer a análise do samba-canção *Último desejo*, de Noel Rosa, Tatit recorre ao diagrama para mostrar que a convicção do argumento é demonstrada pelas inflexões entoativas, pelas descendências da melodia que asseguram um contexto de asseveração categórica, Desse modo, a melodia (com suas figuras, seus temas) vai revelando, com o auxílio da letra, uma tensão que se configura a partir da variação da altura, da maior ou menor duração de suas notas, do complexo encadeamento de harmonias propostas por seqüências de acordes que não resolvem [não conduzem a uma sensação de repouso], modulações passageiras que geram perda de apoio tonal, etc. Todas essas variações são captadas auditivamente, traduzindo-se por uma tensão passional amparada pela sugestão da letra. Da mesma forma o intervalo amplo ascendente do início da melodia (muito comum nas modinhas e sambas-canções) – “nosso amor que eu não esqueço...” atinge um pico e imediatamente declina, com intervalos descendentes de um e dois semitons, adquirindo um valor entoativo muito freqüente: a ascendência da linha melódica que produz o efeito de euforia, cede lugar à descendência melódica que retrata um estado disjuntivo com toda a tensão provocada pela perda do ser amado.

De modo geral, os contornos melódicos dessa canção se processam de forma

ondulatória, com alguns saltos intervalares, sustentada por uma harmonia que também reforça o sentido de continuidade e um ritmo levemente marcado, que enfatizam os estados de conjunção e disjunção com o objeto do desejo. O imaginário do samba-canção está diretamente ligado ao amor, ao ciúme, que é o primeiro sentimento decorrente da perda da pessoa amada para outro alguém; a ele estão associados a decepção, a ofensa, a frustração, a repulsa, e esses sentimentos explícitos no samba-canção *Nervos de aço*, de Lupiscínio Rodrigues nos são revelados pelos tonemas de inflexão descendente que aparecem desde o início da melodia, cada um evidenciando um tipo de enunciação. “Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?” O vocativo, “meu senhor”, é entoado descendentemente, abaixo das freqüências iniciais da linha melódica; da mesma forma que o tonema do segmento “e sem coração” – que atribui características desumanas ao personagem –, assim como na estrofe seguinte “eu não sei se o que eu trago no peito é ciúme, despeito, amizade ou horror”, possui as mesmas inflexões comentadas. O compositor repete a sustentação de freqüências, mediante as notas repetidas, já evidenciadas no segmento “(eu não) sei se o que eu trago no peito é ciúme despeito”, seguidas de um tonema descendente que reafirma, no texto, a figuratização de perplexidade demonstrada diante dos ímpetos emotivos. A inversão do tonema final, criando uma asseveração conclusiva, tem função de consolidar a leitura disfórica com a categoria praticamente

universal do medo e da repulsa: a morte. “Me dá um desejo de morte ou de dor.” É realmente grandioso e eloqüente demais para um simples samba-canção.

## NOTAS

- 1 Compositor de modinhas e lundus do século 18.
- 2 Na mesma obra Tinhorão narra que essa coincidência pode ser comprovada ouvindo a primeira gravação de *Chuí, chuí*, com o cantor Fernando (disco Odeon n. 122 944, 1925), em que é possível cantar as frases iniciais da modinha-canção com os versos da *Ave-Maria no morro*, de Herivelto: “... e o morro inteiro/ no fim do dia...”.
- 3 Entrevista de Jairo Severiano à autora em julho de 2001.
- 4 Idem.
- 5 O relativo menor de uma tonalidade é encontrado a partir do intervalo de uma terceira menor do tom principal. Esse intervalo está a uma distância de três semitons abaixo do tom principal. Ex. o relativo menor de *dó maior é lá menor*.
- 6 Samba-canção de Lupiscínio Rodrigues, composto em 1951. Primeira gravação em abril de 1951 com o Trio de Ouro.
- 7 Samba de Noel Rosa de 1937, gravado por Araci de Almeida, sua penúltima composição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1960.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. “O criador da dor-de-cotovelo”. In: *Nova História da MPB*, São Paulo: Abril Cultural, 1970.

CORREIA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. São Paulo: Arte Editora, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Ed. Movimento, Co-edições URGs, 1977.

LIRA, Marisa. “Samba: alterações e modificações no ritmo”, da série Brasil Sonoro, no jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1959.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1959.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*, vol. I, São Paulo: Editora 34, 1998.

SIQUEIRA Baptista. *Modinhas do Passado*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1979.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros – identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

TATIT, Luiz. *O Cancionista – composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1974.

---

**Regina Meirelles** é formada em piano pela Escola de Música da UFRJ e em inglês pela Uerj. É professora de Folclore Nacional e Música Popular Brasileira na Escola de Música da UFRJ. Possui o grau de Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da UFRJ. Em 2002 obteve o título de Doutor em Comunicação e Cultura, na Escola de Comunicação da UFRJ.

