

Contextualização sócio-política e musical da canção “Influência do Jazz” (Carlos Lyra) na Bossa Nova “politizada”

COMUNICAÇÃO

Adriana Barea Cardoso
Unicamp – IA musical.adriana@gmail.com

Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui
Unicamp – IA pauloronqui@uol.com.br

Prof. Dr. Cassio Cardoso Filho
Unicamp – FCM cardosofilho@gmail.com

Resumo: A canção “Influência do Jazz” de Carlos Lyra pode revelar alguns elementos do tipo de música que viria a se desenvolver no período da Bossa Nova (BN) “engajada”. A análise da letra da canção e sua relação com elementos interpretativos permite identificar a contraposição entre as características harmônicas *jazzísticas* dessa obra, enquanto sua letra remete ao samba. Dado esse fato, pode-se inferir o reflexo das contradições da sociedade brasileira em uma ocasião de profundas transformações políticas e sociais que influenciaram os meios culturais, notadamente a canção daquele período.

Palavras-chave: Bossa-Nova. Jazz. Transformações sociais.

Title of the Paper in English: Socio-Political And Musical Contexts Of The Song "Influence Of Jazz" (Carlos Lyra) And Its Role In Bossa Nova "Engaged"

Abstract: The song “Influence of the Jazz” by Carlos Lira can trace some basis for the type of music that would be developed during the “engaged” period of Bossa Nova (BN). The analysis of the song lyrics and its relationship with interpretative elements identifies the opposition between the jazz harmonic characteristics, while its lyrics refers to samba, as a reflection of the contradictions of the Brazilian society in a period of deep political and social transformations that influenced the cultural means, specially the song.

Keywords: Bossa-Nova. Jazz. Social changes.

1. Introdução

A história da música popular brasileira constitui um dos principais objetos de estudo do contexto sócio-político de épocas de transformações estéticas e culturais, porquanto seja seu reflexo temporal (NAPOLITANO, 2007). A canção “Influência do Jazz”, presente no terceiro álbum de Carlos Lyra *Depois do carnaval - O Sambalço de Carlos Lyra* (Philips, 1963)¹, pode ser tomada como um exemplo das mudanças estéticas musicais brasileiras no início da década de 1960 pois, através da ironia da letra, que remete à paródia, e da estrutura musical, que utiliza de elementos harmônicos provenientes do estilo americano *jazz*, esta canção apresenta algumas bases para o tipo de música que viria a se desenvolver no período da Bossa Nova (BN) dita “politizada” ou “engajada” (NAPOLITANO, 2001).

No que concerne ao contexto histórico da canção, os anos que compreenderam o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960) e João Goulart (1961-1964) foram de forte

tendência nacionalista² na produção musical, visando romper com o atraso do desenvolvimento cultural do Brasil (KORNIS, 2012). Era necessário buscar no povo, através da arte, a força motriz que culminaria na radicalização dos movimentos sociais e na retomada da tradição, incluindo-se os mais ferrenhos anos da repressão ditatorial subsequente.

Neste mesmo período, sob influência de sua participação no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, Carlos Lyra começou a sinalizar seu interesse pela “canção engajada” e, em 1961, juntamente com Geraldo Vandré, iniciaram um período caracterizado por uma BN “participante”, ou seja, as letras valorizavam uma mensagem mais politizada, trocando “o amor, o barquinho, o mar” – ícones da BN de Tom Jobim e João Gilberto - por um “amor” que culmina em “luta e sofrimento”.

A canção “Influência do Jazz” pode ser considerada emblemática ao traduzir os anseios da juventude esquerdista daquele período, além de realizar uma autocrítica, textual e contextual, presente na própria forma da canção. Executada na referida gravação pelo próprio criador e intérprete sob a forma de samba-jazz, por apresentar elementos harmônicos e vocais identificados no “swing”³ (SANTOS, 2004), essa obra possui características paradoxais e irônicas, ao satirizar a si mesma como uma paródia temática (SANT’ANNA, 1995). Este efeito de linguagem possui como característica o uso de caricaturas tanto da forma quanto do espírito de uma vertente cultural. Nessa canção, a letra revela uma crítica ao *jazz* e um enaltecimento ao samba que se perdera em um processo de dita “modernização” (NEDER, 2007), ao mesmo tempo em que a melodia, a harmonia e o arranjo empregam elementos do *jazz*, o próprio objeto da crítica.

Dado esse fato, o presente trabalho pretende sucintamente esquadrihar elementos desta canção através da análise de seus componentes, visando situá-la dentro do contexto histórico explicitado acima.

2. Análise e discussão

Pode-se notar diversos elementos do jazz na gravação da obra em questão (interpretação musical e vocal, arranjo, harmonia, instrumentação), enquanto a letra deseja manifestar este afastamento da influência americana.

Ao realizar uma apreciação compartimentalizada, observa-se um contraste entre três sonoridades na obra em questão: o primeiro é encontrado na introdução, expresso na forma de uma convenção (padrões rítmicos combinados antecipadamente) entre o piano, contrabaixo e bateria, utilizando elementos do *swing*, característica da influência da “*Swing Era*” (MELO, 2010); o segundo é uma leitura próxima do samba, sobre o qual se discorrerá

mais à frente neste trabalho; o terceiro consiste na forma com que é realizada a interpretação do trecho em ritmo de salsa, quando a canção faz referência ao “Afro-Cubano”. Ressalta-se que a escolha do estilo dessas três sessões está intimamente ligada à letra da canção, que descreve primeiro o “samba que mudou de repente”, seguido do “jazz [...] pra frente e pra trás”, e por fim “no afro-cubano, vai complicando”.

Adotando a premissa de ALMADA (2009) que estabelece a harmonia como fator de caracterização estilística, a canção analisada começa com a cadência “II_m-V-I”, mostrando caminhos de “tensão e resolução”. A cadência plagal com a substituição pela supertônica não é exclusiva deste estilo (já que esse procedimento já era utilizado em música de salão do século XIX, por exemplo), o que revela uma característica harmônica corriqueira nos três primeiros compassos da obra (Figura 1).

Figura 1 – Cadência inicial II_m-V-I – Compassos 1-3

Em contraposição ao emprego de uma harmonia mais corriqueira, a Figura 2 revela um paradoxo utilizado por Lyra no trecho subsequente, pois utiliza maneirismos com traços de sofisticação do jazz, como o clichê “#IV_m⁷_{b5} que, no lugar de um IV₇M, se faz seguir por IV_m⁶” (FREITAS, 2010), no segundo bloco, a saber: G# Lócrio → G dórico.

Figura 2 – Substituição de acorde – compassos 11-12

Na parte B da obra há uma sequência de cadências “II_m –V” próprios do *Latin-Jazz* (Figura 3). De acordo com GRIDLEY (2011), a mistura de ritmos cubanos com o jazz americano se revela a partir de 1960 com o *Cool Jazz*, evoluindo em influências até culminar no *latin jazz* (jazz latino, também chamado de jazz afro-cubano). Tal estilo musical mistura ritmos e instrumentos de percussão de Cuba e do Caribe espanhol com o jazz, além de sua fusão com elementos musicais europeus e africanos.

Figure 3 shows two staves of musical notation. Above the first staff, there are four pairs of chord diagrams: IIm7 V7/II, IIm7 V7/II, IIm7 V7/II, and IIm7 V7/II. A box labeled 'B' is positioned above the first measure. The first staff contains the following chords: F#m7, B7, F#m7, B7, F#m7, B7(b9), F#m7, B7. The second staff contains: G#m7, C#7, G#m7, C#7, F#m7, Fm7, Em7, A7(b9). Above the second staff, there are three pairs of chord diagrams: IIm7 V7/III, IIm7 V7/III, and IIm7 V7.

Figura 3 – Sequência de cadência “IIm-V” – compassos 19-26

Nota-se que a parte “A” da canção apresenta características típicas da formação instrumental dos trios de jazz (piano, contrabaixo e bateria). Por mais que o ritmo seja característico do samba, a estrutura harmônica é típica do jazz, pois possui acordes dissonantes, incluindo o acorde que prepara a parte “B” da música, com a adição da 11ª no acorde de G#m (substituindo o V grau).

Figure 4 shows four staves of musical notation. The first staff has chords: Em7, A7(b9), Dmaj7, B7(b9), Em7, A7. The second staff has chords: Dmaj7, D9, Am7, D7(b9), G#m7(b5). The third staff has chords: Gm6, D6/F#, F°, Em7, A7, D9, B7. The fourth staff has chords: D9, G#m11, G7(#11). The G#m11 chord is circled in red.

Figura 4 – Parte “A” da canção – compassos 01-18

No que diz respeito à voz, executada no disco pelo próprio Carlos Lyra, cabe mencionar a utilização de um leve vibrato e de poucos portamentos, com impostação vocal mais relaxada, onde são percebidas as mínimas articulações musicais e literárias. Nessa interpretação não é considerada a existência de algum esforço em aproximar o canto do normalmente encontrado no jazz, dada a ausência de ornamentações melódicas e de outras técnicas que aproximem a voz de um instrumento. Entretanto, em alguns momentos, o cantor enuncia onomatopeias (“Influência do Jazzz!”, “Yeah!”, “Sta-ba-da-ba-dau!”). Esse recurso é

uma versão caricata do “*scat singing*”, técnica de canto também usada no jazz quando o cantor, através de vocalizações, imita um instrumento solista (STOLOFF, 1996).

Por fim, vale ressaltar a ausência de uma sessão improvisada: não há nenhum instrumento solista, tampouco há algum improviso vocal; ao contrário, a execução da linha melódica acontece seguindo o que está escrito na partitura original.

No que tange à rítmica, considerando que os acordes na BN desempenham dupla função: harmônica e percussiva (GOULART, 2000), na primeira parte há o predomínio da célula rítmica típica do samba (semicolcheia – colcheia – semicolcheia) com uma característica de pulso sincopado. (Figura 5).



Figura 5 – célula rítmica característica do Samba – compassos 02-08

A segunda parte da canção (B) emprega alguns elementos musicais alusivos ao *Latin-Jazz*, notadamente através da instrumentação e base rítmica. A percussão - característica principal deste estilo, que usualmente se dá com a utilização de congas e tímpanos - nesta canção é substituída pela bateria, que assume esse papel em uniformidade com o piano e o contrabaixo que usam padrões sincopados, heterogêneos e assimétricos, trazendo essa sonorização latina para a parte “B” da canção. As células rítmicas (Figura 6) revelam acentos deslocados por batidas fracas e sínteses rítmicas baseadas na síncope.

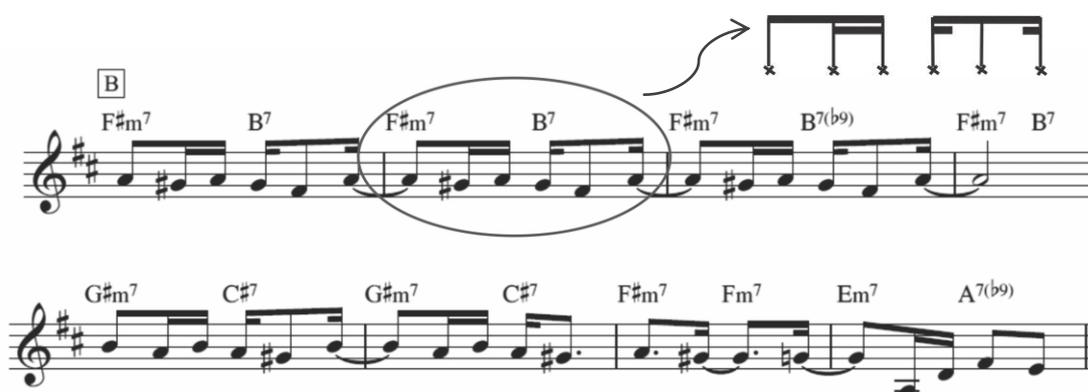


Figura 6 – Figuras rítmicas relevando a síncope – compassos 19-26

Quanto à letra, a partir do modelo de “Tatitura” (TATIT, 2004), que se constitui em uma análise semiótica da canção, é possível obter uma visão clara de como a letra, o

significado e o contorno melódico confluem nesta composição⁴. De início percebe-se como são enfatizadas com dinâmica forte e direção descendente as primeiras palavras cantadas: **“Pobre Samba”**. Esse movimento revela a frustração do autor ao ver que o gênero Samba se perdeu em meio a tantas misturas estilísticas.

No trecho da letra que diz **“Foi se misturando”**, percebe-se um movimento de ascensão de escala, trazendo a informação de que vários estilos foram incorporados ao samba, o qual foi transformado (subida). Já nas palavras **“se modernizando”** existe um equilíbrio estável entre as notas caracterizado por repetições. Por fim, há um desfecho em uma escala descendente novamente nas palavras **“e se perdeu”**, trazendo de volta o aspecto negativo e pessimista do rumo que o samba tomou após sofrer influências de outros estilos. Paradoxalmente, no trecho subsequente os pequenos saltos intervalares da linha melódica simetricamente desenhados em **“rebolado”** e **“gingado”** insinuam imagens típicas do samba.

Na parte B da canção há um grande salto intervalar ascendente no trecho **“No Afro-cubano”**, intensificando a relação de distância que havia entre o samba tradicional e as estéticas latinas e americanas, mas que agora se misturam em um trecho musical com informações e elementos culturais de estéticas musicais diversas.

Esse “alinhar da canção” revela um tipo de canção “não-estável”, que define uma conduta de compatibilização de melodia e letra com as inquietações de Carlos Lyra, que criticava a influência jazzística no samba autêntico e, ao mesmo tempo, através de sua linha melódica e harmônica, seguia os caminhos musicais decorrentes desse processo inevitável que levaria o samba a se apartar de sua autenticidade.

Vale ressaltar que a música como um todo se apresenta em andamento rápido, com característica vibrante e dançante. Todos os aspectos musicais: harmônicos, rítmicos e melódicos colocam a canção “pra cima” em contraposição com a letra que se apresenta como uma crítica pessimista do rumo da BN. Essa contradição se revela também através do cantar de Carlos Lyra, que o faz com instabilidade da linguagem oral deslocada do componente rítmico e do cantar próximo da fala, “do texto bem pronunciado, do tom coloquial da narrativa musical, do acompanhamento e canto integrando-se mutuamente” (MEDAGLIA, 1967), estética característica do cantar bossa-novista.

3. Conclusão

Desde as primeiras influências do jazz sobre o samba, que culminaram com a criação da BN, nota-se que esta influência não se resumiu apenas em sua gênese, mas tornou-se perene ao perpetuar modificações que ecoaram durante o desenvolvimento de suas fases

subsequentes. Mas, como a produção cultural musical pode ser o reflexo de uma sociedade, no caso da obra em questão, a brasileira, que passava por dramáticas mudanças ideológicas e governamentais, e que levariam à implantação da ditadura militar (golpe militar de 1964), tal influência, já num momento posterior, soava inoportuna e incongruente com a realidade daqueles que consumiam cultura. Desde 1957, com a composição “*Criticando*”, Carlos Lyra já demonstrava, através de suas criações, um incômodo com influências externas na música brasileira: *Todo ritmo estrangeiro / Tem a sua aceitação / Mas o samba brasileiro / Já nasceu no coração* (GAVA, 2002).

A Canção “*Influência do Jazz*”, pelos vieses ideológicos e políticos advindos do Centro Popular de Cultura pode caracterizar, ainda que subliminarmente, uma repulsa contraditória em sua essência à influência americana em nosso país, apesar de a BN ter bebido principalmente na harmonia do jazz para consolidar-se como movimento de vanguarda em nossa cultura.

Tal contraditório ideológico fica ainda mais evidente ao se pesar que “*Influência do Jazz*” contém ainda traços de influência “afro-cubana”, que também foi marcada, nesta composição, como uma influência deletéria sobre o samba. A paródia, aqui entendida como elemento de crítica, fornece, na contraposição letra-música, o substrato ainda que tênue da influência da política internacional sobre nossas manifestações culturais, tidas como das mais originais, a saber, o samba.

Assim, conforme as análises da seção precedente, nesta paródia musical ficam claras as características jazzísticas na harmonia e no arranjo, enquanto a rítmica e a letra remetem ao samba. Coexistindo na peça, tais elementos refletem as contradições da sociedade brasileira em um período de profundas transformações políticas e sociais que influenciaram os meios culturais, notadamente a canção.

Carlos Lyra, com este seu manifesto paradoxal, ao mesmo tempo em que tece crítica à importação de gêneros musicais de forma massiva em nossa produção cultural, colabora inauditamente para o estabelecimento de novas estruturas de pensar e de fazer música em nossa era.

4. Referências

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: Unicamp; 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular [tese]. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas; 2010.

- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP; 2002.
- GOULART, Diana. *Bossa Nova: uma batida diferente* [on-line]. Trabalho para a disciplina Cultura Brasileira do curso de pós-graduação em Educação Musical no Conservatório Brasileiro de Música – RJ; 2000 [acesso em 2013 Nov 12] . Disponível em: http://www.dianagoulart.com/Canto_Popular/Bossa.html.
- GRIDLEY, Mark C. Jazz Styles. *Historys and analysis*. 11. ed. Ed. Paperback; 2011.
- KORNIS, Mônica Almeida. Sociedade e cultura nos anos 1950 [on-line]. CPDOC – FGV, 2012, [acesso em 2013 Nov 12]. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>.
- MEDAGLIA, Julio. *Balanço da Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas* – Coleção Debates, 1967.
- MELO, Cleison de Castro. *A influência do Jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935-1965*. [tese] UFBA; 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção - Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. FAPESP: Annablume, 1.ed; 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; 2007.
- NEDER, Álvaro Simões Corrêa. *O Enigma da MPB e a Trama das Vozes - Identidade e Intertextualidade no Discurso Musical dos Anos 60* [tese]. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 5. ed. São Paulo: Ática; 1995.
- SANTOS, Fabio Saito dos. As funções da harmonia e da melodia na bossa nova e no jazz. In: V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. *Anais*; 2004
- STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. Gerard & Sarzin Publishing Co.; 1996.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial; 2004.

¹ Justifica-se a escolha desta gravação por ser a primeira feita por Carlos Lyra após o emblemático show que fez com Tom Jobim e João Gilberto, dentre outros músicos bossa-novistas, no Carnegie Hall, em Nova York, em 21 de novembro de 1962. Considera-se esse show como um divisor de águas para os rumos da BN, que passou a seguir rumos diferentes após sua imersão na terra do jazz. As gravações anteriores a essa (inclusive a gravação ao vivo do show citado acima) não revelam, no componente interpretativo vocal, os maneirismos próximos aos executados pelos cantores de jazz.

² O espírito nacionalista, dentro da música popular, surgiu no período pós-Segunda Guerra e é marcado pela valorização das particularidades locais, incluindo tradições culturais brasileiras (KORNIS, 2014). Essas manifestações do nacionalismo puseram em discussão vantagens e desvantagens da aproximação com os EUA.

³ Swing: estilo de jazz muito popular nas décadas 1930 e 1940 caracterizado por uma batida menos acentuada que a do estilo tradicional do Sul dos EUA; com o relaxamento rítmico este estilo se revela mais “swingado” e, portanto, mais dançante. A “era do swing” foi marcada pela presença das grandes *Big Bands* que animavam os bailes da época. (GRIDLEY, 2011)

⁴ A análise dos trechos extraídos da letra encontra-se no final deste trabalho.

PARTE B

SI	
SIB	
LÁ	A
LÁ B	FRO
SOL	CU
FÁ#	BA
FÁ	NO
MI	
MI B	
RE	
DÓ#	NO
DÓ	
SI	
SI b	
LÁ	

VAI COM CAN DO NO VAI PE CA VAI

SI	VAI
SIB	TOR
LÁ	EN
LÁ B	TAN
SOL	DO
FÁ#	
FÁ	
MI	
MI B	
RE	
DÓ#	
DÓ	
SI	
SI b	
LÁ	

VAI TOR TAN DO SEM CAN SO VAI SAI CAI LAN ÇO BA NO