

## 2.1 No tempo das modinhas

Em meados do século XVIII o Brasil já exportava música popular. O responsável por isso foi nada menos do que nosso primeiro compositor popular reconhecido, Domingos Caldas Barbosa, autor e intérprete de lundus e modinhas, que a partir de 1775 conheceu um sucesso apreciável em Lisboa (Tinhorão, 1998, p.115). Trata-se do mais antigo caso – já sintomático – no qual a produção popular alçou vôo, rompendo não apenas as fronteiras nacionais ao lograr enorme êxito em terras portuguesas, como também se confundindo com árias e óperas no domínio erudito europeu.

Quando chegou em Lisboa com a nova forma de canção, a modinha, vindo diretamente do Rio de Janeiro, Caldas Barbosa, munido de sua “viola de arame”, causou uma mistura de fascínio e desagrado na corte da Rainha Maria I. Tal se devia ao fato de que a modinha – uma versão abasileirada da moda portuguesa – trouxe um novo tom para os discursos amorosos no plano musical. Um tom que primava por um chamego edulcorado e uma sensualidade mole e livre que se identificavam com a sociedade da colônia e que teve uma resposta imediata por parte de uma corte dominada desde muito pelo estrito senso moral da Inquisição. Trazendo melodias envoltas numa atmosfera de sensualidade, as modinhas causaram protestos por parte dos moralistas e conservadores que enxergavam nelas o recrudescer do velho “pecado das orelhas”. Não se tratava de um atentado direto às doutrinas da Igreja, mas de uma ameaça à boa ordem moral da sociedade.

Ao comentar sua impressão sobre a arte do poeta-compositor carioca – a quem descreve como “trovador de Vênus e de Cupido”, o memorialista Antônio Ribeiro dos Santos deixa clara a mistura de admiração e medo causada pelas modinhas:

“Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e *ritornellos* com que os remata; mas detesto os seus assumptos e mais ainda, a maneira que os trata e com que os canta” (Tinhorão, 1998, p.116).

A popularidade alcançada pela modinha brasileira no Portugal do século XVIII foi uma espécie de invasão da metrópole pela sensibilidade romântica da

colônia, associada a uma sensualidade brasileira em particular. O crítico Bruno Kiefer cita, em seu livro “A Modinha e o Lundu”, o curioso relato de um observador anônimo do século XVII sobre a invasão da sensualidade brasileira no Velho Mundo:

“(...) cantaram mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordeis, ou com mulheres de má fazenda. Antigamente ouviam e cantavam os meninos cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor... Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus romances, e de versejar para as mulheres” (Kiefer, 1977, p.10).

Enquanto o musicólogo Mozart de Araújo defende que a modinha “não morreu porque já não é mais uma canção, mas um estado de alma” que “está na própria essência emotiva da nacionalidade”, o próprio Bruno Kiefer ratifica a opinião afirmando que ela representa “um modo de ser especificamente nosso em termos de sentimento amoroso” (Kiefer, 1977, p.23). Uma das modinhas do repertório que Caldas Barbosa executou em Portugal deixa transparecer essa nova sensibilidade amorosa dos trópicos:

*Ah nhanhá venha escutar  
 Amor puro e verdadeiro,  
 Com preguiçosa doçura  
 Que é amor de brasileiro.  
 Gentes, como isto  
 Cá é temperado  
 Que sempre o favor  
 Me sabe a salgado:  
 Nós lá no Brasil  
 A nossa ternura  
 A açúcar nos sabe,  
 Tem muita doçura,  
 Oh! Se tem! Tem.  
 Tem um mel mui saboroso  
 É bem bom, é bem gostoso.*

O discurso amoroso veiculado pelas modinhas que aportaram em Portugal transformava-se em importante agente da construção de uma identidade social. Há uma relação clara entre estados existenciais, ou a construção de uma sensibilidade específica, e o próprio sentimento de nacionalidade. Brasileiro é aquele que ama com *preguiçosa doçura*, que possui um certo dengo.

O tratamento mais direto dos temas amorosos e sensuais nas modinhas brasileiras foi de certa forma facilitado pelo novo modelo de interação entre homens e mulheres em público. Essas modinhas são a expressão criativa das profundas mudanças ocorridas na sociedade brasileira como resultado do processo de urbanização. O pesquisador José Ramos Tinhorão nota que

“(...) até ao aparecimento da modinha não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada” (Tinhorão, 1998, p.116).

As modinhas marcam, portanto, “a criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades” (idem, p.115). É possível que, menos influenciada do que a metrópole pelo peso das normas e convenções comportamentais, a colônia brasileira permitisse uma interação de classes mais dinâmica e livre – liberdade essa que terminava por também marcar suas manifestações culturais, conferindo-lhes riqueza e frescor. Talvez mais do que inovações na linguagem musical propriamente dita, o que de fato chamou a atenção nas modinhas foi a ousada novidade de “versejar para mulheres” em letras que encantavam “com venenosos filtros a fantasia das moças e o coração das Damas” (idem, p.116).

Com o sucesso alcançado na corte portuguesa pelo poeta-compositor Caldas Barbosa, as modinhas e lundus passaram a ser cultivados por compositores de escola e no momento em que imperava de forma avassaladora a influência do *bel canto* trazido das óperas italianas. Valorizados pelo fascínio de sua moleza tropical, os lundus e modinhas brasileiros passam a ser escritos em partituras, integrando o repertório dos salões europeus. É possível observar nisso um movimento em duplo sentido: a música erudita de Portugal ganha um laivo popular, enquanto a incipiente música popular brasileira *eruditiza-se*. O desdobramento desse movimento foi observado por Tinhorão da seguinte forma:

“No Brasil, a consequência dessa eruditização da modinha e do próprio lundu (que em certas peças compostas ou harmonizadas por mestres contrapontistas quase não mais permitia diferenciar um gênero do outro) iria levar, a partir do século XIX, a uma curiosa evolução: a modinha e o lundu das partituras escritas por músicos de escola tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas (onde em meados de Oitocentos o piano romântico desbancaria o cravo clássico), e as violas populares – e logo dos violões de rua – transformar-se-iam, respectivamente, em canções de seresta (a modinha) e em cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório dos palhaços de circo (o lundu)” (idem, p.118).

De fato, o desenvolvimento da modinha a partir do meio do século XVIII representaria o primeiro caso no qual uma forma musical brasileira age como veículo tanto da expressão erudita quanto da popular.

Os dois tipos de cantigas populares vigentes, derivados tanto dos estribilhos cantados da dança saída dos batuques – no caso do lundu – quanto do amolecimento dengoso da velha moda portuguesa – no caso da modinha -, coexistiram por todo o Brasil, sendo cultivados em distintas camadas sociais. Aquelas de ritmo mais vivo e melodias mais simples eram executadas nas ruas, pelo canto solo dos seresteiros. As outras, mais elaboradas e harmonizadas, sofrendo o influxo mais marcado da música erudita, sobretudo da ópera, eram executadas nos salões ao sabor do estilo do *bel canto*.

E assim seria até a ampliação da classe média urbana, durante o II Império. Ao tornar menos chocantes as diferenças sociais, criando um espaço onde as interações entre diferentes universos se adensariam, essa classe média possibilitou a fusão entre as duas formas musicais. Nasceriam, dessa forma, os novos estilos musicais das modinhas romântico-sentimentais e dos lundus humorísticos (às vezes obscenos), que eram cantados por palhaços circenses. “E quem daria voz a essa sentimentalidade romântica popularizando definitivamente a nova forma com o pernosticismo mestiço, seria a nova espécie urbana dos boêmios cantores de modinhas, especialistas em serenatas” (idem, p.120).

As mediações entre alta e baixa cultura seriam ainda mais exacerbadas a partir da metade do século XIX, pela geração romântica de poetas e escritores sediados no Rio de Janeiro. O grupo incluía nomes como José de Alencar, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Laurindo Rabelo, entre outros que formavam o extenso círculo intelectual que se reunia em torno da figura do poeta e editor Francisco de Paula Britto. “Esses românticos já buscavam parceiros em

meados do século XIX, certos de que um texto interpretado com melodia e pulso por um cantador poderia atingir um nível de projeção bem além do esperado no meio literário” (Tatit, 2004, p.116). Por outro lado, a letra também mudava o destino da música, “descrevia os sentidos cifrados na melodia, aumentava o potencial de êxito popular da obra e, às vezes, (...) até ofuscava o trabalho musical do compositor” (Tatit, 2004, p.117). De toda forma, esses encontros marcariam a entrada de um veio lírico e empolado de escrita romântica, portador de uma concepção amorosa muito própria, no seio da canção popular de rua.

O estilo poético das modinhas desse período continuaria a exercer influência sobre as letras da música popular muito tempo depois do envolvimento desses intelectuais. Os compositores populares, muitas vezes oriundos das camadas menos favorecidas, tentariam “imitar” o estilo literato desses poetas como uma forma de conferir às canções maior prestígio artístico. A linguagem empolada que dominaria boa parte do repertório romântico nacional até a chegada da bossa nova deve-se, em boa parte, a essa intervenção dos poetas românticos na música popular e à ânsia de prestígio cultural por parte de muitos compositores situados nas classes inferiores do quadro social – mas não apenas destes.

Isso pode ser notado, por exemplo, em algumas canções de Sinhô, um de nossos mais importantes compositores populares do século XX, que se notabilizou, justamente, pela capacidade de formulação ao mesmo tempo lírica e coloquial dos versos cantados – mas que, em sua busca desenfreada por fama e reconhecimento, não escapou de cometer alguns deslizes. Em crônica escrita na ocasião de sua morte, o poeta Manuel Bandeira reconhece em Sinhô “o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedades culta às camadas profundas da ralé urbana”<sup>20</sup>. Em *Jura*, sua composição mais clássica, feita para o teatro de revista, Sinhô formula uma promessa de amor nos seguintes termos:

*Aí então*

*Dar-te eu irei*

*O beijo puro*

*Da catedral do amor*

---

<sup>20</sup> Trecho retirado de artigo escrito por Manuel Bandeira para a primeira edição da *Revista da Música Popular*, setembro de 1954.

O uso algo pernóstico de uma construção sintática tão distante do discurso coloquial como “dar-te-eu-irei”, ao lado da imagem literária do “um beijo puro da catedral do amor”, ambos sobre um fraseado musical alegre e popular de samba, trazem à tona as contradições iniciais do universo da canção brasileira.

Trata-se do desejo de conferir a uma cançoneta – das mais deliciosas, por sinal – um status comparável ao da literatura – e de, com isso, agradecer o compositor com o status de poeta. O jornalista Jota Efegê relata que, ao final do espetáculo no qual a canção foi pela primeira vez tocada, o público pediu a repetição do número várias vezes, tendo o próprio Sinhô subido ao palco onde “recebeu do público verdadeira consagração” (Severiano, 1997, p.92).

De fato, esse desejo poderá ser notado mais adiante, em canções de sambistas como Cartola e Nelson Cavaquinho, nos anos 1940-50, revelando a tentativa de chegar ao sublime – muitas vezes bem sucedida - injetando em uma manifestação híbrida e então com pouco reconhecimento artístico – porém farto reconhecimento popular-, produzida no mais das vezes por uma ralé urbana e iletrada, uma lírica complexa e ornamental. Sabe-se, por exemplo, que Cartola era leitor de Castro Alves, Guerra Junqueira e Olavo Bilac – gosto romântico-parnasiano que transparece em muitas letras suas. O antropólogo Antonio Risério sublinha, em seu livro sobre Dorival Caymmi, a admiração que o grande sambista Geraldo Pereira nutria pelos poetas: “Um homem tem que estudar; um homem que escrever bem pode até ser um poeta” (Risério, 1993, p.33).

Há, por conta disso, um vasto repertório de letras que se esforçam por ser “cultas”. Com torneios verbais empolados e pretensiosos, e um impressionante rebuscamento, elas revelam “uma tentativa de aprimoramento lingüístico sintomático de um desejo de ascensão social através da arte” (Risério, 1993, p.34). Muitos se atrapalharam nesse afã de elevar a fatura das letras, criando uma espécie semi-analfabetismo pretensioso, onde imagens barrocas convivem com derrapadas gramaticais.

O universo poético das modinhas se caracteriza pela repetição dos cenários de desespero, amores não-correspondidos e idealizações dos objetos de amor. É possível captar nelas um imaginário romântico perpassado por temas campestres e pelo sofrimento e exaltação religiosos. Ainda que as letras dessas músicas nos soem, hoje, demasiado hiperbólicas e muito repletas de clichês para causar

qualquer comoção, muitas delas foram consideradas bastante ousadas pelo público da época. Um fator parece ter sido decisivo para essa percepção: o modo como essas modinhas eram cantadas fazia transparecer, muitas vezes, uma intensa sensualidade. A participação da voz e do estilo vocal, assim como a performance dos cantores, parecem fatores decisivos na percepção que se tinha dessas músicas. Apesar da forte influência do *bel canto*, muitas dessas modinhas eram cantadas em tom de “singeleza, intimismo, doçura e saudade” (Kiefer, 1977, p.24). É possível que muito do conteúdo altissonante de alguns versos fosse resignificado por interpretações que traziam para o centro da canção a presença corporal do cantor – junto com trejeitos de uma prosódia que já incorporara uma dose de “dengo” e “cafuné” africanos. Situadas em um contexto mais de “intimismo, doçura e saudade”, a voz melodiosa soprava novos horizontes por sobre as palavras.

Os efeitos suscitados nos ouvintes pela performance de uma dessas modinhas são evocados pelo então embaixador inglês em Portugal, Lord Beckford, no tempo em que Caldas Barbosa populariza o gênero brasileiro nas terras da metrópole:

“Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado. Com uma inocente despreocupação, elas se insinuam no coração, antes de ele ter tempo de se resguardar contra a sua sedutora influência; imaginais saborear leite, mas o veneno da voluptuosidade é que vai penetrando nos recessos mais íntimos do ser” (Kiefer, 1977, p.13).

Os “lânguidos e interrompidos compassos” podem talvez se referir à incorporação das sínopes africanas na própria estrutura rítmica do canto, como se fora uma forma nova de dividir e cadenciar as frases musicais, mais livres das marcações da tradicional música européia. Isso traria um jeito diferente de cantar os versos, marcando no próprio ritmo da melodia uma espécie de gingado, um negaceio sedutor, uma resistência contra a camisa de força da métrica e um balanço de corpo que se identificaria com a sedução tropical. Ademais, conforme notou a musicóloga Lorraine Leu acerca das observações de Lord Beckford, elas apontam para o fato de que o sensual e o sublime não são mutuamente excludentes e que uma música de cadência mais lenta, cujo enfoque recai sobre o trajeto melódico,

pode ser tão erótica quanto uma música de maior apelo rítmico, como o lundu (Leu, 2006, p.105).

Mário de Andrade reforça essa idéia ao citar como abertura do verbete “modinha” de seu *Dicionário Musical Brasileiro* o seguinte texto:

“No silêncio da noite as coplas enternecidas voavam nos acordes soluçantes dos violões. As melancolias e saudades estendiam-se no aveludado dos bordões em tom menor. Os júbilos amorosos se acompanhavam de arpejos e acidentes de tão viva expressão erótica que fazia suspirar de gozo o auditório sensualizado” (Andrade, 1989, p.471).

Ao articular para um público nascente novas formas de conduta social do recente Brasil urbano, como a visibilidade crescente das mulheres e a aproximação dos sexos em público, a modinha só pode ser compreendida no contexto de suas performances. Na segunda metade do século XIX, a modinha vai para as ruas, na forma de serenata. Nela, ganha relevo a sentimentalidade masculina. É preciso notar que não apenas o homem agora é investido de uma linguagem mais emotiva e frágil, que antes era atributo do universo feminino, como também que seus desejos privados tornam-se públicos no espaço das ruas da cidade. Com isso, ganha-se também um núcleo poético novo para as canções amorosas, que seria explorado à exaustão por Lupicínio Rodrigues: a exposição pública da rejeição.

*Tu anda dizendo a todo mundo  
Que eu por ser um vagabundo  
Tive que sair daí  
Mas que baixo, que baixo, que baixo!  
Todo mundo sabe que fui eu que desisti!*<sup>21</sup>

Lorraine Leu nota que as relações de gênero nas modinhas desse tempo – quando tocadas nas ruas, serenatas – embora sejam constantes, tendem a ocultar um paradoxo de fundo: o “eu” das canções sempre é identificado como masculino, e as letras costumam ser tão reiterativas dessa posição que dificilmente a canção pode ser transposta para o feminino – ou seja, é difícil imaginá-las como

<sup>21</sup> *Que Baixo!*, Lupicínio Rodrigues, 1945.

o relato de uma mulher. A musicóloga norte-americana nota que as mulheres geralmente não passam de adereços, objetos das fantasias masculinas, de seus desejos e exaltações românticas, revelando as expectativas de um imaginário social centrado na figura do homem. Apesar da afirmação do domínio patriarcal no discurso amoroso dessas modinhas, em suas narrativas a mulher é imbuída de um tremendo poder, pois exerce enorme influência sobre a felicidade do homem.

O paradoxo está no fato de que, ao mesmo tempo em que reforça a imagem tradicional da mulher na sociedade, a modinha recria a imagem masculina com traços sentimentais e hiperbólicos, revelando a vulnerabilidade do homem apaixonado frente ao objeto de sua paixão. Muitas canções brasileiras revelam esse sentimento confuso, onde o homem, ao mesmo tempo em que é dotado de certa autoridade social, sucumbe diante do poder de sedução da mulher. Isso tende a gerar um forte contraste na inversão do papel masculino de dominante para dominado, reforçando assim a carga dramática da situação – é como o “quanto mais alto o muro, pior a queda”.

Na verdade, em muitas delas pode-se captar uma espécie de ressentimento masculino contra o poder logrado pela mulher amada. Esse ressentimento, contudo, em diversas ocasiões vem acompanhado da própria apologia desse poder. A mulher, desejada e temida, torna-se amiúde a vilã da história. O sexo feminino será culpado pelo ocaso amoroso de um homem mais sentimental e frágil. Uma canção de Caldas Barbosa chamada *O Bicho Mulher*, datada entre 1740 e 1800, já demonstrava bem o desenvolvimento desse papel feminino:

*Quem quiser ter seu descanso*

*Quem sossego quiser ter*

*Na densa mata do mundo*

*Fuja do bicho mulher*

*Rói por dentro*

*Bem como a traça*

*É quem motiva*

*Nossa desgraça*

*(...) Não temo leões nem tigres*

*Nem já os devo temer*

*Depois de haver escapado*

*Ao lindo bicho mulher...*<sup>22</sup>

A mulher-vilã, ardilosa e cruel diante da passividade do sincero amor masculino seria um dos grandes arquétipos de nossa música até a chegada da bossa nova – que casa com um período de mudanças sociais, anunciadas desde o início dos anos 1950, mas que só se desenvolvem plenamente no fim da década e durante os anos 1960, que equilibrariam um pouco os papéis. A legalização do divórcio, a chegada da pílula anticoncepcional e a maior participação das mulheres no mercado de trabalho e na economia familiar no fim dos anos 1950 e início da década de 1960, marcariam o novo posicionamento social da mulher.

Se até o século XIX a modinha de salão cantada em estilo de *bel canto* coexistiu com as modinhas de rua, ou serenatas, a partir do II Império (1840-89) iriam se fundir em dois gêneros: as modinhas romântico-sentimentais e os lundus sensuais e brejeiros. O lundu era uma forma de dança acompanhada por canções baseadas na forte percussão trazida pelos escravos bantos. A dança ritualizava o processo de sedução e era vista pela elite social como a exposição de uma sexualidade bruta e primitiva, sobretudo desavergonhada. Com sua força rítmica que trazia o corpo para o centro da música, o lundu expunha uma sensualidade mais aberta e carnal, que contrastava com a modinha, vista como a expressão da face sublime do amor romântico. Há, portanto, uma música para o corpo e outra para a alma – ao mesmo tempo em que há um amor carnal e outro espiritual. Uma canção de Caldas Barbosa, *Lundum em Louvor de uma Brasileira Adotiva*, composta no período em que cantador carioca divulgava a modinha em Lisboa, atesta essa distinção:

*Os respeitos cá do Reino  
Dão a Amor muita nobreza,  
Porém tiram-lhe a doçura  
Que lhe deu a Natureza.*

---

<sup>22</sup> Canção citada por Rodrigo Faour em sua *História Sexual da MPB: A Evolução do Amor e do Sexo na Canção Brasileira*, 2006, pg32.

Essa distinção se tornaria mais problemática à medida que, com o passar do tempo, o próprio lundu desvinculava-se quase completamente de seu contexto original de dança e transformava-se no *lundu de salão*. Enquanto no século XVIII a alta sociedade tomara gosto pelo *lundu-canção* executado por músicos que, como Caldas Barbosa, combinavam elementos de extração africana com as árias cultivadas na corte portuguesa, no século XIX o próprio lundu se tornaria um gênero alterado pela adaptação ao gosto dos salões, gerando o híbrido *modinha-lundu*. Trata-se, sobretudo, do amortecimento do impacto rítmico da dança africana em uma cadência mais lenta, enquanto a lírica das modinhas sofria o aporte de uma linguagem associada com a dança, a sedução e até com contatos corporais. Um bom exemplo da transposição da sensualidade corporal da dança para a lírica das canções pode ser dado por essa música citada por Tinhorão (idem, p.93):

*Ponha a mão sobre o meu peito*

*Porque as dívidas dissipe*

*Sentirá meu coração*

*Como bate, tipe, tipe*

Embora Tinhorão identifique a canção como modinha, o título que lhe foi dada por Caldas Barbosa é *Lundum de Cantigas Vagas*. Como podemos notar, há nesse tempo uma grande confusão sobre a classificação dos dois gêneros, que seria ainda mais dificultada pelo crescente hibridismo. O diálogo entre a vocação espiritual da modinha e a vocação carnal dos lundus criou um campo de fertilização mútua, que punha em diálogo direto duas formas de articular o desejo. A sexualidade explícita e pulsante do lundu, marcada pela participação rítmica do corpo, encontra-se com a sensualidade melodiosa e molenga das modinhas, que trazia para a cena a sensibilidade romântica das cortes. Cruzavam-se, portanto, os dois eixos principais da canção de amor popular: o romance e o sexo, o amor sublime e o amor sensual.

O próximo momento-chave da música romântica no Brasil seria a criação, no fim dos anos 1920, do samba-canção. Seu núcleo poético não se distancia muito do alto lirismo das clássicas modinhas sentimentais. Um dos grandes

expoentes das canções românticas no Brasil, Vicente Celestino, passaria sem qualquer problema das modinhas para o samba-canção. Se no começo de sua carreira Vicente Celestino se tornou conhecido por gravar as modinhas do famoso compositor Catulo da Paixão Cearense, logo depois levaria seu estilo virtuoso de cantar para o universo do samba-canção. Sua emissão operística, com ênfase na técnica vocal, parecia casar perfeitamente com a atmosfera dramática dos boleros e tangos que, devido ao crescimento do mercado fonográfico internacional nos anos 1940, influenciavam cada vez mais o samba lento com ênfase na melodia.

Celestino ficaria associado a um tipo de samba-canção marcado pelo “canto soluçado” de “voz cheia” (Campos, 2005, p.35). Junto com ele, outros grandes intérpretes, com estilo próximo, logo se tornariam populares com a expansão do rádio nos anos 1930, tornando hegemônica essa tendência de estilo vocal na música romântica brasileira: Francisco Alves (o “Rei da voz”), Orlando Silva, Carlos Galhardo, Cauby Peixoto, Sílvio Caldas, Nelson Gonçalves, Jamelão, Mauricy Moura, entre tantos outros. Como equivalentes femininos da mesma tendência, entre outras grandes cantoras, Linda e Dircinha Batista, Isaura Garcia, Leny Eversong, Dalva de Oliveira e Nora Ney.

Esse estilo vocal não apenas servia a uma sensibilidade formada na escuta das modinhas de rua influenciadas pelo *bel canto* de ópera, mas também adequava-se às próprias demandas técnicas dos ainda precários equipamentos de gravação nas primeiras décadas do século XX, os primórdios do disco e do rádio. Associado a isso, há um período de supervalorização da “voz que canta”, ou seja, dos intérpretes – que se esforçavam por conferir à voz o maior grau de “personalidade” e relevo possível, a fim de diferenciá-las das demais. Luiz Tatit explica essa adequação sempre existente na música popular entre função técnica e função artística:

“A importância e a influência do disco e do rádio na canção brasileira levou a uma supervalorização dos intérpretes que emprestavam sua voz para a condução da mensagem central da canção (o canto da letra e da melodia unidos pela voz). Quanto mais possante a voz, menos se perdia durante o rudimentar processo de gravação até 1925. Não é por outra razão que o cantor passou a ser o todo-poderoso do meio artístico, uma espécie de ponto de confluência de todas as canções da época. Afinal ele sincretizava uma função técnica e uma função artística: melhorava a qualidade da gravação e minimizava, embora de maneira *kitsch*, o sentimento de inferioridade que o músico popular desta primeira fase (alguns conservam até hoje) apresentava com relação à ‘grande’ música, já que

seus cantores lembravam de alguma forma os intérpretes do canto lírico (exemplo notável: Vicente Celestino)” (Tatit, 2007, p.114).

Ou seja: a voz impostada servia a uma sensibilidade específica, às demandas técnicas dos novos meios de reprodução sonora, mas também à aproximação da ainda incipiente canção popular de massa com formas artísticas consagradas.

Um estilo mais natural de canto, mais próximo da fala, somente seria possível a partir de 1927, com o primeiro aperfeiçoamento significativo dos aparelhos de gravação. Graças à implantação definitiva dos processos elétricos no Brasil, Mário Reis pôde lançar seu estilo comedido de cantar sambas, com sua voz sem grande potência natural, convivendo com vozes grandiloqüentes que dominavam a cena. Já não havia mais a justificação técnica para a voz derramada, mas ela continuaria a dominar a cena musical brasileira, como “função artística de equiparação aos modelos eruditos” (Tatit, 2007, p.115).

Os temas centrais das canções interpretadas pela voz possante de Vicente Celestino eram traição, ingratidão, dor, loucura, paixões maníacas, crime e morte. As palavras são cantadas com trejeitos dramáticos – as sílabas são alongadas em amplas expansões vocálicas que desembocam em poderosos vibratos, os “r”s são cravados na garganta, trazendo um elemento bruto e dolorido, seguindo as convenções do canto lírico. Nesses movimentos vocais de Celestino, é possível discernir a tentativa de conferir peso, presença corporal à própria voz. A impressão que temos, ao ouvi-lo, é que Celestino canta com o corpo inteiro: ouvimos sua garganta, os sons do nariz, o estalido da língua no céu da boca. Seu canto estaria na antípoda do estilo quase incorpóreo de um João Gilberto. A potência da voz de Celestino era tão descomunal que, mesmo para os recursos de gravação ainda pouco sensíveis, o cantor era obrigado a cantar mantendo uma distância de cinco metros do microfone.

“Dizia-se que minha voz, pelo seu registro de tenor, danificava facilmente os materiais mais sensíveis de reprodução sonora, como o cristal e a cera. Somente nas década de 1930, quando me transféri para a RCA Victor, depois de passar por outras gravadoras, a Odeon e a Colúmbia... passei a gravar de frente para o microfone e à distância de um metro, apenas um metro, e aí minha voz ganhou em clareza, em limpidez” (Leu, 2006, p.120).

Nesse estilo de canto, muitas vezes os malabarismos vocais apontam para uma apreciação do virtuosismo técnico em detrimento das qualidades próprias da

canção – como se esta fosse apenas um pretexto para a exposição do brilhantismo do cantor. O que dizem os versos, os meneios da melodia, o diálogo entre palavra e música, tudo isso fica em segundo plano, mesmo que muitas delas sejam narrativas completas sobre um episódio trágico - outro ponto em comum com as óperas.

Muitas vezes o conteúdo torna-se tão dramático que resvala – pelo menos para a sensibilidade de hoje – no tragicômico. Esse é o caso de um dos maiores sucessos de Vicente Celestino, *Coração Materno*, composto pelo próprio e gravado em 1937 (a canção seria regravada por Caetano Veloso no fim dos anos 1960). A letra começa com uma breve descrição em terceira pessoa que logo se desloca para a primeira pessoa do relato do protagonista – como se fosse um conto:

*Disse um campônio à sua amada:*

*"Minha idolatrada, diga-me o que quer*

*Por ti vou matar, vou roubar*

*Embora tristezas me causes mulher*

*Provar quero eu que te quero*

*Venero teus olhos, teu porte, teu ser*

*Mas diga, tua ordem espero*

*Por ti não me importa matar ou morrer"*

À fala do protagonista segue-se a resposta de sua amada, também com a inequívoca indicação em terceira pessoa e a exigência de uma prova de amor que chega a ser tétrica:

*E ela disse ao campônio, a brincar:*

*"Se é verdade tua louca paixão*

*Parte já e pra mim vá buscar*

*De tua mãe inteiro o coração"*

A narrativa prossegue e logo nos deparamos com a imagem horrenda do filho que mata a própria mãe e arranca-lhe o coração. O ato se torna ainda mais abominável, pois no momento do matricídio a mãe encontra-se rezando diante de um altar:

*E encontra a mãezinha ajoelhada a rezar  
 Rasga-lhe o peito o demônio  
 Tombando a velhinha aos pés do altar  
 Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração*

Quando tenta entregar o coração da mãe para sua amada, a divina providência faz com que o herói tropece e quebre a perna. O final é apoteótico, com uma das imagens mais estapafúrdias de nosso cancionário, por sua morbidez fantástica, onde o próprio coração materno interpela o protagonista:

*E à distância saltou-lhe da mão  
 Sobre a terra o pobre coração  
 Nesse instante uma voz ecoou:  
 "Magoou-se, pobre filho meu?  
 Vem buscar-me filho, aqui estou,  
 Vem buscar-me que ainda sou teu!"*

Vicente Celestino canta o último verso numa altura bem aguda, e no desfecho – que cai sobre o “teu”- a última nota é alongada ao máximo do seu fôlego, conferindo uma dramaticidade conclusiva à narrativa. No fim da história, a lição moral que distingue o amor puro e incondicional da mãe do amor malévolo e vil da mulher.

A tendência às letras empoladas e literárias iria dominar o repertório romântico brasileiro durante muitas décadas. De uma forma geral, os sambas-canções receberiam o mesmo tratamento poético dispensado aos tangos, boleros, modinhas e valsas que integravam o discurso amoroso na música popular na primeira metade do século XX.

Ao mesmo tempo, já nos anos 1930, Noel Rosa consolidara o discurso coloquial como forma poética por excelência do samba. Distanciando-se das exaltações sublimes, a lírica do samba abriria as portas para os mais variados e mundanos discursos de seu tempo, falando da “fábrica de tecidos”, do “cinema falado”, de publicidade, filosofia, usando gírias do momento e até terminologias

científicas. Em *Coração*, de 1932, Noel ironizava o excesso de sentimentalismo com que o lirismo meloso estigmatizava o “órgão propulsor” de sangue:

*Coração*  
*Grande órgão propulsor*  
*Distribuidor do sangue venoso e arterial*  
*Coração*  
*Não és sentimental*  
*Mas entretanto dizem*  
*Que és o cofre da paixão*  
*Coração*  
*Não estás do lado esquerdo*  
*Nem tampouco do direito*  
*Ficas no centro do peito - eis a verdade!*  
*(...) Eu afirmo*  
*Sem nenhuma pretensão*  
*Que a paixão faz dor no crânio*  
*Mas não ataca o coração*

Parece que a própria cadência rítmica dos sambas, com suas melodias sincopadas e saltitantes, pedia um tratamento mais leve para as letras. O próprio Noel criou letras mais coloquiais para sambas lentos e amorosos, como é o caso de *Último Desejo*, de 1938, que começa com os singelos versos que situam a cena amorosa:

*Nosso amor que eu não esqueço*  
*E que teve o seu começo*  
*Numa festa de São João*  
  
*Morre hoje sem foguete*  
*Sem retrato e sem bilhete*  
*Sem luar e sem violão*

Como na maioria das composições do poeta da Vila, a letra é simples e direta, quase não há adjetivos e o amor é relacionado com situações e objetos concretos que o situam no cotidiano do seu tempo.

Mas o padrão que consolidaria como tendência do samba-canção que dominou incontestemente o cenário musical brasileiro a partir do meio dos anos 1940, estava mais próximo dos versos de *Lábios Que Beije* - de J. Cascata e Leonel Azevedo – e *Chão de Estrelas* – de Orestes Barbosa e Silvio Caldas – para ficar somente com dois exemplos de sucessos do mesmo ano de *Coração Materno*, 1937. O tema é o mesmo de *Último Desejo*, a perda amorosa, mas a diferença de estilo é gritante. Em *Lábios Que Beije*, uma linguagem “elevada” descreve, nos movimentos da valsa, a dor pungente do amante que implora o retorno de sua amada:

*Passo os dias soluçando com meu pinho*

*Carpindo a minha dor, sozinho*

*Sem esperanças de vê-la jamais*

*Deus tem compaixão deste infeliz*

*Porque sofrer assim*

*Compadecei-vos dos meus ais*

*Tua imagem permanece imaculada*

*Em minha retina cansada*

*De chorar por teu amor*

*Lábios que beije*

*Mãos que eu afaguei*

*Volta, dá lenitivo a minha dor*

É fácil perceber a presença de um fundo religioso na canção – que perpassa a própria escolha das palavras, e confere uma atmosfera de idolatria quase mística ao amor relatado. Em *Chão de Estrelas*, Silvio Caldas compôs a música sobre os versos decassílabos de Orestes Barbosa. Contando mais uma vez as desventuras de um amor perdido, a riqueza das imagens criadas e da linguagem empregada contrasta com o cenário de pobreza descrito num tom quase demagógico em versos como:

*Minha vida era um palco iluminado*

*Eu vivia vestido de dourado*

*Palhaço das perdidas ilusões*

*Cheio dos guizos falsos da alegria*

*(...)Foste a sonoridade que acabou*

*E hoje, quando o sol, a claridade forra o meu barracão,*

*Sinto saudade da mulher pomba-rola que voou*

*(...)A porta do barraco era sem trinco*

*Mas a lua furando nosso zinco*

*Salpicava de estrelas nosso chão*

*Tu pisavas nos astros distraída*

*Sem saber que a ventura desta vida*

*É a cabrocha, o luar e o violão*

Além de a música ter sido composta sobre um poema escrito, em 1956 Manuel Bandeira escreveria uma crônica em homenagem a Orestes Barbosa, que terminava por exaltar um verso de *Chão de Estrelas*, conferindo-lhe um reconhecimento literário: “Se se fizesse aqui um concurso(...) para apurar qual o verso mais bonito de nossa língua, talvez eu votasse naquele de Orestes: ‘tu pisavas nos astros distraída...’” (Severiano, 1997, p.155). Tal episódio demonstra quanto o reconhecimento estético da canção brasileira à época ainda se achava submetido aos padrões literários e como isso influenciava de forma decisiva a conduta dos letristas. O próprio Orestes Barbosa, poeta e jornalista num tempo em que os compositores não costumavam ser letrados, ao fugir da linguagem cotidiana buscando uma orientação mais culta, muitas vezes escorregava em “disparates líricos”<sup>23</sup> como:

---

<sup>23</sup> A expressão de Augusto de Campos.

*A lua é gema de ovo*  
*No copo azul do céu*<sup>24</sup>

É como se a canção ainda não tivesse estabelecido uma linguagem autônoma que devesse ser avaliada não sob o crivo das exigências literárias, mas de acordo com critérios próprios. Essa definição se daria de forma plena somente com a chegada da bossa nova.

Embora o samba já viesse demonstrando como era possível falar sobre o amor de forma mais simples e cotidiana, sem perda de carga emocional, a retórica romântica e barroca do amor sublime havia se infiltrado com força na canção popular como resultante fetichista das décadas anteriores (assim como o estilo vocal do *bel canto*). Esta retórica seria incorporada pelo gênero nascente que dominou a cena do discurso amoroso a partir dos anos 1940: o samba-canção. No entanto, o primeiro exemplar desse gênero apontava curiosamente para outra tendência.

*Linda Flor* entrou para a história como a primeira música a ser designada por samba-canção. Em março de 1929, a revista Phonoarte publicava a seguinte nota: “Yayá (*Linda Flor*), o samba canção que todos conhecem e que, no último Carnaval, foi um dos mais ruidosos sucessos, acha-se impresso pela Casa Vieira Machado” (Severiano, 1997, p.93). Contudo, até conseguir tornar-se um sucesso de público, a música do maestro Henrique Vogeler receberia duas versões de letra. Havia sido criada como tema para um espetáculo de teatro de revista. Numa época em que o rádio ainda não atingira sua maturidade e força como produção de sucessos, era no teatro de revista que os grandes intérpretes – Vicente Celestino, Araci Cortes e Francisco Alves – testavam a eficácia das canções antes de gravá-las em disco. Isso, por sua vez, atraía para esse tipo de espetáculo os grandes compositores, que viam nessas peças um centro de irradiação de êxitos musicais. Como se pode notar, tratava-se de um laboratório onde se testava – e aprimorava – incessantemente o efeito das canções junto ao público. “Numa análise

---

<sup>24</sup> Versos citados por Antonio Risério (Risério, 1993, p.34), que remontam por sua vez às modinhas de Catulo da Paixão Cearense, como: “*A lua bela ia boiando/ Amarela como uma gema de ovo*”.

retrospectiva não é difícil notar que a cada novo espetáculo forjava-se a linguagem da canção que prevaleceria nas décadas seguintes” (Tatit, 2004, p.126).

A primeira letra recebida pela linda melodia do pianista Vogeler foi feita pelo teatrólogo Cândido Costa e seria interpretada por Dulce de Almeida na peça *A Verdade ao Meio Dia*. Vogeler não gostou muito do resultado: os versos não o convenciam, pareciam frios demais para a riqueza das nuances melódicas da música.

*Linda flor*

*Tu não sabes, talvez,*

*Quanto é puro o amor*

*Que me inspira; não crês...*

*Nem*

*Sobre mim teu olhar,*

*Veio um dia pousar!...*

*E ainda aumentas a minha dor*

*Com cruel desdém!*

*Teu amor*

*Tu por fim me darás*

*E o grande fervor*

*Com que te amo verás*

*Sim*

*Teu escravo serei*

*E a teus pés cairei*

*Ao te ver, minha enfim*

*Felizes então, minha flor*

*Verás a extensão deste amor*

*Ditosos os dois, e unidos enfim*

*Teremos depois só venturas sem fim*

A música fracassou em seu primeiro teste junto ao público. O maestro Vogeler, ciente da qualidade de sua composição, atribuiu o fracasso à interpretação. Chamou então Vicente Celestino para gravá-la pela Odeon (segundo historiadores é a primeira vez que se imprime na etiqueta de um disco a

denominação “Samba Canção Brasileiro”). Os exageros do estilo vocal de Celestino encobriram ainda mais as nuances melódicas. Outro fracasso.

Luiz Tatit localiza o verdadeiro motivo da falta de êxito da canção de Vogeler na interação pouco persuasiva entre melodia e letra, e na inadequação do uso de um discurso empolado sobre uma melodia que parecia pedir a simplicidade direta do discurso cotidiano:

“Na verdade, Cândido Costa havia lançado mão dos expedientes ainda em voga para os casos de melodias lentas: expressar a singularidade do sentimento amoroso com formas românticas que fugissem da banalidade da linguagem coloquial. Nada muito diferente da solução dos seresteiros do começo do século. Acontece que, a esta altura, às vésperas da era de ouro da canção de rádio, esses versos oriundos da poesia escrita começavam a produzir nos ouvintes um efeito de sentido contrário ao desejado pelos autores. As formas cuja aparição era de todo improvável na comunicação do dia-a-dia, como ‘não crês’, ‘ditosos os dois’, as imagens de gosto duvidoso, como ‘Teu escravo serei/ E a teus pés cairei’, ou mesmo lugares-comuns da expressão romântica, as facilidades rítmicas de ‘flor’ e ‘amor’ combinadas com a saturação negligente de séries como ‘por fim’, ‘enfim’, ‘sem fim’, tudo isso debilitava o ímpeto persuasivo da canção, já que era difícil para o ouvinte conceber que uma letra dessa natureza pudesse ser conduzida pela melodia correspondente. A entoação subjacente não podia ser reconhecida e, conseqüentemente, a melodia tornava-se sem sentido. Em outras palavras, a presença, embora subentendida, da linguagem coloquial por trás da canção apresentava-se agora como fator de credibilidade na comunicação” (Tatit, 2004, p.128).

Para salvar a melodia, Vogeler mudou a letra e o intérprete. O revistógrafo Freire Júnior refez os versos, mas sem mexer muito na versão anterior:

*Meiga flor*

*Não te lembras, talvez,*

*Das promessas de amor*

*Que te fiz, já não crês...*

A segunda versão seria gravada por Francisco Alves com maior respeito pelas nuances melódicas. O maestro Vogeler, contudo, ainda não estava satisfeito. Sabendo então que o problema estava na letra, deu o assunto por encerrado e engavetou a canção. Um autor de revistas, Luís Peixoto, proporia novos versos para a música, visando à sua reabilitação para a peça *Miss Brasil*. A composição, que já havia recebido os nomes de *Linda Flor* e *Meiga Flor*, seria regravada por Araci Côrtes sob o título de *Iaiá*. Finalmente Vogeler parecia satisfeito. *Linda*

*Flor (Ai Ioiô)* se tornaria um clássico do cancionero brasileiro, recebendo inúmeras versões posteriores de cantoras como Gal Costa, Zélia Duncan e Ná Ozzetti.

*Ai ioiô*

*Eu nasci pra sofrer*

*Fui oiá prá você*

*Meus oincho fechô!*

*E*

*Quando os óio eu abri*

*Quis gritá, quis fugi*

*Mas você...*

*Eu não sei por que*

*Você me chamô*

*Ai, ioiô*

*Tenha pena de mim*

*Meu Sinhô do Bonfim*

*Pode inté se zangá*

*Se ele um dia soubé*

*Que você é que é*

*O ioiô de iaiá!*

*Chorei toda a noite e pensei*

*Nos beijos de amor que eu te dei*

*Ioiô meu benzinho do meu coração*

*Me leva prá casa me deixa mais não<sup>25</sup>*

Apesar de o título oficial ter sido *Iaiá*, a canção entrou para a história como *Ai Ioiô* – como se uma força irresistível e anônimo impusesse esse segundo nome, como se esta troca tivesse sido imposta pelo conteúdo musical. A mudança no título induz a um deslocamento de perspectiva – muda a personagem que canta a canção:

<sup>25</sup> A transcrição das três versões de Linda Flor foram tiradas do livro *O Século da Canção*, Luiz Tatit, 2004. Tatit, por sua vez, as retirara dos seguintes livros: Roberto Ruiz, *Araci Cortes: Linda Flor*, Rio de Janeiro, Funarte, 1984, p.118. ( a primeira versão da letra). J.R.Tinhorão, *Pequena História da Música Popular*, Petrópolis, Vozes, 1975, p.152. ( a segunda versão).

“A última alteração de título (para “Ai Ioiô”), contudo, comprova que a leitura menos imediata – ainda que óbvia – e mais coerente é a que concebe iaiá como uma personagem totalmente secundária. Ioiô e iaiá são adaptações fonéticas típicas do falar dos escravos atribuídas às formas de tratamento de “sinhô” e “sinhá”. Nesse caso, quem se dirige ao sinhô é a mucama, esta sim incorporada pela cantora, que sofre (‘Eu nasci pra sofrer’) por não poder consolidar uma relação iniciada por obra do próprio ioiô (‘Quando os óio eu abri/ Quis grita, quis fugi/ Mas você.../ Eu não sei porque/ Você me chamô’) e por cometer o pecado de se insinuar numa relação em todos os sentidos predestinada entre ioiô e iaiá – o que garante um sentido muito mais preciso ao trecho(...): ‘Meu Sinhô do Bonfim/ Pode intê se zangá/ Se ele um dia soubé/ Que você é que é/ O ioiô de iaiá’” (Tatit, 2004, p.132).

Além das formas sintáticas diretas e do vocabulário simples que inseriam a letra dentro da linguagem coloquial, Francisco Bosco remarca outro ponto que favorecia a persuasão dos versos:

“(...) é a fala da mucama que se ouve, o que situa o drama amoroso da letra no contexto muito mais dramático da formação do Brasil e dos conflitos, interditos e transgressões entre a casa-grande e a senzala. É verdade, como observa Luiz Tatit, que o título proposto, ‘Iaiá’, convida a uma interpretação segundo a qual o sujeito lírico da letra seria a própria iaiá, que assim se dirigiria a seu semelhante na hierarquia social, o ioiô. Mas as formas de alteração da língua remetem diretamente à fala dos escravos, o que é ainda corroborado pela menção ao Senhor do Bonfim, tudo isso concorrendo para a leitura em que iaiá é apenas uma personagem secundária – representante do interdito – do drama amoroso entre a mucama e o sinhô” (Bosco, 2007, p.51).

A linguagem não é apenas coloquial, como socialmente marcada – determina com clareza quem enuncia a mensagem, a que classe pertence, de que modo fala. A canção sai dos livros para tornar-se mais próxima da realidade cotidiana, aumentando sua identificação com o ouvinte. Embora o primeiro samba-canção tenha sido marcado pela descoberta da eficiência do estilo coloquial, o grosso da produção ainda seria influenciado pela antiga retórica literária. As narrativas dramáticas dos desencontros amorosos ainda pareciam pedir uma linguagem rebuscada. Somente com Lupicínio Rodrigues o samba-canção reencontra o caminho para o qual apontava *Linda Flor*.

## 2.2 Lupicínio entra em cena

Lupicínio traz o amor das alturas para o chão. Não o *Chão de Estrelas* de Orestes Barbosa, com seu “palco iluminado” e a imagem da mulher que “pisava nos astros distraída”, mas o chão das paixões lancinantes e reais. Lupicínio abre mão do amor sublime, dos clichês do imaginário romântico e das metáforas empoladas. Em suas composições, o que ele busca é a tensão dramática da paixão contrariada. De fato, Lupicínio parece ser o poeta do sublime desfeito – da queda. Suas músicas raramente descrevem o momento preciso da felicidade; ao contrário, elas geralmente partem do ponto em que a felicidade já não existe. A própria palavra felicidade aparece pouco e, quando aparece, vai embora logo ao segundo verso:

*Felicidade*

*Foi-se embora*

*E a saudade no meu peito*

*Inda mora*

Importa não o paraíso, mas o que restou dele – as dores, o rancor, a decepção, a saudade, a frustração... É claro que com isso ele acaba fazendo o elogio às avessas de tudo o que se ausenta de sua obra – a felicidade, a satisfação, a plenitude – mas muito da singularidade de suas músicas vem da tentativa de atingir o coração do patético, revelando como sentimentos sublimes convivem com o que há de mais ridículo e mesquinho na condição humana. Por isso, sua poética jamais hesita diante do grotesco. O amante traído – seu arquétipo principal – pode expor sua humilhação e despeito, com uma imagem como:

*E só por dinheiro*

*Sabe o que fez*

*Esta ingrata mulher?*

*Fugiu com o doutor*

*Que eu mesmo chamei*

*E paguei pra curar*

*Os seus bichos-de-pé*

Se o grotesco já freqüentava a música popular, como atesta o *Coração Materno* de Vicente Celestino, na obra de Lupicínio ele ganha, pela utilização da linguagem direta e suada das ruas, uma presença real, concreta. É o grotesco que está aí, na vida comum de todos. Enquanto em Celestino ele é o efeito colateral de sua busca pelo máximo de dramaticidade – que o exagero torna risível –, em Lupicínio o grotesco será um *meio* para atingir essa dramaticidade com mais profundidade, com mais dor, posto que mais próxima da vida real.

Como contador de histórias, Lupicínio maltrata com volúpia seus personagens. Há todo um elenco de desesperados, insones, masoquistas, bêbados e mendigos do amor. Em muitas músicas, esses personagens expõem para nós, ouvintes, suas profundas humilhações, suas incapacidades, suas derrotas diante de sentimentos que não conseguem controlar e de mulheres que tendem a destruí-los, sem qualquer piedade. A tortura vem, amiúde, da consciência aguda que o narrador tem de sua impotência diante de algo que é mais forte.

*Vou contar a vocês minha história*

*Esse drama que me destruiu*

*Tive alguém que amei com loucura*

*E esse alguém me traiu<sup>26</sup>*

Para facilitar esse efeito, muitas vezes os sentimentos são personificados, tornam-se agentes externos, ganham vida própria, autonomia. Dessa forma, o ciúme torna-se *Amigo Ciúme*, de 1956:

*É que o ciúme*

*Nosso grande amigo*

*Ou está com ela*

*Ou está comigo*

*Eu já disse a ele*

*Só não vamos mais brigar*

---

<sup>26</sup> *Minha História*, 1954.

*Quando o amigo ciúme*

*Nos abandonar*

A saudade torna-se mensageira:

*Saudade*

*Diga a esse moço, por favor*

*Como foi sincero o meu amor*

Os amantes de Lupicínio cantam a plenos pulmões sua infelicidade. Orgulham-se dela. Ela é como a prova de uma qualidade superior de quem demonstra capacidade de sofrimento. As lágrimas são a prova de que um sentimento é verdadeiro. É como se esses amantes fossem infelizes-felizes, ou infelizes-satisfeitos. Dor não é sinônimo de insatisfação. Há mesmo prazer nela. Muitas vezes é até exigida, como castigo desejado, auto-expição merecida:

*Deixa-me sofrer que eu mereço*

*Por um pouco que padeço*

*Não paga um terço do que fiz*

*É tão grande, tão horrível meu pecado*

*Que eu sendo assim castigado*

*É que me sinto feliz<sup>27</sup>*

É preciso cultivar o fracasso na memória, é preciso guardar as humilhações junto com os bons momentos – é preciso esperar o momento propício para a vingança. O sumo pecado em Lupicínio é o esquecimento. Em *Judiaría*, uma canção de sua última fase, composta em 1973 – Lupicínio morreria de insuficiência cardíaca em 1974 – traz a furiosa imprecação do homem que reencontra a mulher que o deixou:

*Agora você vai ouvir aquilo que merece*

*As coisas ficam muito boas quando a gente esquece*

---

<sup>27</sup> *Meu Pecado*, 1944.

*Mas acontece que eu não esqueci a sua covardia, a sua ingratidão  
A judiaria que você um dia fez pro coitadinho do meu coração*

Parte do encanto da arte de Lupicínio vem de sua capacidade de pintar a tragédia em poucas pinceladas, utilizando motivos prosaicos. Muitas vezes o gesto mínimo, o acontecimento mais insignificante pode ter os desdobramentos mais catastróficos. Em *Caixa de Ódio*, 1969:

*Um arranhzinho  
Uma simples batida  
Tem feito ferida  
Capaz de matar*

*(...) Você por exemplo  
Jamais pensaria  
Que uma fantasia  
Em um carnaval...  
Um simples prazer  
De uma noite de orgia  
Pudesse algum dia  
Causar tanto mal*

*Matar um amor  
Que já tem tantos anos  
Criar um inferno  
Dentro do seu lar  
Fazer do meu peito  
Uma caixa de ódio  
Com um coração  
Que não quer perdoar*

A mulher é quase sempre o signo da instabilidade. Na verdade, embora as canções de Lupicínio falem abertamente da mulher pérfida e traidora que reside nas noites boêmias, objeto do amor e do ódio de seus protagonistas, para sobre

essa mulher outro arquétipo feminino que lhe serve de referência e que é exaltado pelo avesso: a mulher-mãe. À mulher volúvel e instável, opõe-se a mulher estável e de amor incondicional, que seria a salvação dos boêmios. Lupicínio era mais claro em suas crônicas:

“Se fizermos uma média, vamos ver que os boêmios solteiros raramente atingem os 40 anos, enquanto os casados morrem de velhos, isto quando tiveram a sorte de encontrar no casamento a sua segunda mãe, pois nossas esposas devem substituir nossas mães. A elas cabe a função de nos fazer chazinho de macela e nossa sopinha quando estivermos de ressaca, e também nos passar uma carraspana quando andarmos abusando. Mas isto deve ser feito com carinho como fazia nossa mãezinha, e não com brigas, pois não é com brigas que se prende um coração” (Rodrigues, 1995, p.25).

No entanto, a tensão nunca se resolve, pois a mulher noturna paira sempre como uma sedução perigosa, ameaça tentadora sobre o tédio do lar, como em *Brasa*, 1945:

*Se às vezes você chora  
Quando eu passo a noite fora  
Não venho em casa almoçar!  
É que as mulheres da rua  
Têm a alma melhor que a tua  
Sabem melhor me agradar*

Os protagonistas oscilam como eternas peças entre a sedução insidiosa das mulheres livres e o tédio aborrecido, mas seguro, da mulher do lar.

No entanto, os infelizes que habitam as canções de Lupicínio não são tão passivos como muitas vezes parecem. A frustração raramente redundava em plácida contemplação dos bons tempos, como em *Chão de Estrelas* e a saudade pura, sem ressentimento da “mulher pomba-rola que voou”; ou a afirmação da lembrança dolorosa, porém querida, presente em versos como “Tua imagem permanece imaculada/ Em minha retina cansada”, de *Lábios que Beijei*. Nas canções de Lupicínio, o amor perde essa pureza idealizada. Ele será, doravante, *poluído* por sentimentos abjetos como o ódio, o rancor, o desejo explícito de vingança e até a ameaça do uso da força bruta.

Em *Paciência*, de 1961, aparentemente há uma indefinição entre ameaça e promessa, quanto ao uso da força. Embora o amante se diga exasperado, a melodia traz um tom de serena fatalidade, provocando no ouvinte a sensação iminente e trágica da briga:

*Esgotei minha reserva de paciência  
E ela teima em me desobedecer  
Mas desta vez eu vou brigar com ela  
Mesmo que por isso  
Eu tenha que morrer*

Em *Judiaria*, a ameaça torna-se explícita:

*Estas palavras que eu estou lhe falando  
Têm uma verdade pura, nua e crua  
Eu estou lhe mostrando a porta da rua  
Pra que você saia sem eu lhe bater*

Lupicínio Rodrigues nunca se considerou um músico profissional (Leu, 2006, p.108). Sua canções não eram criadas visando ao sucesso e nem mesmo o eram para serem gravadas. Ele nada fazia para divulgá-las. De fato, seu primeiro grande sucesso, o samba *Se Acaso Você Chegasse*, foi gravada por Cyro Monteiro em 1938 sem que o compositor sequer soubesse. Boêmio da zona portuária de Porto Alegre, Lupicínio tocava suas canções para viajantes que se encarregavam de divulgá-las no Rio de Janeiro.

Essa aparente ausência de ambição artística – “Eu não sou músico, não sou compositor, não sou cantor, não sou nada. Eu sou boêmio...” (idem, p.121) - parece ter sido fundamental para o tratamento poético-musical mais “banal”, menos pretensioso que Lupicínio dispensou ao samba-canção. Suas músicas não eram compostas para serem cantadas pelas grandes vozes do rádio, em performances suntuosas, nem para serem ouvidas pelo grande público. Tampouco Lupicínio queria ser reconhecido como grande poeta. Antes, suas canções buscavam o impacto direto da expressão informal, do contato íntimo. Seu público consistia em colegas de boemia e amigos, para quem relatava, com voz pequena e

embargada, suas histórias cantadas. Daí sua poética ser articulada nos termos da conversa cotidiana. “O meu negócio é estar assim como estou agora com o violão do lado, dentro de um bar, com vocês, e tomando as minhas biritas e cantando. Não faço comércio”.<sup>28</sup>

Disso também decorre um ponto fundamental onde se ancora a força de sua obra: a incrível capacidade comunicativa de suas canções. Comparando a poética de Lupicínio à do dramaturgo Nelson Rodrigues, Augusto de Campos destaca sua “anti-literatura”, sua “presentificação bruta da roupa suja do cotidiano”:

“Também os textos de Lupicínio se recusam aos aprioris. Também eles se notabilizam, embora de outra forma e com outros propósitos, pelo uso explosivo do óbvio, da vulgaridade e do lugar-comum (...). Enquanto outros compositores de música popular buscam e rebuscam a letra, Lupicínio ataca de mãos nuas, com todos os clichês da nossa língua, e chega ao insólito pelo repellido, à informação nova pela redundância, deslocada de seu contexto” (Campos, 2005, p.222).

Se não havia pretensão artística, aspiração ao dinheiro e ao sucesso, é possível que a *raison d'être* das canções de Lupicínio fosse o simples relato de uma experiência. Ou, por outra: a transformação e fixação de uma vivência em música. Para que isso aconteça, é preciso persuadir o ouvinte da *veracidade* dos episódios relatados e da *sinceridade* do narrador – e nisso reside o talento de Lupicínio. Ademais, o próprio compositor sempre reiterou a posição de que suas músicas nasceram de vivências reais – sobretudo de vivências amorosas:

“Cada uma que me faz uma sujeira, me deixa inspiração para compor algo. Meu primeiro automóvel foi comprado com o dinheiro de um samba, feito para uma mulher... Minha casa foi adquirida com o dinheiro de um samba que fiz para outra, também por causa de uma traição” (Cardoso Junior, s/d, p.3).

Cria-se com isso a sensação de que há não apenas uma música com história, mas também uma história por trás da música. O “Lupicínio-traído” legitima dessa forma o “Lupicínio-compositor”; parecem “verdades” cantadas, músicas que nascem de dramas “reais”: “É sendo drasticamente fiel à sua experiência que Lupicínio consegue transmiti-la com tanta persuasão nesse seu

<sup>28</sup> Trecho retirado da entrevista concedida por Lupicínio ao jornal *Pasquim*, reeditada no livro *O Som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. Pg.76.

canto-verdade”, escreveu Augusto de Campos em artigo sobre o compositor (Campos, 2005, p.231).

As histórias simples, narradas em primeira pessoa, o estilo coloquial direto, recheado de expressões de uso comum, tudo isso contribui para a impressão de que se está comunicando um evento real. Utilizando-se da linguagem surrada e espontânea dos bares, Lupicínio cria a impressão de que a verdade simplesmente escapa, foge da boca de seus narradores. Ela nos chega de forma tão abrupta e inesperada, sem qualquer preparação prévia, geralmente circundada pela própria humilhação de quem a relata, que dificilmente colocamos em dúvida a sinceridade do narrador. Não à toa a estratégia locutiva por excelência das canções de Lupicínio é a confiança:

*Você sabe o que é ter um amor, meu senhor? - na canção Nervos de Aço.*

*Basta! Eu já sei o que tu vens me contar! - em Basta.*

*Eles me chamam de louco porque eu bebo, senhor – em Eu Não Sou Louco.*

*Eu não sou de reclamar, eu não sou...*

*Mas o que eu estou sofrendo é demais... - em Eu Não Sou de Reclamar.*

É claro que o efeito final só será conseguido através da linguagem – de sua capacidade persuasiva-, mas não é possível ignorar a aura mitológica com que Lupicínio cercou suas próprias canções, quando era colunista de jornal, desvendando a história “real” que motivara cada uma delas:

“Vingança foi o caso de uma moça com quem vivi durante cinco anos e depois se apaixonou por um rapaz que trabalhava comigo. Um dia, ela mandou um bilhete para ele. E ele me mostrou, não sei se por medo ou por respeito. Essa música deu até suicídio: uma moça ligou a vitrola e o gás, ao mesmo tempo.

Se Acaso Você Chegasse é sobre um compositor de São Paulo, o Heitor de Barros. Ele tinha uma garota que me pediu um dia o rádio emprestado para dar uma festa. Acabou a festa e eu tinha de sair com o rádio, acabei ficando a noite toda lá pra levar o rádio de volta. E não tive coragem de contar isso pro Heitor. Só contei a um amigo, que disse que eu tinha era de fazer um samba” (Matos, 1999, p.54).

Muitas vezes no próprio universo da canção encontramos apelos para que se acredite na verdade das palavras do narrador. Em *Esses Moços (Pobres Moços)*, 1948:

*Por meus olhos, por meus sonhos  
Por meu sangue, tudo enfim  
É que eu peço a estes moços  
Que acreditem em mim*

O caso de *Loucura*, 1973, é ainda mais ilustrativo. Nela, Lupicínio ensaia uma relação entre suas frustrações amorosas e o próprio ato de compor:

*O que eu sofria  
Por aquele amor  
Milhões de diabinhos martelando  
O meu pobre coração que agonizando  
Já não podia mais de tanta dor  
E aí  
Eu comecei a cantar verso triste  
O mesmo verso que até hoje existe  
Na boca triste de algum sofredor*

E termina a canção evocando sua experiência como prova da credibilidade do que diz em suas canções:

*Como é que existe alguém  
Que ainda tem coragem de dizer  
Que os meus versos não contêm mensagem  
São palavras frias, sem nenhum valor*

Luiz Tatit também coloca o importante papel desempenhado pelo elemento musical nesse processo de persuasão:

“Para dar veracidade ao sentimento amoroso expresso nos textos, Lupicínio compatibilizava-os com amplas melodias carregadas de tensão tanto na duração como na frequência. Para dar credibilidade e naturalidade aos seus conteúdos, o compositor figurativizava, formulando verdadeiros relatos ou diálogos facilmente reconhecíveis no senso comum. (...) 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” (Tatit, 2002, p.127).

As músicas de Lupicínio seriam pílulas concentradas de suas experiências de vida. Sua capacidade comunicativa está empenhada nisso: transmitir o conteúdo de uma história de amor e emocionar no espaço exíguo de dois ou três minutos – introdução, desenvolvimento e conclusão. “Ele procura fisgar o essencial de sua experiência para que mais gente sinta a autenticidade dos seus sentimentos e mais gente se identifique com sua posição narrativa” (Tatit, 2002, p.137). Daí muitas delas trazerem reflexões, ensinamentos e também conselhos. A voz que fala por trás das canções é a voz de quem muito viveu e muito se entregou ao amor. É o sofrimento que é revertido em experiência musical.

*Uma pessoa prestando atenção  
Vê que as rimas dos versos que eu faço  
Trazem pedaços do meu coração*<sup>29</sup>

### 2.3

#### **Canção do amor de menos Sentimento e sensação na música de Tom Jobim**

Em meados dos anos 1940, o centro de produção musical do Rio de Janeiro foi transferido para Copacabana. O governo decretou uma série de medidas oficiais moralizantes, que visavam à “higienização” da área que até então havia sido o celeiro criativo da música carioca: o bairro da Lapa, no Centro do Rio. Com isso, fechavam-se os cabarés, varriam-se os malandros e desocupados, acabava-se com a jogatina. Começava o apogeu de Copacabana.

A mudança de endereço da boemia influenciaria o modo de fazer canções. A confusão da Lapa cedia lugar aos ambientes enfumaçados das boates da Zona

---

<sup>29</sup> *Ponta-de-Lança*, 1952.

Sul. Esse novo ambiente – mais enclausurado e soturno - pedia uma música menos agitada, com metais e percussão mais leves. Uma atmosfera existencialista do pós-guerra pairava no ar, exalando uma fossa de *chanson* parisiense.

Ao mesmo tempo, uma onda de boleros chegava ao Brasil, sobretudo pela via dos dramas mexicanos. Eram filmes românticos, com músicas-temas que fizeram enorme sucesso nos anos 40 e 50. Muitas delas ganharam versões em português, sendo regravadas com grande êxito. Esses boleros sofridos se tornaram uma verdadeira coqueluche para os apaixonados ouvintes do rádio, que se tornara desde os anos 30 o grande veículo de massa do Brasil. Acabaram por se fundir a vertente das músicas românticas na forma do samba-canção. Samba de cadência mais lenta, próximo da antiga seresta, este estilo se tornaria a ponta de lança do discurso amoroso no Brasil, consolidando-se plenamente nos anos 50, até quase se estabelecer como padrão único de criação.

A essa época, a nação era embalada pelas radionovelas e pelas grandes vozes que, de certa forma, emprestavam identidade aos ouvintes. Não seria exagero dizer que o rádio foi o principal responsável pela educação sentimental do brasileiro no período que vai dos anos 30 aos 60, pela formação do imaginário emocional característico de um tempo.

Nos anos 50 o mercado musical brasileiro se dividia entre duas estações de comportamentos musicais distintos. Um, mais eufórico, era reservado para a época de carnaval, com canções mais aceleradas e ritmadas, destinadas à celebração da folia. Eram músicas efusivas, voltadas para o espaço da rua. Mesmo quando suas letras traziam uma pungente tristeza, eram músicas perpassadas por uma alegria catártica; exorcizava-se a tristeza cantando a própria tristeza.

*Eu não sou água*

*Pra me tratares assim*

*Só na hora da sede*

*É que procuras por mim*

*A fonte secou!*

*Quero dizer que entre nós tudo acabou!*

Ou, por outra: tristeza e euforia podiam andar juntas, uma vez que essas músicas de carnaval eram feitas para serem cantadas pelas multidões em uníssono, nos blocos de rua e nos bailes<sup>30</sup>. Quando traziam em seus versos uma fossa, traziam junto sua diluição na catarse coletiva, na celebração pública dos desencontros, frustrações, traições, rejeições e sofrimentos que muitas vezes acompanham a aventura amorosa. Muitas se tornaram marchinhas carnavalescas clássicas, que, por incorporar o clima eufórico do carnaval, muitas vezes sequer notamos o teor de tristeza de suas letras. São canções como *Ta-hi* (de Joubert Carvalho, sucesso do carnaval de 1930), *Pastorinhas* (de Noel Rosa e João de Barro, composta em 1938), ou o samba carnavalesco *Não Me Diga Adeus*<sup>31</sup>, com seu pungente refrão:

*Não, não me diga adeus*  
*Pense nos sofrimentos meus*

E que prossegue com uma súplica tristíssima, que nada parecia ter a ver com o clima da folia:

*Não vá me deixar, por favor*  
*Que a saudade é cruel*  
*Quando existe amor*

É importante notar que a voz, nessas músicas, não era apenas uma, mas várias. As execuções, embora contassem com uma solista que puxava a melodia – no caso, Aracy de Almeida - quase sempre traziam junto, sobretudo no momento do refrão, a força do coral.

Outro comportamento era expresso nas chamadas “músicas de meio de ano”. Nessas canções o tema do amor fracassado reinava soberano. No lugar de uma fruição pública, pediam o recolhimento, a introspecção da escuta solitária. Geralmente eram cantadas por uma única pessoa, como a transmitir a singularidade da experiência amorosa. A partir de meados dos anos 40, com o gradual declínio da produção de sambas carnavalescos que perderam qualidade

<sup>30</sup> A *Fonte Secou*, Monsueto Menezes, Raul Moreno e Marcléo, 1954.

<sup>31</sup> Composição de Paquito, Luís Soberano e J. Correia da Silva, 1948.

com o desinteresse ou aposentadoria dos grandes compositores das décadas anteriores, o samba-canção, “música de meio de ano”, vai dominar incontestemente a cena musical brasileira.

No início dos anos 50, o jovem Antonio Carlos Jobim começou a trabalhar como pianista na noite de Copacabana (Augusto, 2002, p.20). Nada de samba, o que ele tocava mesmo eram rumbas, boleros, canções francesas, *hits* do momento, tangos. Para conseguir pagar o aluguel, Tom se tornou prisioneiro do “cubo das trevas” – que era como se referia ao ambiente *noir* das boates. Trabalhando excessivamente, virando noite em cima de noite, a certa altura Tom caiu doente. Largou as boates e decidiu se tornar um “bicho diurno”, trocando as trevas da noite pela amplidão ensolarada do dia. Esse movimento parece corresponder, como metáfora, à própria transição daquela música de fossa do início dos anos 50, para a ensolarada e moderna bossa nova. A primeira música de Tom a expressar isso com plenitude foi também o seu primeiro sucesso comercial.

*Tereza da Praia* é um samba, não um samba-canção. Composta em parceria com Billy Blanco, sua letra relata a disputa amorosa por uma garota do Leblon. Ambos os amantes fracassam no intento da conquista. Mas esse pequeno fracasso amoroso é relatado de forma leve, brincalhona, bastante diversa dos padrões da época. Os pequenos deslizamentos da melodia e da progressão harmônica, marcada por sutis mudanças de semitom, assim como sua cadência alegre, pedem uma certa frivolidade ao tratamento poético, evocam uma atmosfera mais ingênua. Na canção, Tereza passa o verão com um amante e o inverno com o outro. Contudo, isso não desperta raiva nem rancor. Não há, como acontecia na maioria das canções de amor da época, um investimento no tema da rejeição ou do sofrimento gerado pela perda da exclusividade amorosa. Os versos da música evocam elementos da natureza, e com isso atentam para um olhar menos moralizante.

A própria Tereza, objeto de disputa dos cantores-protagonistas Lúcio Alves e Dick Farney, vai contra o estereótipo das mulheres traidoras e pérfidas que freqüentavam os *sambas de dor-de-cotovelo*. Volúvel como as ondas do mar, Tereza se torna um dos signos da paisagem – é a *Tereza da praia*. A descrição desse *amor de pequena* traz elementos que evocam sua sensualidade – o *corpo bonito*, a *pele morena*, os *olhos verdinhos* e *bastante puxados*. O diálogo entre os

dois amantes termina de forma surpreendente, sem queixas nem ressentimentos, apenas com a constatação de que é melhor “*a Tereza na praia deixar, aos beijos do sol e abraços do mar*”, uma vez que “*Tereza da praia não é de ninguém*”.

O amor surge como dádiva, rejeitando a tristeza e o sofrimento dos sambas-canções para florescer em alegria – e, na gravação, a voz macia de Dick Farney canta estendendo a frase, como quem espreguiça: “*amar é tão boooooom...*”. Gravada em 1954, a canção já traz muitos dos elementos que caracterizariam a estética da futura bossa nova: uma letra visual, luminosa, compatível com a melodia leve e precisa. Em Tereza da Praia, o amor, ainda que não realizado, se descola da tristeza para ser afirmado como signo de uma paisagem ensolarada, que a ninguém pertence.

No fim dos anos 50, os amores dos sambas-canções começavam a soar estranhos para os mais jovens. O pesquisador Ruy Castro descreve da seguinte forma o primeiro encontro de Ronaldo Bôscoli com Roberto Menescal:

“Os dois conversaram e descobriram que, além de uma paixão em comum pelo mar, também pensavam igual sobre o estado de coisas da música popular. Achavam pavoroso. Ambos cultivavam a maior antipatia por aquele tipo de letra penumbrosa que era o forte da época, como a de um samba-canção chamado *Bar da Noite*, que dizia, ‘*Garçom, apague esta luz/ Que eu quero ficar sozinho*’. Em outra música, um bolero chamado Suicídio, o cantor simplesmente dava um tiro na gravação. Não tinham paciência nem para com Antônio Maria, admiradíssimo pelos quarentões por ter escrito ‘*Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama/ De meu amor*’ e ‘*Se eu morresse amanhã de manhã/ Minha falta ninguém sentiria*’. Os dramalhões da Pelmed perdiam para aquela *overdose* de ninguéns. Na flor do tesão, fazendo esporte e vendendo saúde, os dois moleques de praia achavam impossível identificar-se com o clima pesado daqueles sambas-canção, cheio de mulheres perversas, que traíam os homens e os levavam à morte” (Castro, 1990, p.32).

Também Chico Buarque escreveria a respeito da inadequação entre a juventude daqueles tempos e o tipo de música que predominava nas rádios:

“Eu era um garoto que, como os outros, amava a Bossa Nova e o Tom Jobim. Queria ser um compositor igual ao Tom Jobim. Não gostava mais das canções desesperadas. Só queria aquela música que era toda enxuta, porque derramada para dentro” (Chediak, 1990, p.8).

A emergência de uma classe média urbana mais instruída e afinada com as manifestações culturais estrangeiras marcaria a segunda metade da década de 50.

Essa classe média tinha como ideal uma vida “sofisticada sem ser aristocrática”, gozando de um “conforto que não se identifica com o poder” e formaria não a elite política, mas a elite cultural do país (Mammì, 1992, p.63). Ao mesmo tempo, os estudantes ganhavam peso como expressão cultural nas metrópoles, criando aos poucos um novo modo de ser.

Foi um período de grande euforia na vida brasileira, marcado por uma série de mudanças de hábitos e costumes. Com o acelerado desenvolvimento de setores da indústria – sobretudo o automobilístico – e o rápido crescimento das cidades, a sociedade brasileira se consolidava como urbana e industrial. No lugar dos antigos bondes, os novos automóveis. Casas e mobílias com menos adornos, produtos de plástico e eletrodomésticos de todos os tipos traziam a idéia de uma vida mais prática e barata. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação se expandiam – chegava a televisão – aumentando a oferta de informação e entretenimento. Lojas de discos importados traziam o grande jazz dos anos 50, junto com fenômenos pop como Frank Sinatra. Havia um considerável aumento na pauta das diversões disponíveis.

Perpassava então nos mais diversos setores da vida brasileira um anseio de modernidade que levaria à busca de uma produção cultural mais sofisticada e afinada com a nova sensibilidade (Mammì, 1992, p.63). Para o novo público que surgia – em boa parte formado por jovens de classe média com bom poder aquisitivo – o samba-canção, identificado com a *música-de-fossa*, primava pelos excessos que, justamente, deveriam ser abolidos, tornando-se sinônimo de deselegância (Castro, 1999, p.132).

A Bossa Nova de Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes pode ser vista como uma resposta a esses anseios. Ela está intimamente conectada às mudanças do período e traz como fundamento a utopia de um país que finalmente se sentia relevante por oferecer ao mundo não apenas uma imagem sedutora por seu exotismo, mas um projeto autêntico de modernidade.

Combater as “exorbitâncias” passionais opondo-lhe a racionalidade, pureza e economia de formas – eis o *leitmotiv* do novo repertório da música brasileira que teria suas diretrizes desenvolvidas, sobretudo, por Tom Jobim. O reinado do samba-canção estava desgastado. As convenções do gênero, copiosamente reproduzidas, embotavam a singularidade de cada música. Como se

a receita tivesse se tornado tão óbvia que, já nos primeiros acordes, fosse possível adivinhar todo o percurso emocional da canção, como num filme no qual as primeiras cenas já denunciam o final. A Bossa Nova não é apenas a expressão de mudanças sociais que começam a colocar em xeque antigos valores. Ela é um “gesto” que pretende recuperar a potência estética da canção brasileira – sua primazia como local onde a cultura pode se conhecer a si mesma.

Os sambas passionais se caracterizam por trajetórias melódicas que buscam o máximo de tensão. Os elementos de instabilidade do jogo musical dão a tônica da ansiedade, do desespero e da dor. A tensão é trazida quando, por exemplo, a voz desliza de um som grave para outro bem agudo, fixando-se nele. Essa brusca mudança de registro constitui um dos procedimentos clássicos para despertar uma reação passional no ouvinte. Há nele uma intenção definida, uma força aplicada, um esforço. A melodia desse tipo de música geralmente percorre verticalmente a escala musical, mudando de oitavas, utilizando-se de grandes saltos intervalares – subidas e descidas bruscas do grave para o agudo e vice-versa – deslocando-se das notas mais graves às mais agudas. As construções melódicas buscam o máximo contraste entre tensão e repouso. Isso gera a impressão de que o próprio caminho da melodia já traz um esforço, uma dose de sofrimento em sua realização. Os outros componentes musicais empenham-se ao máximo em corroborar essa tensão. Os violinos plangentes, a emissão operística de vozes impostadas com volume, quase sempre acrescidas da dramaticidade do vibrato, as grandes expansões vocálicas dos agudos.

Nesse tipo de canção, de andamento mais lento, *o percurso melódico* salta para o plano principal. Não há, como nos sambas carnavalescos, a penetração corporal do ritmo. O tempo de duração de cada nota tende a aumentar e nisso ganha-se peso. Em músicas mais aceleradas, o rápido encadeamento da melodia faz com que as notas sejam percebidas em conjunto, numa torrente melódica, não separadamente. É como se fossem pequenos blocos melódicos que se encaixam para formar a melodia. A própria melodia participa da construção rítmica, com seus acentos naturais e ataques percussivos das consoantes. Nesse caso, há uma sensação de plenitude – pois as partes se completam mutuamente. No centro da música, em torno do qual giram essas frases, quase sempre está o refrão. O afastamento do refrão nas demais partes tem como função reforçar a idéia de

retorno, de reencontro, de conjunção e identidade complementar entre os blocos melódicos. O tempo é circular, retornando sobre si mesmo – sempre se volta ao refrão.

Nas músicas lentas, caso dos sambas-canções, cresce a distância temporal que separa as notas, que passam a ser percebidas isoladamente. Esse isolamento produz um “sentimento de falta”, que será manifestado na construção de uma trajetória melódica que parece “buscar alguma coisa”. De fato, em qualquer ponto do percurso, esse tipo de melodia parece estar em trânsito, buscando as notas restantes para se completar. A percepção do conjunto propiciada pelos módulos melódicos dos sambas acelerados cede lugar à percepção individualizada de notas que “procuram algo”. A concepção temporal desse tipo de canção torna-se mais linear. Uma série de momentos sucessivos, articulados linearmente e unificados por uma tensão interna que puxa cada nota em direção à seguinte – até que se atinja o repouso no fim da própria canção. Trata-se, portanto, de uma música horizontal, onde “o tempo é concebido em seu caráter evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance” (Wisnik, 1989, p.114).

Não à toa, muitos desses sambas de fossa são “histórias cantadas”. Há, quase sempre, a figura de um narrador explícito, que pode encarnar o personagem do homem traído, da mulher abandonada, saudosa, sonhadora ou vingativa. O samba-canção *Minha História*, de Lupicínio Rodrigues, gravado por Carlos Galhardo em 1954, é exemplar neste sentido:

*Vou contar a vocês minha história*

*Este drama que me destruiu*

*Tive alguém que amei com loucura*

*E este alguém me traiu*

O sujeito amoroso, nesse caso, é eminentemente um narrador. E, como narrador, ele conta o que lhe ocorreu no *passado*. São músicas ancoradas na recordação, na memória, como o clássico *Caminheiros*, de Herivelto Martins, em 1948:

*Não, eu não posso lembrar que te amei*

*Não, eu preciso esquecer que sofri*

Muitas vezes os amantes imploram para que se apague a memória, como em *Risque*, composta por Ary Barroso em 1953:

*Risque*

*Meu nome de seu caderno*

*Pois não agüento o inferno*

*Do nosso amor fracassado*

No andamento acelerado dos sambas carnavalescos, a melodia se contrai em busca do ritmo; na música lenta, a melodia se expande para cumprir uma trajetória de busca, contar uma história. São duas percepções musicais distintas, que tendem a receber diferentes tipos de tratamento poético nas letras. Nas melodias ligeiras, as letras tendem a traduzir o estado de plenitude e euforia evocado pela música. Geralmente elas tratam de personagens fortalecidos pela conjunção com seus objetos de desejo e pela aliança com outros personagens. *Chiquita Bacana* (João de Barro e Alberto Ribeiro), *Camisa Listada* (Assis Valente) e *Samba da Minha Terra* (Dorival Caymmi) são exemplos de “canções, concentradas no refrão, cujas entoações cíclicas indicam identidade entre elementos melódicos, do mesmo modo que, na letra, os sujeitos aparecem em perfeita conjunção com os respectivos objetos de desejo” (Tatit, 2004, p.76).

Já no caso da *melodia que busca*, a compatibilidade com a letra se dará pela tradução de conteúdos sentimentais que evoquem o sentimento de falta. Há, nessa concepção musical – e de forma muito marcada nos boleros e sambas-canções – a idéia de um narrador, um “eu interior” que procura se *expandir* para incorporar o outro e alcançar assim a completude.

“Melodias que tendiam a expansão lenta de seu percurso no campo de tessitura, apontando para regiões sonoras mais distantes dos refrãos, pediam letras que de alguma forma configuravam situações disjuntivas, de abandono, mas com horizontes de conjunção projetados tanto sobre o passado (saudades, lembranças etc.), como sobre o futuro (esperanças, projetos etc). *O Ébrio* (Vicente Celestino), *Pra Machucar Meu Coração* (Ary Barroso) e *Lábios que Beijei* (J. Cascata e Leonel Azevedo) contêm esse tipo de melodia que se desdobra vagarosamente em rotas evolutivas, descrevendo musicalmente as tensões disjuntivas (da perda ou da falta do objeto) responsáveis pelas emoções do sujeito no plano da letra” (Tatit, 2004, p.77).

Esse comportamento musical pode ser considerado análogo à concepção romântica do amor como falta, como anseio de unidade. É como se a linguagem musical mimetizasse o drama do desejo de fusão entre o sujeito e o objeto de sua paixão. O desejo de completude é marcado por uma trajetória melódica que integra a dor e o sofrimento como preço a ser pago pelo êxtase sublime da fusão.

É claro que as canções de Tom Jobim também trazem essa dimensão linear, progressiva, horizontal, à qual me referi há pouco, e que muitas de suas melodias lentas traçam o mesmo itinerário de busca – *Estrada Branca*, *Eu Não Existo Sem Você*, *Janelas Abertas* (com Vinicius de Moraes), *Caminhos Cruzados* (com Newton Mendonça). É preciso esclarecer que o foco das reflexões que aqui apresento recai sobre as canções compostas por Tom Jobim no período do nascimento e consolidação da bossa nova, que vai de 1958 a 1964. Depois disso, o maestro retomaria os motes mais passionais, com melodias com amplas curvas, como em *Luiza*, *Falando de Amor* e *Gabriela*.

O importante aqui é frisar as grandes diferenças entre a construção melódica predominante no samba-canção e aquela que será desenvolvida pelo maestro na bossa nova. No lugar da expansão, instaura-se a contenção. Deixam-se de lado os grandes saltos intervalares, os acentuados contrastes entre graves e agudos, para se trabalhar num registro mais próximo ao da fala. Para tanto, as melodias se desenvolvem sobre a variação de duas ou três notas próximas, nada mais. É o caso da melodia de *Corcovado*, cujas duas primeiras frases são construídas sobre uma única variação, o intervalo descendente de um tom, Mi – Ré<sup>32</sup>:

um      ti                  vi      lã      o      este      mor      ma      cã      o
can    nho    um      o                      a      u      can

<sup>32</sup> Esse diagrama traz o campo de tessitura utilizado pela canção, que abarca da nota mais grave à mais aguda. Os espaços pelos quais transitam as sílabas da letra representam a progressão de semitons.







Quando a canção se aproxima da fala, concentrando-se em poucas notas de pequena duração e pequenos intervalos, já não é mais preciso uma grande extensão vocal para cantá-las. Nem volume. Nem muito fôlego. De fato, quando Elizeth Cardoso canta a bossanovística *Outra Vez*, no LP *Canção do Amor Demais*, sentimos que ela utiliza apenas uma pequena parte de sua potência e extensão vocal: é o que a música pede. As amplas dilatações vocálicas do sambacção – incorporadas nos extensos agudos de cantoras como Linda Batista, Nora Ney e Dalva de Oliveira – cedem lugar a um estilo conciso, concentrado. É por isso que Bosco Brasil destaca, entre as inovações musicais operadas pela bossa nova, a “superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo”:

“Isto se verifica, senão totalmente, pelo menos de maneira bastante sensível em muitos aspectos. No caso do intérprete-cantor, os arrebatamentos tão freqüentes, grandiloqüências, efeitos fortemente contrastantes – os denominados ‘dinâmicos’, por exemplo: agudos gritantes, sublinhados por aumentos abruptos na *loudness* da voz, fermatas etc., são todos rejeitados pelo modo de cantar próprio da bossa nova” (Brito, 2005, p.22).

De certa forma, é como se as melodias minimalistas de Tom já indicassem – ou pedissem – ou pediam - um estilo vocal compatível, como aquele que seria desenvolvido por João Gilberto. Nesse caso, a força expressiva não brota tanto do drama sofrido, nem da tragédia pranteada, mas de pequenos detalhes que, depois de extraídos os excessos, voltam a ser percebidos com novo frescor. Para cantar *Desafinado* não é preciso ter vozeirão, nem fôlego de cantor de ópera; mas é preciso ter um ouvido afiado para os detalhes. A aparente contenção da linha melódica esconde, não obstante, um forte impacto emocional, pois cada pequena alteração é portadora de uma revelação afetiva. Em um regime de contenção, o menor desvio se torna pleno de significados. A concisão melódica traz uma profundidade emocional que difere do desespero sofrido das paixões e amores frustrados – uma emotividade que se associa mais à delicadeza serena do sonho. Enxuta, porque derramada para dentro.

A grande novidade introduzida por Tom Jobim na renovação da música brasileira está no desenvolvimento harmônico. Recheadas de acordes com quintas diminutas e nonas menores, as harmonias de Jobim dialogam de forma intensa com a melodia. Mais do que isso: apresentam novos caminhos musicais possíveis,

sugerem sentidos diversos. Muito mais do que simples apoio, o acorde ganha qualidade expressiva, interferindo diretamente no sentido da melodia. Tornava-se possível, então, economizar os amplos contornos melódicos realizados pelos autores de samba-canção sem perder efeito emocional, pois o sentido das melodias se completa no encadeamento harmônico. Uma mesma melodia podia ser colorida por diversas nuances harmônicas, o que possibilitava, por exemplo, criar uma música como *Samba de Uma Nota Só*, onde a primeira parte inteira é feita com apenas uma nota.

A nova complexidade harmônica funcionava como a dinâmica figura-fundo, na qual, variando o fundo, muda-se também a percepção que se tem da figura. No caso de *Samba de Uma Nota Só*, a mesma nota é atravessada pelo desenvolvimento harmônico que lhe confere diferentes significados, posto que a nota será percebida não apenas no encadeamento horizontal da melodia, mas também em relação à moldura harmônica. Esses diferentes significados nos transmitem, inclusive, a impressão de princípio, meio e fim. Luiz Tatit considera essa parceria de Tom com Newton Mendonça como “a experiência limite de manipulação do sentido melódico com as manobras do encadeamento harmônico” (Tatit, 1995, p.161)<sup>33</sup>. Assim, em cada acorde muda a função exercida pela nota e, portanto, a percepção que dela temos. Bosco Brasil chega a sugerir que a função da harmonia na bossa nova foi tão decisiva na percepção melódica que, para o ouvinte, não é mais possível separar uma coisa da outra:

---

<sup>33</sup> Luiz Tatit chega a propor um “modelo melódico” específico da bossa nova, oriundo, justamente, da nova relação da harmonia com a melodia: “A princípio, as novas possibilidades harmônicas deveriam favorecer a formação das melodias passionais já que suas alterações atingem, antes de tudo, as frequências. Isso de fato pode ser verificado em diversas canções de amor compostas pelo músico (Tom Jobim) (...). Mas, durante a bossa nova, a função dos acordes alterados era bem outra. Provocava o desvio da melodia ou, mais precisamente, do sentido (da direção) da melodia sem alterar fisicamente seu percurso. Esse procedimento estava adequado a um outro aspecto do projeto geral do movimento de 1958: a estilização do samba ou a incorporação de sua essência rítmica. Isso não apenas com relação à batida de acompanhamento mas, sobretudo, ao tratamento da linha melódica do canto que, através de suas sucessivas tematizações, deveriam indicar as novas células básicas da rítmica brasileira. Portanto, a dissonância aplicada à periodicidade temática gerou o modelo melódico que denominamos bossa nova: reiteração de motivos embebidos na acentuação do samba, sutilmente deslocados de suas rotas pela ação desengate/engate dos acordes alterados. Essa solução revelou-se altamente econômica e fecunda a ponto de criar um modo de composição até hoje retomado e imitado em todo o mundo” (Tatit, 1995, p.166).

“As melodias pouco variadas, insistindo na reiteração de uma mesma nota ou figuração melódica (transposta em alturas ou não), não pretendem vida autônoma: ainda quando as cantarolamos ou assobiamos, inconscientemente estamos imaginando ouvir a melodia ligada à estrutura harmônica correspondente” (Brito, 2005, p.30) .

Ao mesmo tempo em que sua presença é fortemente marcada, essa nova moldura harmônica tem o efeito de libertar a linha melódica, torná-la mais solta, deslizante. Isso traz para a Bossa Nova uma sensação de leveza que nos anos 50 raramente freqüentava a música brasileira e que, pelo menos nos segmentos sociais em que a bossa nova nasceu e cresceu, já não combinava mais com letras pesadas sobre a infelicidade e o fracasso amoroso. As notas pareciam flutuar sobre os acordes, como nuvens esparsas no céu. Enquanto as melodias das músicas de fossa procuravam sempre trabalhar na dicotomia dramática entre a máxima tensão e o máximo repouso, reforçando para tanto os papéis das tônicas e das dominantes – o ponto de máxima tensão em relação ao repouso da fundamental -, Jobim joga com a relativização desses papéis, criando linhas melódicas que evitam enfatizar os centros harmônicos, acentuando notas que geralmente não se encontram no acorde que as acompanha. Em *Insensatez*, de Tom e Vinicius, na frase “coração mais sem cuidado” as notas mais em evidência são estranhas aos acordes. A relação entre melodia e harmonia é sempre de dissonância, mas “alude a uma consonância tão perfeita que nenhuma consonância concreta poderia expressá-la (...)” (Mammì, 1992, p.67).

Nos *sambas-de-fossa* a harmonia tem um efeito expressivo muito reduzido, ficando mais encarregada da condução do ritmo e sustentação da melodia. Seu percurso também é mais fechado, uma vez que os acordes apenas corroboram as intenções das notas. Essas músicas trabalham no limite, explorando os extremos, tentando abarcar a um só tempo céu e inferno – ainda que, muitas vezes, ambos estejam presentes apenas como virtualidade. Para o sujeito sentimental desses sambas, o “excesso emocional é imprescindível à idéia de felicidade ou de vida bem-sucedida” (Costa, 1998, p.195). Nesse contexto, o desejo é tensão, sofrimento - incorporado por uma trajetória melódica em busca da totalidade. O prazer é descarga, repouso; o cessar da tensão.

A Bossa Nova de Jobim vai desfazer essa dialética dos extremos ao apostar nas meias-tintas, nos semitons, nos acidentes e dissonâncias que abrem “janelas” no meio da canção, onde cada pequena modificação lança nova luz

sobre o percurso melódico e tem o poder de mudar o sentido geral da composição. As tensões existem, é claro, mas são rearmonizadas, tornam-se mais complexas, menos duais, dialogam agora com a expressividade dos acordes. Mesmo a nova colocação rítmica inaugurada pela batida oscilante de João Gilberto tende a relativizar a noção de tempo forte e fraco, instaurando um entretempo. Jogando com a voz em constante *ritardando*, João solta o canto da base rítmica. A melodia não mais depende dos acordes para se desenvolver; sua relação com a harmonia muda.

Lorenzo Mammi notou que “a Bossa Nova é transmitida com tanta frequência em elevadores e aviões não apenas porque é agradável, mas porque expressa perfeitamente uma ascensão sem esforço” (Mammi, 2002, p.17). As melodias de Tom Jobim parecem se desenvolver livremente, deslizando através dos acordes. Evocam, assim, uma espontaneidade, algo que se realiza sem esforço. É uma música que rejeita o sofrimento.

A maioria das canções românticas dos anos 40 e 50 compõe-se de narrativas do passado, repletas de fantasmas. Há uma relação obsessiva com o ato de lembrar. Amantes que lembram com saudade os bons momentos que passaram e que não voltam mais. Amantes assombrados pela presença da ausência do objeto único, insubstituível, de seu amor. Essas músicas revelam a concepção do sujeito como um espelho de sentimentos, formado por hábitos afetivos que pressupunham a prática da narração autobiográfica, dos relatos minuciosos da vida emocional.

Desse estreito vínculo com a recordação advêm os ressentimentos, saudades, rancores, desejos de vingança e tristezas que povoam essas canções. Lupicínio é pródigo em exemplos. Em *Triste História*:

*Hoje dá pena de ver  
Esse homem sofrer  
E chorar procurando esquecer  
Seu penar*

Em *Ponta-de-Lança*:

*Por onde andar a pessoa que eu amo  
Lá o meu nome por certo andar<sup>á</sup>  
E se é verdade que existe saudade  
Este covarde de mim lembrará*

Em Sombras:

*Quando eu vejo essas noites escuras  
Nossas aventuras fico a recordar*

*(...)Estas sombras  
Eu sempre procuro visitar  
E pra melhor nossas vidas  
Podemos recordar  
E ouvir esta voz da saudade  
Que me diz  
O quanto eu já fui feliz*

Há sempre alguma barreira para a obtenção da felicidade nesses relatos românticos, apontando para uma paixão que se alimenta de sua própria impossibilidade. Muitas vezes é mesmo impossível discernir entre os sentimentos, como em *Nervos de Aço*, também de Lupicínio:

*Eu não sei se o que trago no peito  
É ciúme, despeito, amizade ou horror*

Presos ao passado idealizado da felicidade perdida – um dos grandes clichês da cultura romântica -, os protagonistas dessas narrativas musicais gozam um deleite moral na dor da desilusão, no fracasso. Parece haver uma grande volúpia no sofrimento. Na educação sentimental do samba-canção – que embalou muitas gerações - amor rimava com dor.

No lugar desse apego ao sofrimento, a bossa nova traz uma “promessa de felicidade”<sup>34</sup>. Essa “promessa” dizia respeito não apenas aos amores privados, mas ao próprio destino do Brasil como nação moderna. Afinal, como continuar preso ao passado, no momento em que o país inteiro se volta para o futuro, na utopia de uma modernidade “à brasileira”, que nos trouxesse o conforto, consumo e sofisticação, sem nos roubar a aura de paraíso edênico à beira-mar? Como ficar preso a recordações, mágoas e ressentimentos, enquanto Brasília era construída e Pelé e Garrincha brilhavam nos gramados da Suécia? Um clima de euforia jovial tomava conta do Brasil.

A bossa nova, contudo, não apontava exatamente para o futuro, mas para o instante; era uma utopia projetada sobre o presente. O fascínio pela lembrança, pelo passado do amor rememorado, pelas reminiscências, é algo que impede a fruição dos prazeres transitórios e é justamente nesses prazeres que aposta a música de Tom Jobim. Sua harmonia cumpre nisso um papel fundamental, pois ela desloca o foco da linearidade narrativa da melodia para a *sensação* do acorde. Nas palavras do próprio compositor:

“O Bach é mais horizontal, o Debussy é mais vertical. Quer dizer: o Bach não está preocupado com o acorde; está preocupado com o passado, presente e futuro. Stravinsky, muitas vezes, está mais preocupado com a verticalidade, com o aqui-agora. A música, como diz Stravinsky, é uma arte crônica. Para você ter uma melodia, tem que ter passado, presente e futuro. Agora, para tocar um acorde, é instantâneo. É como uma pintura” (Chediak, 1991, p.14).

Difícilmente uma canção da fase bossanovista de Jobim conta histórias, quase nunca se refere ao passado. Elas tendem a expressar, muito mais, o presente das sensações, o prazer do instante. Por isso que muitas de suas canções de amor – e o amor também é uma obsessão da bossa nova – em vez de narrar histórias completas, simplesmente descrevem uma cena, uma paisagem. Canções que se parecem fotografias:

*Eu, você, nós dois*

*Aqui nesse terraço à beira-mar*

*O sol já vai caindo e o seu olhar*

---

<sup>34</sup> Esse termo é empregado por Lorenzo Mammi para qualificar a bossa nova em contraposição ao jazz – que seria vontade de potência.

*Parece acompanhar a cor do mar*

*Você tem que ir embora e a tarde cai*

*E em cores se desfaz, escureceu*

*O sol já vai saindo*

*E aquela luz lá embaixo se acendeu*<sup>35</sup>

Mesmo em *Garota de Ipanema* não se trata de uma história à maneira dos sambas-canções, mas da descrição de uma breve cena, onde a garota que passa evoca sentimentos de melancolia em um narrador que, por fim, percebe que a beleza não pode ser possuída, que ela “*também passa sozinha*” – como a *Tereza da Praia* que não é de ninguém. É importante notar que a segunda parte da canção começa com as interjeições lamuriosas

*Ah, por que estou tão sozinho?*

*Ah, por que tudo é tão triste?*

e ganha um desenho melódico mais expandido, com prolongamentos vocálicos e a descrição, na letra, de um estado interno passivo e triste – a música se aproxima do modelo do samba-canção. Acontece que, logo depois, ela retorna à melodia ritmada que marca a primeira parte e apresenta versos alegres, dessa vez iniciados por interjeições exaltadoras e festivas:

*Ah, se ela soubesse*

*Que quando ela passa*

*O mundo inteirinho*

*Se enche de graça*

*E fica mais lindo*

*Por causa do amor*

Essa volta do sentimento eufórico se torna tanto mais eficaz porque contrasta com o trecho anterior. Em *Garota de Ipanema*, a tristeza é um recurso

---

<sup>35</sup> *Fotografia*, música e letra de Tom Jobim.

para dar contraste, sendo superada na própria canção. Há uma espécie de controle funcional da paixão – ou seja, a paixão é dominada, ela não ultrapassa um determinado limite. Dessa forma, o sentimento de falta experimentado pelo narrador é apenas o fundo para fazer a “moça do corpo dourado” brilhar. “A bossa nova suprime o compromisso existencial com a paixão, assumindo apenas seu valor estético como um recurso a mais para acariciar o belo” (Tatit, 1995, p.175).

Desse modo, a profundidade da busca melódica tende a ser trocada pela superfície dos acordes-sensação. O sujeito amoroso, até então definido pela interioridade psicológica, por sentimentos que pressupunham a rememoração, será cada vez mais moldado pelo gozo das sensações presentes. No lugar da narrativa, com seus desdobramentos temporais e suas leis de causa e efeito, a superfície clara e sugestiva da imagem. Bossa Nova é “*dia de luz, festa de sol*”<sup>36</sup>. Investir no instante significa amenizar o peso da saudade; implica uma dose de esquecimento, de enfraquecimento dos elos com o passado.

As canções de Jobim quase sempre seguem o clássico esquema A-B-A – introdução, desenvolvimento e retorno à primeira parte. A surpresa vem do fato de que a primeira parte que retorna não é mais a mesma. A variação harmônica faz com que percebamos construções melódicas equivalentes como “diferentes”. Luiz Tatit explica isso de forma bastante clara: “Nas composições de Jobim, mesmo quando os motivos são análogos, temos a nítida impressão de que estão sempre evoluindo por caminhos sonoros diversos, pois a alteração e a variedade de seus acordes de apoio transformam as funções harmônicas das notas idênticas, fazendo-as soar como ‘outras’” (Tatit, 2004. P.77).

Isso significa que, no esquema narrativo das músicas de Jobim, “a volta à primeira parte da canção é retorno a um lugar que não é mais o mesmo, porque o tempo passou à nossa revelia” (Mammì, 2002, p.17). Quem escuta *Chega de Saudade* dificilmente percebe num primeiro momento que o alegre final da música – “abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim” – é inteiramente derivado do tristonho fim da primeira parte – “tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai”.

---

<sup>36</sup> *O Barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli..

Esse retorno a um lugar que não é o mesmo pode ser interpretado como uma aceitação do caráter transitório do mundo, da renúncia à conquista do tempo. Não há um olhar rancoroso sobre o passado, tampouco se tenta recuperá-lo. Não há espaço para fantasmas, nem para grandes ressentimentos – pois ambos exigem o trabalho obsessivo da memória. No lugar do julgamento sobre o passado, a aceitação inocente e algo melancólica de que tudo passa.

A crença em um futuro luminoso, o enfraquecimento dos vínculos com o passado e o maior investimento no prazer das sensações, vão transformar a expectativa psicológica que se tem do tempo. A bossa nova surge num momento de transição entre uma antiga sociabilidade, que vai se perdendo, e uma nova definição, mais clara e racional, que não se realiza com a plenitude desejada. A adoção de um estilo de vida mais afinado com o modelo americano, o acelerado crescimento das cidades, o aparecimento das grandes massas urbanas e das multidões solitárias, o crescente individualismo e o surgimento de uma nova mulher, mais independente e ativa, o começo da dissociação entre sexo e casamento – a pílula anticoncepcional chega ao Brasil em 1962 – tudo isso sinaliza para o enfraquecimento da historicidade das raízes e das identidades que delas derivam.

As músicas românticas dos anos 50 sugerem modelos de conduta amorosa que não se adequam à nova realidade de alguns setores da sociedade. O amor não era apenas uma vivência a dois, uma intimidade protegida, mas ganhava ressonâncias no amplo espectro da sociedade. Respondia não apenas pelos amantes, mas pela manutenção de uma determinada ordem e imagem social. Muitas dessas canções tratam da exposição pública e julgamento moral da conduta amorosa. Há quase sempre a presença do “outro”, dos “olhos da sociedade”, fundamentais num contexto onde as identidades, ainda muito presas às redes da tradição, não gozam da autonomia típica dos indivíduos modernos. Frequentemente o amor dói porque provoca a humilhação pública, como no samba-canção *Errei Sim*, de Ataulfo Alves:

*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*

Muitas vezes, o amor se torna questão de honra. Amantes humilhados tendem a nutrir sentimentos negativos, como o ódio e o rancor. Em *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues, um dos grandes sucessos de 1951, o amante ressentido se regozija quando lhe *contam* que sua mulher soluçava por sua causa na mesa de um bar, e pondera:

*O remorso talvez seja a causa do seu desespero  
 Você deve estar bem consciente do que praticou  
 Me fazer passar essa vergonha com um companheiro  
 E a vergonha é a herança maior  
 Que meu pai me deixou”*

O amor era “a sentinela moral que protegia o sujeito dos ‘instintos vis’ e a família da depravação do mundo” (Costa, 1998, p.137). Maculá-lo resultava em manchar o *nome*, destruir um lar. Esse vínculo tão estreito com a herança do passado começava a se perder na virada para os anos 60, pelo menos nas camadas sociais que produziam e consumiam a bossa nova.

Na premissa da antiga ordem, estão os projetos emocionais em longo prazo, sem os quais as “emoções verdadeiras” não poderiam ganhar solidez, tornar-se legítimas. As decepções amorosas, frustrações e sofrimentos eram suportados, pois eram vistos como testes de consistência sentimental. Essas músicas falam de um sujeito romântico formado na escola da satisfação *sentimental*, que nada tinha a ver com o prazer da gratificação sensual. Muitas vezes, o *eu moral* se satisfazia com aquilo que não necessariamente agradava ao *eu corporal*. A satisfação amorosa continha renúncias, sacrifícios, abdições, sem que nada disso arranhasse a grandeza do sentimento, não obstante frustrações pessoais – sofria-se em nome de um ideal maior. Mais do que isso: a predisposição para ser frustrado estava implicada no exercício amoroso. O sofrimento era constitutivo daquele amor, sua tematização pela canção popular oferecia isso como vida exemplar.

A canção *Exemplo* demonstra claramente este ponto – ela foi composta em 1960 por Lupicínio Rodrigues e oferecida à sua esposa na época, Juracy de Oliveira, como presente pelos 10 anos de casamento (Cardoso Junior, s/d, p.3):

*Dez anos estás a meu lado  
 Dez anos vivemos brigando  
 Mas quando eu chego cansado  
 Teus braços estão me esperando  
 Esse é o exemplo que damos  
 Aos jovens recém-namorados  
 Que é melhor brigar juntos  
 Do que chorar separados*

De certa forma, mesmo a infelicidade fazia parte do teor de uma satisfação amorosa que nada tinha a ver com os prazeres sensoriais, mas com a realização de objetivos. Para os amantes da fossa, sofrimento não era sinônimo de insatisfação, assim como satisfação não era sinônimo de prazer. O objetivo era ter uma vida lograda, na qual se mantivesse, até o fim, certo número de crenças - entre elas a crença amorosa. Creio que isso explica, de certa forma, as raríssimas aparições, nesses *sambas-de-fossa*, de descrições sensuais do corpo, algo que se tornará bastante comum na bossa nova. O amor, no primeiro caso, é da ordem da transcendência, da interioridade, da rememoração narrativa, do êxtase divino, do sublime, mais do que do prazer sensorial.

Com a bossa nova, o culto da lembrança cede lugar à delícia do instante. A passagem do império do samba-canção ao surgimento e consolidação do novo estilo, sobretudo entre os jovens da classe média urbana, ilustra uma profunda mudança na natureza da experiência sentimental *desse* sujeito amoroso. No contexto onde a nova música de Tom e João ganhava impacto cultural, o “homem sentimental” começava a perder sua primazia.

Com a abertura do caminho da verticalidade, uma mesma melodia podia, doravante, ser re-significada de diversas formas por meio da harmonia. Isso fornece um novo leque de possibilidades de expressão emocional na música popular. Saindo da fossa dos bares enfumaçados, a canção brasileira ganha um novo modo de ser. A forma enxuta e livre das composições de Tom vai encontrar no estilo de cantar de João Gilberto seu encaixe perfeito. Não mais o vozeirão dos grandes cantores e cantoras, mas a emissão limpa, quase sussurrada, reveladora de uma beleza doméstica, de um desejo de intimidade serena.

“Há uma contenção de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados do ‘operismo’ (situam-se aqui aqueles que tipificam o *bel canto* em obras de alguns compositores de fins do século XIX e começos do século XX), banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares-comuns musicais são rejeitados em nosso populário pela concepção bossa nova” (Campos, 2005, p.24).

Uma canção que aposta na sensação, na fruição do instante, parece uma canção que se distancia dos grandes ideais transcendentais que caracterizam a cultura romântica. A utopia da bossa nova em uma modernidade que brotasse sem esforço, natural e espontânea, casa perfeitamente com a ideologia de uma felicidade que deriva do prazer puro das sensações. Com isso, outro modo de vida sentimental começa a aparecer, no qual o sofrimento perde a justificativa moral que tinha outrora. Mas não era apenas isso.

O amor é um elemento central na “modernidade leve” proposta pela música de Jobim e João. Está expresso no lema “O amor, o sorriso e a flor”. É nele que a nova subjetividade, com a perda dos suportes tradicionais de doação de identidade, vai encontrar um lugar de repouso. Não se trata, contudo, do amor-paixão-romântico altissonante dos boleros, sambas-canções, ou das melodias infinitas do romantismo de Richard Wagner – um amor desestabilizador de sistemas. Uma música que se caracteriza pela leveza e pela suave sensação de vôo, não é mais compatível com os retumbantes excessos do romantismo. Tudo o que pesa é descartado. Sentimentos como ódio, ciúmes doentios, ressentimentos e desejos de vingança raramente freqüentam os amantes da bossa nova. A delicadeza das composições de Jobim não suporta a força destruidora das paixões românticas.

Na bossa nova, o amor é ternura elevada à máxima potência. Não mais o alvo da apreciação e dos julgamentos públicos, o amor será valorizado como reduto da intimidade. Doravante, a relação amorosa, mais do que qualquer outra, será responsável por garantir um tipo de certeza que pacifica as angústias e inquietudes de um indivíduo que, cada vez mais, se destaca dos laços sociais intensos, precisando, a cada instante, reconstruir a si próprio, criar novos pertencimentos.

A bossa nova não aposta no amor como sublime êxtase, nem como possibilidade de completude, mas como identidade de resistência diante de um mundo em rápida transição; como fonte de ternura, capaz de conservar nossos valores afetivos diante da fúria da modernidade. Esse amor jamais pode correr o risco de se transformar em ódio ou rancor. Portanto, o que a bossa nova deseja não é um amor conturbado, daqueles que geram bons dramas românticos, mas um *Amor em Paz*<sup>37</sup>, longe dos sofrimentos e da dor, um amor equilibrado.

*Eu amei*

*Eu amei, ai de mim, muito mais*

*Do que devia amar*

*E chorei*

*Ao sentir que iria sofrer*

*E me desesperar*

*Foi então*

*Que da minha infinita tristeza*

*Aconteceu você*

*Encontrei em você a razão de viver*

*E de amar em paz*

*E não sofrer mais*

*Nunca mais*

*Porque o amor é a coisa mais triste*

*Quando se desfaz*

Mesmo as letras de Vinícius de Moraes, homem excessivo e sentimental, poeta que vinha de uma tradição romântica mais carregada, quando falam de sofrimento e perda, fazem-no sempre mantendo uma aura de afetividade, de carinho.

*A insensatez que você fez*

*Coração mais sem cuidado*

---

<sup>37</sup> Música de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

*Fez chorar de dor o seu amor*

*Um amor tão delicado*

música que abre com um acorde tenso, dramático, para depois se transformar em choro manso, algo magoado, mas ainda afetuoso. Até no triste samba-canção *Eu Sei Que Vou Te Amar*, o foco recai não sobre o sofrimento (“Eu sei que vou sofrer/ A eterna desventura de viver/ A espera de viver ao lado teu”), mas sobre a dimensão de ternura do amor, na figura do amante que, mesmo sabendo que não é correspondido, continua afirmando seu amor

*Eu sei que vou ter amar*

*Por toda a minha vida eu vou te amar*

A própria *Chega de Saudade*, como notou Tom Jobim, traz em seu âmago o paradoxo de ser uma canção que apresenta “uma saudade jogando fora a saudade” (Augusto, 2002, p.46). São os conflitos de uma geração de transição, que se via suspensa entre duas configurações sociais distintas: uma que começava – com todas as excitações da novidade – e outra que ficava para trás – com todas as saudades da perda. O desconforto de uma geração dividida entre a sedução das sensações e a saudade dos sentimentos.

As melodias de Tom Jobim não comportam os grandes gestos das paixões *bolerescas* e trágicas dos sambas-canções. Elas são enxutas demais, contidas demais para isso. Mas também não devem ser confundidas com a monotonia e o tédio. O que elas parecem trazer, em seus pequenos acidentes e desvios, em suas revelações inesperadas, é a qualidade do afeto em sua mobilidade, em sua descontinuidade, em sua incapacidade de fazer compromisso consigo mesmo. Tais qualidades fazem, ao mesmo tempo, sua grandeza e sua miséria. Propõem, dessa forma, um modo de amar menos heróico, menos trágico, mais à altura da liberdade que o indivíduo moderno passava a ter. Uma aceitação tranqüila – não obstante triste – de afetos que mudam com o passar do tempo, refazendo-se continuamente. É como diz a letra de *Meditação*, parceria de Tom com Newton Mendonça:

*O amor o sorriso e a flor*  
*Se transformam depressa demais*

A bossa nova aplaca a violência do desejo de posse e do anseio por unidade que caracterizavam o samba-canção, acenando para a aceitação da liberdade inocente dos afetos. De maneira geral, a música de Tom dificilmente resvala para a fossa, mas costuma ser atravessada pela melancolia que, como escreveu Ítalo Calvino, é “*a tristeza que se tornou leve*” (Calvino, 1990, p.32). A perda quando ocorre, conquanto seja sofrida, não redunde em desespero ou tragédia, mas em uma nova janela que se abre – como um acorde de Jobim. Afinal, a mesma melodia pode ser re-harmonizada infinitamente.