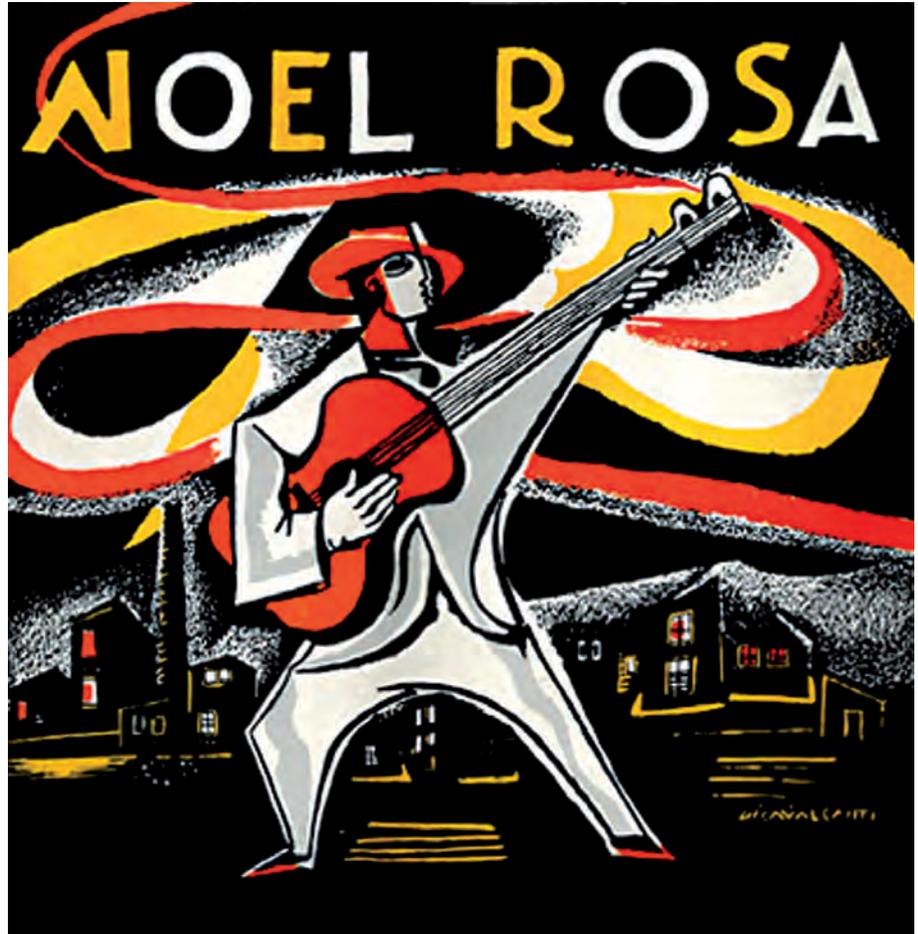


*Gêneros na canção popular:
os casos do samba e do samba canção*



Di Cavalcante. Capa do disco *Noel Rosa*, de Aracy de Almeida.

Cláudia Neiva de Matos

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora do CNPq. Coorganizadora, entre outros livros, de *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. laparole@terra.com.br

Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção

Genres in popular song: the cases of *samba* and *samba-canção*

Cláudia Neiva de Matos

RESUMO

As operações classificatórias fundadas na noção de gênero, que atravessa toda a história a crítica literária, suscitam uma problemática específica quando aplicadas às formas da canção popular folclórica e mediatizada. Tomando por exemplo os casos do samba e do samba-canção, tento discernir algumas questões e dificuldades que se apresentam ao pesquisador no mapeamento da poética desses materiais. Esse mapeamento deve, por um lado, construir uma visão sistêmica que articule de modo objetivo e consistente as várias dimensões culturais e semióticas do material; por outro lado, não pode desconsiderar a relevância de denominações e circunscrições temático-estilísticas consagradas pelo uso corrente. Nesse âmbito de questões, serão consideradas propostas de estudiosos como Dan Ben Amos, Carlos Sandroni, José Ramos Tinhorão, Beatriz Borges e Luiz Tatit.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; canção popular; samba; samba-canção.

ABSTRACT

When classifying operations founded on the gender notion — which permeates the whole literary criticism — are applied to forms of folk and mediated popular music, a specific problem arises. In the case of Brazilian samba and samba-canção, I try to put some questions and difficulties that the researcher faces in mapping this subject-matter's poeticalness. On the one hand this mapping must build a systemic vision that articulates objectively and consistently samba and samba-canção's semiotic and cultural dimensions, but on the other hand it must include the relevance of thematic, stylistic denominations and circumscriptions currently used. In so doing, I consider the studies of Dan Ben Amos, Carlos Sandroni, José Ramos Tinhorão, Beatriz Borges and Luiz Tatit, among others.

KEYWORDS: gender; popular music; samba; samba-canção.



Crítica literária, gêneros e canção popular

A análise estética da música popular brasileira tem feito notáveis progressos nos últimos anos. O trabalho de especialistas de diferentes áreas acadêmicas veio acrescentar-se ao já extenso trabalho dos chamados pesquisadores “históricos”, que trataram de documentar, organizar e descrever o universo de obras, artistas e quadros sociais que há um século vêm construindo a nossa música popular. A importância cultural dessa

música, bem como a qualidade das abordagens críticas e historiográficas de uma bibliografia em franca expansão, venceram aos poucos a resistência de certos círculos acadêmicos a reconhecer a dignidade estética do objeto em questão e a necessidade de investigá-lo com suporte teórico e analítico sofisticado e adequado à sua especificidade. Para isso contribuiu o caráter crescentemente interdisciplinar das abordagens, que conjugam categorias e instrumentos da musicologia, da crítica literária, da semiótica, da história, da antropologia cultural.

À medida que se aperfeiçoam e expandem os meios de investigação, aplicados ao estudo de repertórios específicos, algumas velhas questões reaparecem sob nova perspectiva. Por exemplo, a questão da história da canção popular. Estamos razoavelmente bem servidos de biografias, mapeamentos contextuais, relatos factuais de tipo sociológico. Porém o interesse interpretativo e analítico por obras específicas recolocou em outras bases a questão da historicidade da música popular brasileira. Queremos compreender essa historicidade dentro de uma perspectiva estética internalizada nas obras, que permita perceber as articulações e desdobramentos das vertentes criativas; perceber, para retomar o termo de Caetano Veloso que Augusto de Campos sublinhou, a “linha evolutiva” da música popular brasileira¹.

O desdobramento da abordagem crítico-investigativa que estou tentando apontar aqui parece análogo ao que se verificou nos estudos literários, principal terreno da minha formação e atividade profissional. No século XIX os estudos literários tinham vocação marcadamente historicista, em conformidade e conexão com a historiografia geral, sócio-política. Desde as primeiras décadas do século XX, a teoria da literatura orientou-se ao contrário para um exame intrínseco das obras, de cunho mais analítico, resultando nas correntes ditas formalistas e estruturalistas. Mas já os primeiros resultados dessas análises e sistematizações serviram de base a reflexões que recolocaram o problema da história da literatura, procurando agora compreender a sua “evolução” (Tynianov, Jakobson)² a partir das articulações internas à série literária, sem que isso se confundisse com a tradicional busca pelas “influências”.

A música popular está, como qualquer outro fato cultural, inserida no movimento amplo da história social, e por isso o seu estudo requer necessariamente o conhecimento dos contextos históricos. Mas para compreender sua riqueza específica e sua complexidade expressiva e significativa, é preciso também investigar a evolução da série musical popular sem ver nela apenas um subproduto da série social. E para fazer isso, necessitamos de elaborar e assentar categorias que organizem o vasto e diversificado material que temos em mãos. Precisamos elaborar uma *poética* — no sentido mais amplo — da canção popular brasileira que dê conta de sua topologia e de sua dinâmica interna.

Ora, um elemento costumeiro em qualquer poética é a noção de gêneros. Em todos os campos artísticos se lançou mão dela — ou de noções similares — para construir a crítica e a historiografia especializadas, mas foi no campo literário que ela foi erigida em eixo de toda uma teoria poética. Muitas vezes questionado e reformulado, o princípio teórico dos gêneros literários nunca foi inteiramente abandonado, através das várias correntes que se sucederam e freqüentemente contrapuseram. Permaneceu como expediente de valor crítico, didático e historiográfico; como um modo de “domar” as dificuldades de compreender e conceituar os mistérios da

¹ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 143.

² TYNIANOV, J. De l'évolution littéraire. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965, p. 120-137. TYNIANOV, J. e JAKOBSON, R. Les problèmes des études littéraires et linguistiques. In: TODOROV, Tzvetan (org.), *op. cit.*, p. 138-140.

³ JAUSS, Hans Robert. *Literatura medieval e teoria dos gêneros*. Tradução de Cláudia Neiva de Matos. Col. *A teoria na prática ajuda*, n. 4. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 1995.

⁴ BEN AMOS, Dan. *Catégories analytiques et genres populaires*. *Poétique*, n. 19. Paris: Seuil, 1974.



criação e fruição artísticas, alojados dentro de sistemas complexos em que se cruzam vetores individuais com elementos da bagagem cultural comunitária.

O romantismo relativizou a noção de gêneros, desembaraçando-a da normatividade que a condicionava nos tempos clássicos e atenuando as fronteiras entre eles. Ainda assim a consistência dessas categorias, quer reduzidas à sua forma triádica mais simples — lirismo, drama, narrativa —, quer desdobradas nos muitos subgêneros praticados ao longo da história da criação literária, muitas vezes deixou a desejar. Elas se revelam especialmente problemáticas quando se trata de estudar as artes verbais praticadas em meios de baixo ou nulo letramento, as chamadas literaturas orais, os repertórios de cunho “popular” ou folclórico, enfim todos os territórios cujas tradições se constituem e modificam ao largo da hegemonia da escrita, com sua vocação organizadora e fixadora de padrões. O problema da compreensão dos repertórios desse tipo mediante categorias geradas no quadro da cultura escrita tem sido tratado por especialistas como Hans Robert Jauss³ e Dan Ben Amos⁴.

O ensaio de Ben Amos aponta a inadequação entre as concretizações históricas dos “gêneros” folclóricos e os modelos ou categorias analíticas elaborados pelos estudiosos para classificá-los. Evidencia a necessidade de tomar prioritariamente em consideração, para estabelecer classificações dos repertórios não filiados às literaturas hegemônicas, as categorias geradas dentro das próprias culturas que os produziram. Creio que essa proposta pode ser útil também para compreendermos a topologia da canção popular mediatizada, isto é, aquela produzida, veiculada e consumida no quadro da cultura industrial de massas. Essa aproximação, contudo, não deve fazer perder de vista as diferenças que existem a moderna canção popular e a produção dita “folclórica”. Esta última é exclusiva ou amplamente fundada na tradição oral; trabalha muito mais com a preservação que com o desejo de inovação; está menos exposta às influências e trocas com outras tradições e padrões estéticos. Já o cancionário popular produzido dentro da indústria cultural movimenta-se num universo de referências muito mais dinâmicas, extensas e “globalizadas”. Por outro lado, tal como os escritores “literários”, os compositores de canções têm, através dos discos, acesso direto à obra de seus predecessores, e trabalham sobre esta herança (como fez João Gilberto com o samba dos anos 30/40).

A tentativa de produzir critérios equilibrados e estabilizados de classificação da canção popular esbarra em vários complicadores. Uma taxionomia mais ou menos informal do repertório é produzida não apenas pela comunidade de criadores e consumidores em geral, mas por uma série de intermediários vinculados à indústria cultural — editores, jornalistas, radialistas, produtores da indústria fonográfica. Muitas vezes, as denominações pelas quais se enquadram as obras de música popular em parâmetros genéricos figuram inicialmente nas etiquetas e capas dos discos, nas partituras, na imprensa.

Por outro lado, o sistema semiótico da canção popular não se apóia somente na palavra, mas também na música, na voz e mesmo nos arranjos instrumentais, o que nos obriga a lidar com variantes de diversos tipos, referenciadas a diferentes formas de expressão e tradições críticas. Costumam predominar ou prevalecer as classificações de natureza rítmica (marcha, samba de breque, sambolero), em conformidade com a idéia corrente, no senso comum e entre especialistas, de ser o ritmo o fator principal, o

elemento primordial, orgânico e organizador das várias linguagens e elementos significativos que compõem uma peça cantada. Carlos Sandroni, por exemplo, manifesta esse ponto de vista ao escrever:

*A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom.*⁵

No princípio está pois o ritmo, como também ensinou Mário de Andrade⁶. Mas como se pode depreender dessa mesma observação de Sandroni, outros elementos também são fundamentais na configuração de uma noção de gênero de canção, em sua tripla dimensão verbal, musical e vocal. A estruturação orgânica desses fatores projeta uma espécie de ordem estética, semântica e formal; mas para que se fale de gênero, é preciso que essa ordem seja reconhecível pela comunidade, criando um determinado horizonte de expectativa, suscitando determinados comportamentos de produção e recepção.

A propósito das literaturas orais, Ben Amos confronta as abordagens classificatórias de gêneros elaboradas pelos especialistas (temática, estrutural, arquetípica e funcional), a serviço de diferentes intenções de pesquisa, e os sistemas populares de denominações genéricas, os quais constituem uma espécie de metafolclore, uma taxionomia *que instaura uma ordem qualitativa e subjetiva*. Transitando entre os vários processos de categorização, a reflexão do autor conduz a um esquema básico de fatores definidores: *Cada gênero é caracterizado por um conjunto de relações entre seus caracteres formais, seus registros temáticos, e seus usos sociais possíveis*⁷. Em outras palavras, *os traços distintivos que os que dizem o folclore reconhecem em sua comunicação podem na análise repartir-se em três níveis: o nível da prosódia, o nível dos temas e o nível do comportamento*⁸.

Gêneros e subgêneros no samba

Dou um exemplo: o samba dos anos 20/30 nos permite falar de uma configuração de gênero, na medida em que parte significativa da produção atende a uma tripla caracterização: propõe uma temática própria (a malandragem), desenvolve uma prosódia específica (o paradigma rítmico do Estácio, a personalidade percussiva baseada no surdo, tamborim e cuíca), associa-se privilegiadamente a um contexto ou situação cultural (o carnaval, as classes populares).

Mas o que se tem amplamente chamado de “samba” remete a circunscições estilística e historicamente muito mais amplas e variáveis. Não é à toa que Carlos Sandroni, tentando dar mais consistência técnica a essa categoria que foi, desde o sucesso de “Pelo telefone”, rapidamente adotada pela nomenclatura consensual e muitas vezes descuidadamente assimilada pela terminologia especializada, dispõe-se a recolocar, no ótimo livro *O feitiço decente*, a pergunta: *desde quando o samba é samba?* A partir daí o autor fará *uma revisão dos conceitos e interpretações em vigor sobre o samba*, procurando desenvolver uma visão tecnicamente elaborada, que, sem desconsiderar as noções e pontos de vista dos *personagens da história*, retifique

⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001, p. 14.

⁶ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 12.

⁷ BEN AMOS, Dan, *op. cit.*, p. 275.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 277.

⁹ SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 219.

¹¹ Na classificação de grandes vertentes da MPB proposta por Oneyda Alvarenga (*apud* SOUZA, Tárík de et alii. *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988, p. 31), o samba é alocado na categoria das danças não dramáticas, com formação em roda, de origem africana (com solistas no centro), na vertente em que também se situam o batuque, o jongo, o coco e o carimbó. De fato, as danças de roda dos escravos, os batuques cantados com refrão e estrofes improvisadas constituem uma das principais matrizes do que ainda hoje se chama de samba.

as imprecisões, limpe o terreno, enfim franqueie os *limites inerentes a um ponto de vista excessivamente colado a seu objeto*⁹. Para isso é preciso cultivar com certo distanciamento uma visão regida pela *sistematização, a crítica das fontes e a formalização*¹⁰.

Ao perguntarmos o que é samba, deparamos com diferentes realizações históricas. Inicialmente o termo remete sobretudo ao que se chamaria também de samba-de-roda ou samba-de-umbigada, associando-se a um tipo de situação festiva com dança, baseada em percussão fortemente ritmada¹¹. Este primeiro momento corresponde ao que se pode chamar de “samba folclórico”.

Ao registrar “Pelo telefone” como samba, Donga abre uma nova inserção sócio-cultural para o samba. A noção é convertida ao contexto urbano, inserida no circuito da indústria cultural e da mídia técnica. Apesar de as composições de Sinhô e seus contemporâneos serem identificadas como “sambas” por seus criadores, pelo público e pelos intermediários da indústria fonográfica, e portanto corresponderem às exigências para se reconhecer aí uma autoconceituação que não pode ser desconsiderada (como lembra Ben Amos), elas não constituem efetivamente um novo gênero do ponto de vista estilístico. Pois este “samba ao estilo antigo”, como lhe chama Sandroni, do ponto de vista rítmico e instrumental, é antes maxixe do que samba.

Somente no final dos anos 20 se constituiria o samba “moderno” do Estácio, diferente do “samba ao estilo antigo” e diferente do samba “folclórico”. Aqui também já se verifica uma evolução na estrutura discursiva. O velho samba que era sobretudo dança tinha letra mutável, na medida que se baseava no ciclo de um refrão consagrado alternado com estrofes improvisadas. Esse modo de construção é de certa forma preservado no samba dos anos 20, cujas estrofes, apesar de fixadas pelo processo de gravação, apresentam um grau pronunciado de autonomia. A progressiva determinação autoral das obras correrá paralela à aquisição de um formato de canção, com começo, meio e fim, assinalados tanto na melodia, que se organiza em 1.^a e 2.^a partes, quanto na letra, que se organiza em texto, em narração na qual se define uma voz elocutora, que pode ser individual ou coletiva, mas desenha e projeta uma identidade una, uma *persona* autoral.

A aquisição de perfil estruturado e limitado, conjuntamente com a reconfiguração do ritmo (que se diferencia do maxixe e da batucada), define o gênero samba em sua forma moderna e acabada, ao mesmo tempo que abre caminho para a sua fragmentação em subgêneros ou espécies. Tudo se dá por volta de 1928, quando se originam as escolas de samba, que mais tarde constituirão o universo produtor do samba-enredo, o samba-canção com “Ai Ioiô” e o samba malandreado dos bambas do Estácio.

No próprio momento em que se consagra o gênero em sua acepção moderna, abre-se o campo de sua circunscrição imprecisa e sua dinâmica evolutiva dinâmica mais intensa que a da música folclórica, porque mais exposta aos contatos estilísticos, às modas, às pressões comerciais e às demandas variadas de um público também variado. É verdade que ele não é o único gênero da época a mostrar-se capaz de diversificação e sincretismo. O mesmo acontece com a marcha, que é o outro grande novo gênero urbano cujo surgimento e sucesso, nos anos 20/30, está vinculado à fonografia, à radiofonia e ao carnaval; também com o choro e com categorias mais tradicionais e/ou não especificamente cariocas, como a toada, a valsa e o fox-trote.

O que se percebe como tendência à mescla e à diversificação marcando os primeiros tempos da fonografia parece conseqüência do fato de agora se fazerem mais discos, incrementando a produção de música popular e de partituras. Uma vez que a música está registrada — pela gravação ou pela tipografia — costuma-se indicar a que categoria ela pertence. Ao mesmo passo que os estilos se constituem e reivindicam essas denominações como sinal de sua identidade e/ou novidade, eles expõem a imprecisão e mobilidade de seu perfil — desdobrando-se em múltiplas categorias derivadas e sincréticas: marcha-rancho, marcha-ragtime, marcha-frevo, fado-tango, fado-marcha, tango-milonga etc.; ou buscando distinguir-se pela atribuição pitoresca e chamativa: marcha curiosa, maxixe da pontinha, maxixe carinhoso, tanguinho sertanejo etc.

Neste quadro, porém, o caso do samba destaca-se. Ele é certamente o primeiro gênero de música popular brasileira a conquistar junto ao público status “unificador” de representante da identidade cultural brasileira (como mostrou Hermano Vianna¹²); correlatamente, é o que acolhe em seu universo a mais generosa diversidade social e estética. Tal diversidade resulta da gama social variada de seus produtores e consumidores; e também de sua expansão e longevidade, exprimindo diferentes momentos históricos, expondo-se a imperativos comerciais e modas momentâneas, prestando-se a todo tipo de reciclagem e reformatação criativa.

Por ser o gênero mais “nacional” e mais em voga, o samba é também o que dá mais filhotes. Atrelados ao substantivo prestigioso, proliferam apostos, locuções e termos adjetivos, nomeando uma plethora de espécies e subgêneros, uns transitórios, outros retidos na prática da composição, na malha conceitual e no vernáculo. Num dicionário geral, não especializado, como o Aurélio, figuram apenas quatro modalidades, as “clássicas”: samba-enredo, samba-canção, samba de breque, samba de partido-alto, além de “samba-lenço” e “samba-roda”, formas folclóricas definidas como variantes do fandango. Mas nas publicações dedicadas ao assunto, viceja uma ampla terminologia conceitual, que inclui samba-exaltação, sambachoro, samba-de-terreiro, samba-de-quadra, samba-corrído, etc. E nas partituras, etiquetas e capas de disco até os anos 50 e 60, mas sobretudo no período áureo em torno dos anos 30, multiplicam-se as denominações: algumas com pretensão a indicar uma vertente ou tendência funcional, rítmica ou temática: samba-carnavalesco, samba-batucada, samba-jongo, samba-maxixe, samba à moda baiana; outras mais frívolas ou lúdicas, engraçadas ou estranhas, que estão lá quase que como um comentário à obra particular que designam, muitas vezes com humor e ironia: samba de arrelia, samba do barulho, samba à moda “agrião”; encontramos até, em Noel Rosa, samba epistolar e samba fonético. Na linguagem da gente do samba, surgem também denominações que traçam distinções históricas: samba folclórico, samba moderno etc.

A heterogeneidade dos critérios nomeadores obviamente impede que daí se depreenda uma verdadeira tipologia. Mas eles têm de ser considerados quando pesquisadores “históricos” ou analistas “científicos” tratam de elaborar suas próprias categorias, as quais às vezes recuperam produtivamente aspectos e linhas de força das categorias “espontâneas” ou mesmo “comerciais”, e outras vezes se deixam irrefletidamente contaminar por elas.

¹² VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

¹³ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 23.

¹⁴ *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977, p. 684.

¹⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 1276.

¹⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 149.

O caso do samba-canção

Vejam os casos mais específicos do samba-canção, um “subgênero” e denominação bastante em voga dos anos 30 aos 60. O que é um samba-canção? A resposta pode ser inicialmente buscada por alguns caminhos mais ou menos óbvios: nas definições propostas para o termo; na sua evolução histórica; nos repertórios e obras identificados com a denominação pela indústria musical e pelos críticos e historiadores.

Para distinguir o samba-canção do samba-samba, o tópico mais recorrente é a oposição entre dominância melódica e dominância rítmica. Para Luiz Tatit, *o samba firma-se como um ritmo ou até uma batucada enquanto o samba-canção neutraliza suas arestas e se impõe pela melodia*¹³. A *Enciclopédia da música brasileira* define o samba-canção como *samba cuja ênfase musical recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo*¹⁴. Dos traços distintivos que identificam os gêneros folclóricos segundo Ben Amos, encontramos aí o primeiro elemento — caracteres formais — e também o segundo — registros temáticos —, se supusermos que a qualidade romântica e sentimental atribuída à melodia pelo verbete pode também, metonimicamente, atribuir-se à letra. Também o *Dicionário* do Aurélio destaca a dominância significativa da melodia sobre o ritmo e a temática sentimental do samba-canção: *samba em que o caráter melódico supera o sincopado e cuja letra é sempre muito sentimental*¹⁵.

Nas três definições citadas falta o terceiro elemento mencionado por Ben Amos — os usos sociais. Ora, é este o primeiro traço enfatizado por José Ramos Tinhorão (em consonância aliás com a perspectiva sociológica privilegiada pelo autor), no capítulo de sua *Pequena história da música popular* que trata do samba-canção: antes de fixar-se como gênero claramente definido, ao lado do samba carnavalesco, o nome samba-canção serviu para designar arbitrariamente várias músicas que caberiam, talvez, dentro da designação de sambas de meio de ano, mas não eram ainda verdadeiros sambas-canções.¹⁶

O único ponto discutível nesta asserção parece-me ser a suposição de que em algum momento o nome samba-canção tenha vindo a corresponder a um “gênero claramente definido”. Veremos adiante como ele foi sendo associado a tendências poéticas, musicais e interpretativas bastante variadas, do final dos anos 20 até os anos 60, quando a vigência do termo entra em declínio. Aqui Tinhorão reporta principalmente o seu surgimento, sublinhando-lhe a vinculação com o teatro de revista e compositores de classe média.

O termo “samba-canção” começa a circular em 1929. Já neste ano, são assim qualificadas na imprensa modinheira composições como “Jura”, de Sinhô, e “Diz! que me amas”, de Jota Machado. Mas a obra que ficará conhecida como marco inaugurador do gênero é “Ai Ioiô”, melodia de Henrique Vogeler e letra de Luís Peixoto (que aliás viria a ser parceiro de Ari Barroso em alguns de seus sambas-canções). *Ai Ioiô, eu nasci pra sofrer...* O lamento dengoso, inicialmente intitulado “Iaiá”, ganhou fama pela voz de Aracy Cortes, no teatro de revista e em disco. Era a terceira gravação da melodia, as duas anteriores com letras de Candido Costa e Freire Júnior. Foi a primeira versão, intitulada “Linda Flor” e gravada por Vicente Celestino na Odeon, que exibiu na etiqueta do disco, pela primeira vez, a expressão “samba-canção brasileiro”. Tinhorão comenta que a voz e o estilo meio operístico de Celestino não eram apropriados à configuração



do novo gênero: *sua empostação de voz (...) não permitia reconhecer a dose certa de balanço rítmico de samba, que Henrique Vogeler tentava introduzir como um elemento perturbador da melodia clássica da canção*¹⁷. De fato, e, apesar de a segunda gravação ter ficado a cargo de Francisco Alves, a história posterior deste samba-canção foi feita principalmente por vozes femininas, e das mais respeitadas: Isaura Garcia, Elizeth Cardoso, Angela Maria, Dalva de Oliveira, Zezé Gonzaga.

De um modo geral, encarado na perspectiva do senso comum, pode-se dizer que o samba-canção é samba-de-meio-de-ano, tem andamento mais vagaroso com dominância da linha melódica sobre a marcação rítmica, e explora basicamente a temática da subjetividade e do sentimento. Entretanto, no aposto “canção” nenhuma dessas características está explicitamente assinalada.

Ao contrário de outras designações de espécies de sambas, esta não remete direta e explicitamente para a dimensão contextual, prosódica ou temática. “Canção” assinala, antes de tudo, algo que se canta: uma peça que possui letra, além de música, e demanda atuação vocal de um intérprete. Nas partituras e etiquetas dos discos dos anos 20 a 50, encontram-se correntemente vários outros termos compostos que indicam também esse deslocamento da ênfase para uma peça dotada de letra, portanto feita para o canto, que é a canção, a partir de um gênero rítmico originariamente identificado basicamente pela sua vocação coreográfica: valsa-canção, tango-canção, frevo-canção, foxe-canção, bolero-canção. Impondo-se mais como melodia do que como ritmo, o samba-canção solicita e estrutura a atenção do ouvinte para a letra, em oposição ao relevo do som estimulador dos movimentos corporais.

Costuma-se considerar que o gênero samba-canção é delineado nos anos 30, apurando-se na produção de compositores de classe média como Noel Rosa, Ari Barroso e Lamartine Babo. Porém já nessa época o rótulo é aplicado a obras muito diferentes, variando de peças mais dolentes a mais animadas. Como exemplos, os sucessos “Quando o samba acabou”, de Noel Rosa (1933), “Serra da Boa Esperança”, de Lamartine Babo (1934), e “Maria”, de Ari Barroso e Luís Peixoto (1934). Tinhorão observa que inicialmente o termo é usado equivocadamente para designar peças amaxixadas¹⁸. Por outro lado, muita coisa então chamada simplesmente de “samba” foi mais tarde reconhecida e integrada à memória cultural como samba-canção.

Tomemos o exemplo de Noel Rosa: com base na caixa de CD’s que documenta as primeiras gravações de sua obra, e supondo-se que as denominações aí apostas ao título das canções referem a etiqueta genérica que estas receberam no momento de sua primeira divulgação, temos a surpresa de encontrar apenas quatro “sambas-canções” (dois deles da opereta *A noiva do condutor*), contrastando com 138 “sambas” (puros ou com adjetivos não designativos de gêneros, mas apenas indicadores do conteúdo da letra¹⁹), 28 marchas e umas duas dúzias de canções de outros ritmos. Contudo é evidente que muitos dos sambas-sambas de Noel ganharam historicamente a feição e a identidade do samba-canção, como “Último desejo”, “Pra que mentir”, “Feitio de oração” e “Três apitos”.

O deslocamento nocional e terminológico está ligado ao contorno progressivamente assumido pelo conceito e por suas realizações empíricas, mas também às novas interpretações que uma mesma obra ia recebendo em gravações sucessivas. Este é outro ponto complicador da concepção

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 152.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 150.

¹⁹ Como o “samba anatômico” “Coração” e o “samba epistolar” “Cordiais saudações”, ambos de 1931. Há também três “sambas-choros”.

²⁰ SOUZA, Tárík de. Samba-canção. Disponível em <www.cliquemusic.com.br>.

²¹ MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959 (1ª edição de 1948), p. 156.

²² LIRA, Marisa, *apud* TINHO-RÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 149.

²³ CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 221.

²⁴ Segundo Tom Jobim, João Gilberto com sua batida deu um salto modernizante em relação ao samba-canção, que, até a bossa-nova, era "o gênero predominante nas experiências de modernização da canção popular brasileira" (cf. GARCIA, Walter. *Bim-bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.28).

²⁵ GARCIA, Walter, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ *Idem, ibidem.*

de quadros genéricos aplicados à canção popular. Diferentes interpretações produzem diferentes resultados estéticos, alterando o perfil historicamente consagrado de uma obra. Isso vale para o andamento, sujeito a grandes variações, mas também para as inflexões de performance vocal e instrumental. Muitos sambas de Noel e de outros compositores receberão tratamentos posteriores à sua primeira gravação que lhes conferem um feitiço de samba-canção. Esses tratamentos não são porém gratuitos: estão vinculados a uma proposta já contida na melodia e na letra. Algumas regravações modernas evidenciam isso mais claramente: o "Antonico", de Ismael Silva, por Gal Costa; o "Pra que mentir", de Noel, por Caetano Veloso (em que se neutraliza inclusive a batida de samba); o "Três apitos", também de Noel, por Maria Bethânia.

Nos anos 40 e 50, em conjunção com a voga de música romântica estrangeira, o samba-canção faz muito sucesso e consagra alguns de seus maiores cultores. Deste período são 22 dos 24 itens ilustrativos do tópico "samba-canção" elaborado por Tárík de Souza para o site *Clique Music*²⁰. É o tempo de grande prestígio de Lupicínio Rodrigues, talvez o compositor mais identificado com o gênero e mais prolífico nesse campo. É também o período em que Dorival Caymmi inaugura nova fase em sua obra, mais dolente, de temática amorosa, desde "Marina" (1947), por Francisco Alves, e produzindo obras-primas como "Nem eu" (1953), parceria com Antonio Maria, gravada por Angela Maria.

Em termos de produtividade e prestígio, o samba-canção atinge então seu apogeu. Por outro lado, sobretudo pela feição abolerada e melosa que toma nessa época, sofrerá restrições por parte de vários críticos e historiadores. No final dos anos 40, Vasco Mariz já observa que, na segunda metade da década, o samba veio abolerando-se, amolecendo-se na interpretação de cantores que buscam soluções internacionais (Nora Ney, Angela Maria etc.); e adverte: *graças a esse novo estilo amolengado o samba está perdendo o ritmo que o popularizou em todo o mundo*²¹. Dez anos mais tarde, Marisa Lira afirma que o samba-canção resulta de uma adaptação em que *a melodia canta como canção e o ritmo marca o samba e acaba não sendo nada propriamente dito*²². Enfim, a fase de maior evidência do gênero será vista por Augusto de Campos como a *fase de decadência e de transição da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa-nova*²³.

De fato, sob o influxo da forte penetração da música latina (boleros, tangos) e norte-americana (*fox-blue*), do final dos 40 ao final dos 50, boa parte do que se chama samba-canção deriva em samboleros e sambaladas. Porém já nos anos 50, correlatamente ao declínio da música de carnaval, uma nova direção se constrói, no chamado samba de fossa, "música de boate", que constituirá o samba-canção *moderno*, no qual se cultivam procedimentos melódicos e harmônicos que ajudam a preparar o advento da bossa-nova²⁴.

O marco inicial da pré-bossa-nova é um samba-canção: "Copacabana", de Alberto Ribeiro e João de Barro, gravado por Dick Farney em 1946 com arranjo de Radamés Gnattali. Sobre ele Benedito Lacerda teria dito a Braguinha: *Muito bonito, mas não é samba*²⁵.

De 1953 a 1956, Tom Jobim teve gravados de sua autoria 23 sambas-canções, contra apenas 8 sambas "puros". E no histórico LP protobossanovista *Canção do amor demais*, de 1958, em que Elizeth Cardoso canta Tom & Vinícius, metade das 12 faixas é de samba-canção.

Para Walter Garcia, a vocação modernizadora do samba-canção não deixa de estar relacionada com o fato de muitos de seus cultores serem de

classe média, e vem do início do gênero, de “Ai, Ioiô”, sobre o qual disse Aloysio de Oliveira ter sido *a primeira gravação que realmente (o) impressionou*.²⁶

Todo esse direcionamento do gênero deve porém ser confrontado com um outro veio de samba dolente, melodioso e sentimental. Criação de indivíduos de origem etnossocial mais popular e mais negra ou mestiça, ele raramente recebeu, nas etiquetas, capas de disco e listagens enciclopédicas, o rótulo de samba-canção. Trata-se da obra de compositores como Nelson Cavaquinho e Cartola, que cultivaram um discurso onde a exploração da dimensão emocional introspectiva se conjugou a uma reflexão de cunho ético e social, atingindo muitas vezes extrema profundidade existencial e delicadeza estética.

Na *Enciclopédia de música brasileira*, no rol de composições de Cartola só figura três vezes o termo “samba-canção”. E no verbete de Nelson, nenhuma vez; é tudo apenas “samba”. Também não há nenhuma obra sua entre as que ilustram o gênero no site Clique Music. Entretanto eles são, ao lado de Lupicínio Rodrigues, os principais autores estudados por Beatriz Borges num dos raríssimos estudos monográficos que se ocupam do gênero, o *Samba-canção, fratura e paixão*, de 1982. Beatriz não cuida de assentar teoricamente a circunscrição do repertório por ela estudado, contentando-se de constatar que *o samba-canção encontrou, desde seu surgimento, dificuldades em se definir como gênero musical*²⁷, e considerando que *é através de seus principais temas que o samba-canção melhor se define*²⁸.

Nos últimos anos, como indiquei no início deste artigo, as pesquisas sobre música e canção popular brasileira têm proliferado nos círculos acadêmicos de diferentes áreas, oferecendo abordagens sofisticadas que, aos poucos, vão organizando teoricamente esse campo ainda novo de estudos. Um exemplo dos mais consistentes é o modelo analítico proposto por Luiz Tatit, que busca elucidar o efeito de “naturalidade” persuasiva logrado por uma canção junto ao receptor, com base numa *junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade*²⁹. Segundo o autor, o samba-canção, bem como o bolero, o *blue*, a modinha folclórica, a canção brega e outras formas, caracteriza-se pela dominância do processo de “passionalização”, que investe na continuidade melódica e no prolongamento das vogais, exprimindo uma vivência introspectiva: *a passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade*. Uma das qualidades da análise de Tatit é que ela opera simultaneamente em várias dimensões da linguagem da canção (melódica, lingüística, vocal), abrindo-se inclusive para especulações sobre a evolução histórica das formas: *a passionalização é intrigante, pois não fica claro se reflete a maturidade de um movimento, de um estilo ou de um compositor, ou se reflete o declínio da vitalidade do gênero*³⁰.

Somente de modo esporádico e mais ou menos informal Tatit recorre à noção de “gênero”. Porém o aparato conceitual que maneja, construído com instrumentos semióticos, permite recuperar de modo renovado, produtivo e mais preciso essa noção. Pois a configuração estética de um gênero constrói-se na articulação de características discursivas com padrões de verossimilhança vinculados às expectativas e hábitos dos receptores. Analogamente, *compor uma canção é procurar uma dicção convincente*³¹ (grifo meu), como diz Tatit.

No intuito de estabelecer, com funcionalidade e rigor, categorias mapeadoras da rica variedade da canção popular, é preciso combinar a

²⁷ BORGES, Beatriz. *Samba-canção, fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 15.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 16.

²⁹ TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 23.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

análise da estrutura interna das canções com a observação do modo como elas são veiculadas, experimentadas e historicizadas pelo público receptor. Conceitos como a “dicção” de Luiz Tatit ajudam a reelaborar os princípios de uma poética dos gêneros, a qual deve levar em conta tanto as denominações informais produzidas no circuito produção-consumo, quanto a necessidade científica de rigor e critério nas sistematizações.



Artigo publicado originalmente em ArtCultura, n. 9, jul.-dez. 2004.