# *Isto é bossa nova:* a crítica à bossa nova no samba de Bruno Marnet e Bill Farr

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Daniel A. dos Santos*
*Universidade Federal de Pelotas – danielalves-trabalho@outlook.com*

**Resumo**: Dentre as partituras do acervo da Orquestra Hermínio de Moraes doadas ao Conservatório de Música da UFPel, em sua maioria canções para serem tocadas em baile, chamava a atenção a diversidade de gêneros. Entre essa quantidade, o interesse recaiu sobre um samba específico em que seu conteúdo apresentava um teor crítico à bossa nova, trata-se do samba *Isto é bossa nova* (1960) de Bruno Marnet e Bill Farr, com orquestração de Amancio Cardoso e data copyright de 1960. Pretende-se com esta pesquisa entender o processo da construção da crítca do samba citado através da analise da partitura e gravação do mesmo. Além da contextualização a respeito da crítica textual em música popular que se tinha em torno do samba e do jazz.

**Palavras-chave:** bossa nova, samba, Bruno Marnet, Bill Farr

***This is bossa nova*: the satirical samba by Bruno Marnet and Bill Farr**

**Abstract**: Among the scores of the collection of the Orquestra Hermínio de Moraes donated to the Music Conservatory of UFPel, mostly songs to be played in dance, the attention of the diversity of genres called attention. Among this amount, the interest fell on a specific samba in which its content presented a critical discourse to the bossa nova, it is samba This is bossa nova (1960) of Bruno Marnet and Bill Farr, with orchestration of Amancio Cardoso and date copyright of 1960. This research intends to understand the process of the construction of the critcism of the samba quoted through the analysis of the score and recording it. In addition to the contextualization regarding the textual criticism in popular music that had around Samba and Jazz.

**Keywords:** bossa nova, samba, Bruno Marnet, Bill Farr

## 1. Introdução

Dentre as partituras do acervo da Orquestra Hermínio de Moraes doadas ao Conservatório de Música da UFPel, em sua maioria canções para serem tocadas em baile, chamava a atenção a diversidade de gêneros. Observa-se a presença de fox-balada, bolero, côcos, tangos, czardas, quadrilhas, sambas, mambos, choro, baião, entre outros. Dentre essa quantidade, o interesse recaiu sobre um samba específico em que seu conteúdo apresentava um teor crítico à bossa nova.

Trata-se do samba *Isto é bossa nova* (1960) de Bruno Marnet e Bill Farr, com orquestração de Amancio Cardoso e data copyright de 1960 (fig. 1).

Figura 1: capa da partitura do samba *isto é bossa nova*, de Bill Farr e Bruno Marnet, orquestração de Amancio Cardoso e data de copyright de 1960.

Como é dito na capa da partitura (fig.1), há também gravação em disco 78rpm datada de julho de 1960, gravada pela RCA CAMDEM, interpretada por Bruno Marnet[1] e que foi gentilmente cedida para esta pesquisa, em formato digital, pelo Arquivo Nirez.

Na segunda página da partitura do samba, logo abaixo da linha do trombone, é possivel ler o texto da canção. Entre outros trechos, destaca-se "desafinar é natural". Seria essa uma referência à *desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça? Questão geradora de sentido para esta pesquisa que trouxe à luz outras como, o que foi "bossa nova"? Que tipo de universo da crítica textual em música popular existia na época e como é construído o discurso musical na crítica do samba em questão?

Pretende-se, então, a partir da partitura citada e a gravação em disco 78rpm de *Isto é Bossa Nova*, responder essas questões.

Antes de tudo, é preciso contextualizar o universo e as personagens da crítica textual e ideologias politico-culturais em torno da música popular –especialmente do jazz e do samba - entre a segunda metade da década de 1950 e início dos 60's.

## O "Café Society" e a Crítica de Jazz: "modernistas" vs "tradicionalistas"

Em Copacabana – bairro da zona sul do Rio de Janeiro -, na década de 1950, surge um movimento das noites de "boite" chamado "café society". Como contextualiza SARAIVA (2007):

> "Se na década de 40 a noite de Copacabana ficava dividida entre os cassinos Copacabana e Atlântico, na década de 50 as atrações se espalhavam pelas dezenas de boates, restaurantes, bares. A vida noturna de Copacabana não só reunia a "nata" da sociedade carioca de então – o apelidado café society – como tinha destaque privilegiado nas colunas sociais e em crônicas em jornais da época, escritas por Antonio Maria, Fernando Lobo, Ibraim Sued e outros". (SARAIVA, 2007, p. 24)

Ainda segundo a mesma autora (op.cit), nesta década, junto ao *café society*, cria-se uma cena "jazzistica" carioca que ganha um bom número de páginas em crônicas de jornais e críticas em colunas de revistas especializadas como a *Revista da Música Popular* criada por Rafael de Almeida. Estabelece-se uma polarização "tradicionalistas" vs "modernistas" na crítica de jazz, onde os "tradicionalistas" como, José Sanz e Jorge Guinle defendiam que o jazz "genuíno" e "tradicional" seria aquele praticado em Nova Orleans, desvalidando o jazz brasileiro enquanto jazz própriamente dito e os "modernistas"- como os chamavam os defensores do "jazz tradicional" -, que aceitavam a modernização do jazz. Porém não haviam nomes que defendessem, de fato, o "jazz moderno", ficando para os ecléticos o outro lado da moeda, como nos explica:

> "Interessante que os críticos estavam classificados em três categorias, para melhor orientação do leitor: os 'tradicionalistas', os 'modernistas' e os 'ecléticos'. Entre os críticos brasileiros - Sérgio Porto, Lúcio Rangel, José Sanz, Marcello Miranda, Sylvio Túlio Cardoso, Vinicius de Moraes e o próprio autor – a balança estava pesando para os defensores do 'jazz tradicional'. Sem nenhum que representasse estritamente o 'jazz moderno', a briga com os 'tradicionalistas' ficava por conta dos chamados 'ecléticos' – Sylvio Túlio, Jorge Guinle e Vinicius de Moraes. (SARAIVA, op.cit, p. 46)

## A influência do jazz no samba e a identidade nacional na música popular brasileira

O samba, gênero musical brasileiro que surgiu pela primeira vez na indústria fonográfica ainda na primeira década do século XX, estabeleceu-se enquanto representação musical da identidade nacional a partir das políticas nacionalistas do governo Vargas, especificamente, na constiuição do estado novo pós-1937 (COELHO, 2011).

Muitos sambistas, críticos e músicos de uma forma geral foram influenciados e incorporaram esse discurso, tendo o samba como o principal símbolo de identidade nacional em se tratando de música popular, como é o caso de Ary Barroso, Donga, entre outros.

Entretanto, em meados da década de 1950, o samba perde espaço nas vendas de discos para gêneros musicais extrangeiros (SARAIVA, 2007), como é possível ver, sintomaticamente, no trecho da coluna *Lira Popular* escrita por Marques Rebelo na revista *Paratodos* de 1956:

> "Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador." (Marques Rebelo in "Lira Popular", *Paratodos*, nº6, segunda quinzena de setembro de 1956, p. 07)

Além disso, o samba vinha sendo "contaminado" pelos rítmos e harmonias "alienígenas" dos boleros, fox-trotes e, principalmente, do jazz. Fez-se necessária uma reafirmação do samba, agora enquanto "samba autêntico", para que "os valores culturais nacionais" fossem retomados (SARAIVA,op.cit). Nessa investida, por exemplo, foi organizada a *I Semana da Música Popular Brasileira* pela revista *Radiolândia* no intuito de que a música "autenticamente brasileira" reclamasse seu posto.

Em contrapartida, haviam os que defendiam as tais influências extrangeiras no samba, desde que não houvesse alteração no rítmo.

Para explicar com mais clareza esse universo, a revista *Paratodos* realiza uma entrevista durante os anos de 1956 e 1957 com representantes dos dois lados da situação, de um lado De um lado, Silvio Caldas, Inezita Barroso, Orestes Barbosa, Grande Otelo, Ary Barroso, Donga, Nássara, Dorival Caymmi, os chamados "saudosistas" defensores do "samba autêntico" e crédulos de uma "decadência" da música popular brasileira; de outro, os chamados "modernistas" Radamés Gnatalli, Tom Jobim e Gaya (id.op.cit). Além disso, segundo SARAIVA (op.cit):

> "Guerra Peixe é chamado para discussão e tenta desfazer uma certa confusão de termos. Começa afirmando, ao contrário dos entrevistados citados acima, que a música popular brasileira não está em decadência. O que está em decadência é aquilo que 'nós, folcloristas, chamamos de música urbana, essa música sujeita à moda e tão difundida pelas estações de radio'. (idem, op.cit, p. 46)

Guerra Peixe traz para a discussão uma terceira perspectiva, a de música popular enquanto música não midiada, ou seja, fora dos meios urbanos e afirma que, na verdade, é a música

urbana das rádios que estava em decadência, sendo assim, esta não representa a identidade nacional.

Apesar desse berço da crítica político-ideológica textual em música popular, nasce, nos anos finais da década de 1950, um samba com forte influência do jazz, posteriormente chamado de "bossa nova" e que foi incorporado como gênero musical representativo da identidade nacional na década seguinte.

**As "bossas novas"**

Atualmente, a expressão "bossa nova" é referente a um gênero musical brasileiro. Entretanto, nem sempre foi assim, a expressão "bossa nova" recebeu vários usos e foi comumente usada como gíria para definir algo novo ou novas maneiras de se fazer algo. É possível encontrá-la nos jornais em 1949 no *O Jornal (RJ)*, específicamente, 25 de Setembro de 1949 em um trecho da coluna Rádio Informações:

> "O produtor Fernando Lobo, um dos mais habeis programadores do rádio, está apurando duas idéias magistrais dentro de breves dias na Rádio Nacional, diz Fernando que é 'bossa nova', são programas que ganharão o horário desde a noite da estréia". (O Jornal (RJ), 1949, p. 7)

Além disso, foi usada, em 1960, para denominar uma das "facções" do partido da União Democrática Nacional (UDN) que não era tão favorável aos ideiais do partido (BENEVIDES, 1981).

A sua primeira aparição em uma canção, segundo BÉHAGUE (2001), foi em *desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça em 1959, no trecho "[..] isto é bossa nova, isto é muito natural". Entretanto, a expressão ainda não se referia ao gênero musical "bossa nova", tanto que as canções que, mais tarde, seriam taxadas como "samba bossa nova" ou somente "bossa nova" ainda eram consideradas apenas enquanto "samba". Segundo Ruy Castro (1990) em seu livro *Chega de Saudade, desafinado* foi, inicialmente, uma piada interna de Tom Jobim e Newton Mendonça contra os cantores desafinados que os mesmos acompanhavam nas noites das boates e que a adoção de "isto é bossa nova" na letra tinha a ver com uma provocação humorística:

> "Para acrescentar uma pitada de provocação, referiram-se à expressão da moda entre os meninos de Ronaldo Bôscoli e escreveram: 'isto é Bossa Nova, isto é muito natural".

> Mais tarde, nos primeiros de 1960, surge a denominação "samba bossa nova" e, posteriormente, após o seu sucesso internacional, fica conhecida como "bossa nova". (CASTRO, 1990, P. 134)

**Isto é bossa nova?**

Tendo em mente todo o exposto até aqui, pode-se analisar com certa propriedade o discurso que o samba *isto é bossa nova* apresenta.

Então, a que tipo de posição crítica leva o discurso do samba em questão? Colocando-o sob a ótica de um "samba autêntico", tem-se a melodia e progressão harmônica sem adições de quartas, sextas ou nonas[2]. Entretanto, o naipe de metais acrescenta alguns intervalos aos acordes em diversas frases do arranjo como, por exemplo, uma quarta em um intervalo de Mi e Lá seguida de uma nona em um intervalo de Fá e Si, ambos sobre o acorde de Eb em um trecho (fig. 2).

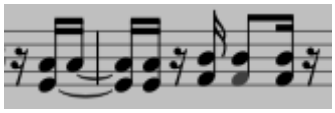
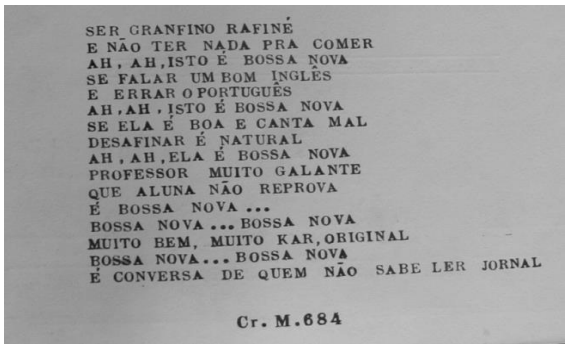


Figura 2: trecho de uma frase dos metais do samba isto é bossa nova transcrito em partitura.

Esse tipo de comportamento harmônico poderia, como muita facilidade, ser descaracterizado enquanto "samba autêntico" e taxado enquanto samba influenciado por uma harmonia "alienígena". Poderia ser então um componente do discurso musical para sugerir uma certa ironia na crítica à "bossa nova"? Analisando a discografia dos autores, é possível perceber que muitas de suas canções são fox-trotes, inclusive Bill Farr gravou o samba-canção *eu não existo sem você* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes em 1961. Ambos os autores tinham certa fama e frequentavam as boates de Copacabana do chamado "café society". Levando em consideração a história sobre *desafinado* contada por CASTRO (1990), talvez a crítica de *isto é bossa nova* não fosse direcionada as questões de valorização do samba e a influência do jazz na música brasileira, mas sim a uma espécie de comportamento social contraditório atrelado à música de "bossa nova" no simbolismo de "cantar desafinado" como sugere o texto da canção (fig.3)


SER GRANFINO RAFINÉ
E NÃO TER NADA PRA COMER
AH, AH, ISTO É BOSSA NOVA
SE FALAR UM BOM INGLÊS
E ERRAR O PORTUGUÊS
AH, AH, ISTO É BOSSA NOVA
SE ELA É BOA E CANTA MAL
DESAFINAR É NATURAL
AH, AH, ELA É BOSSA NOVA
PROFESSOR MUITO GALANTE
QUE ALUNA NÃO REPROVA
É BOSSA NOVA...
BOSSA NOVA... BOSSA NOVA
MUITO BEM, MUITO KAR, ORIGINAL
BOSSA NOVA... BOSSA NOVA
É CONVERSA DE QUEM NÃO SABE LER JORNAL

Cr. M.684

Figura 3: texto da canção *isto é bossa nova* presente na segunda página da partitura publicada.

Entretanto, pode ter havido um equívoco em relação à absorção do discurso de "cantar desafinado", visto que foi proposital na construção da melodia de *desafinado*, a partir de notas dissonântes, a ideia de desafinação.

Como é possível perceber em "Isto é bossa nova, isto é muito natural" na oscilação de Ré para o Mi, dando a entender insegurança e desafinação na voz. (Fig. 5)

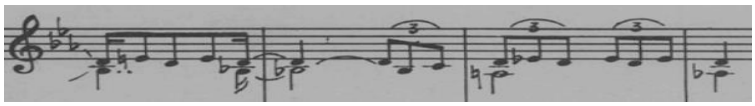


Figura 5: trecho da partitura publicada de *Desafinado* com data de copyright de 1959

Uma outra questão, de cunho simbólico no discurso musical de *isto é bossa nova* é quando surge "ah, ah, isto é bossa nova" e melodia sugere uma monotonia (fig. 6)

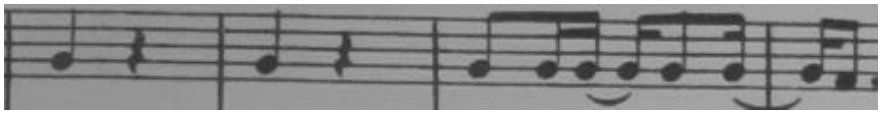


Figura 6: trecho da partitura publicada *Isto é bossa nova*

Dando a entender um certo tom de deboche e risos sarcásticos nos dois primeiros compassos do trecho. Além disso, sua característica rítmica e melódica é muito próxima ao *Samba de Uma Nota Só* (1960). (Fig. 7)

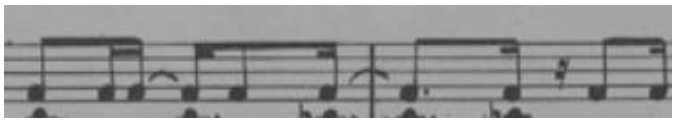


Figura 7: Trecho da partitura publicada *Samba de Uma Nota Só* com data de copyright de 1960.

## Considerações Finais

O que se percebe, na verdade, na crítica do samba *isto é bossa nova* de Bill Farr e Bruno Marnet é a construção – proposital ou não - de um paradígma da contradição. Ora, eu critíco o samba de influência jazzística, mas incorporo, na minha crítica, o mesmo discurso para, talvez, sugerir um tom de ironia. Além da contradição no discurso musical, há contradição no discurso textual como em "ser granfino e rafiné e não ter nada pra comer" e "se ela é boa e canta mal, desafinar é natural". Enfim, este texto esta como recorte de uma pesquisa mais densa e pretende seguir, posteriormente, à reflexão e análise de outras canções, sendo estas sambas ou não, a fim de entender o processo de recepção do que viria a ser bossa nova.

**Referências:**

BÉHAGUE, Gerard. Verbete: Bossa Nova. Grove Music Online, 2001

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. A UDN e o udenismo. Rio de Janeiro: Paz e terra, p. 23-59, 1981.

CASTRO, Ruy. Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo, Companhia das Letras, 1990

COELHO, Carla Araújo. O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. Revista Vernáculo, n. 27, 2011.

JOBIM & MENDONÇA, Antônio, *Desafinado.* São Paulo: Musical Arapuã, 1959. Partitura.

MARNET & FARR,. Bruno, *Isto é Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Cruzeiro Musical, 1960. Partitura.

O JORNAL. Rio de Janeiro: Ano de 1949, 25 de setembro

PARATODOS. Rio de Janeiro: Ano de 1956, nº 6

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 2007. Tese de Doutorado. Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

**Notas**

[1] Segundo o catálogo de discos 78rpm do acervo da Fundação Joaquim Nabuco.
[2] A versão da partitura está em C e a gravação em Eb