

O SAMBA BRASILEIRO COMO FATOR DE IDENTIDADE NACIONAL: uma análise semiótica



Thaís C.M. Salvador¹

Ministério da Educação do Brasil

Robson C. Tinoco²

Universidade de Brasília

Resumo: O objetivo desta pesquisa é examinar, através de uma investigação semiótica, a construção artística do "jeitinho brasileiro", iniciado no início do século XX com o movimento artístico brasileiro chamado Modernismo. Para tanto, é explicado o conceito de jeitinho brasileiro e sua diferenciação em relação ao comportamento corrupto. Como escolha teórica, optou-se pela semiótica, em particular, a semiótica da música que possibilitou não apenas a análise do texto musical, mas também sua manifestação melódica para a construção do conflito e suas soluções. Decidida a base teórica e a metodologia, foi realizada uma análise semiótica dos três sambas mais tocados nas décadas de 30, 40 e 50 na rádio brasileira. Os resultados mostraram uma aproximação dos parâmetros brasileiros estabelecidos entre o texto musical e o mapa melódico, o que indica intencionalidade por parte do samba moderno na construção do povo criativo brasileiro e no social e histórico do jeitinho brasileiro.

1. Introdução

A cordialidade e a malandragem do povo brasileiro são reconhecidas mundialmente. Dito como um povo alegre e vibrante, o brasileiro não se destaca apenas no futebol, no carnaval e na comida. Há uma característica tão especial quanto os aspectos citados que fazem do brasileiro um indivíduo criativo e resiliente frente aos diversos problemas sociais e econômicos que enfrenta em seu cotidiano: o jeitinho brasileiro.

Jeitinho brasileiro é o comportamento, ou a reação individual frente a um momento inesperado, criado por situação de desigualdade entre o indivíduo e a instituição ou pessoa que possui moderada vantagem econômica e social que sofre a consequência dessa ação. Comportamento esse que necessariamente se manifesta em soluções criativas para o problema, validadas ou minimamente aceitas no seu convívio social de forma que manifeste uma publicidade compartilhada socialmente.

Existe uma linha tênue entre a corrupção e a brasilidade, ainda que a primeira possa ser praticada por brasileiro a segunda não é e não deve ser definida como produto da primeira. A corrupção necessariamente exige de

¹Thaís Cristina de Melo Salvador -Mestre em Literatura brasileira e práticas sociais. Analista educacional do Ministério da Educação.

²Robson Coelho Tinoco - Professor Doutor em Literatura. Professor Titular do Departamento de Teoria Literária - Universidade de Brasília

seu agente de ação corrupto a mentalidade de que o não cumprimento das regras, sejam elas políticas, sociais e institucionais, é uma ação legítima quando praticada por ele e condenável quando praticada por terceiros. Já o jeitinho brasileiro, colocado como brasilidade, exige uma aprovação social, demanda o sancionar do outro que não necessariamente está incluso na ação transgressora.

Outro aspecto diferenciador é o fato de a corrupção ser premeditada, uma reação planejada de algo que lhe foi cobrado ou de uma situação prévia de ganho material. Não há espaço para o imprevisto, tendo a penalidade de ser pego no ato transgressor um estímulo. O jeitinho brasileiro é provocado pelo imprevisto, criativo e até certo ponto sedutor, frente a uma situação pouco previsível em que não apenas o ato é validado socialmente como ganha publicidade. Pode ser adjetivado como solidariedade ou mesmo afetividade quando esse favorece um terceiro. De toda forma, a diferenciação entre corrupção e jeitinho brasileiro é assunto aberto, polêmico e quase impossível de se distanciar dos julgamentos morais e éticos dos pesquisadores do tema, sendo que sua utilização sinônima é verificável nos ambientes institucionais públicos.

2. O samba brasileiro

Considerando que a arte brasileira foi utilizada como ferramenta colonizadora em seu período inicial, por ter tido uma transposição do pensamento e da estética do mundo europeu, ela não nasce com o desenvolvimento da língua e apenas se transforma junto com a sociedade. Assim, falar de construção de brasilidade nas manifestações artísticas brasileiras, em especial sua concretude no texto musical, é buscar como e quem acessava essa manifestação artística bem como sua influência na construção do ser social.

Diferentemente do ritmo do alcance da produção literária brasileira, a vida musical não dependia do letramento nem de seu compositor nem de seu ouvinte. Esta manifestação artística é acelerada, a presença desta nas ruas, nos bairros populares e senzalas é verificada pelas tradicionais músicas folclóricas e as festas populares. Mas é no século XIX que o grande gênero brasileiro precursor do samba se consagra: o choro, formado pela combinação ideal de dois violões, um cavaquinho e uma flauta.

Com o século XIX surge a necessidade da distinção entre arte brasileira e arte portuguesa, principalmente nos aspectos estéticos pois, o sentimento nacionalista cultivado pelo movimento de independência denota o imediato afastamento do colonizador como prova da vitória da colônia. Assim, o movimento romântico protagonizou uma libertação da literatura dos modelos e mitologia clássica sugerindo uma pauta nacional para a criação artística, que Candido (2004) observa que "propondo o índio como tema nacional, o sentimento religioso como critério e o sentimentalismo como

tonalidade". (p. 37) evidenciando um rompimento estético, mas instituindo uma continuidade histórica com o movimento *árcade* brasileiro. Continuidade esta sentida intensamente na musicalização de poemas eruditos por românticos com o intuito de popularização do texto poético. Mesmo que o cenário de letramento não fosse favorável, esta preocupação com o alcance da obra artística na população fez com que diversos mecanismos culturais fossem estabelecidos na sociedade brasileira como as universidades, bibliotecas, revistas, teatros, proporcionando assim, o que podemos chamar de primeira geração de leitores brasileiros. Estes aparatos culturais é o que propicia, segundo Candido (2004), "ao lado da pesquisa histórica, o debate de ideias e a análise crítica, inclusive com a formação de uma teoria nacionalista da literatura e o estudo sistemático do passado literário" (p. 40).

Esta inquietação, traduzida na necessidade de afirmação nacional, assumindo nossa realidade física e cultural, origina-se de um desejo irrefreável de romper com o século XIX e suas concepções acadêmicas da produção artística nacional. Tendo como primeiro norte o regionalismo, os artistas voltaram-se ao homem rural e suas tradições. Em um inquietação dupla: a primeira é interna resultante do compromisso firmado pelo artista não só com a realidade brasileira bem como a compreensão dessa realidade da forma que ela se apresenta, sem nenhuma idealização ou contaminação ideológica estrangeira; a segunda é externa, busca pelos modelos europeus de vanguarda como solução estética do autor, conseguiram numa ambivalência clara entre nacional e internacional, criar um movimento genuinamente brasileiro.

Devido a sua complexidade e amplitude, o nascimento do pensamento moderno vai além da disputa territorial entre Rio e São Paulo sobre a paternidade do movimento. Compreender que o modernismo nasceu da importação, ou releitura crítica, das vanguardas europeias numa busca por reconstrução da cultura brasileira através dos elementos nacionais não contaminados pelos valores coloniais de erudição artística é reconhecer que, embora a onda antilusitana também resultaria em certo modo a europeização da estética brasileira em seu período inicial, o espírito modernista é uma busca artística que busca a reformulação crítica social da história nacional revisitando o passado visionando o futuro.

O desenvolvimento do modernismo brasileiro na década de 20 ocorreu em um terreno de perda do poder político do latifundiário e crescente fluxo imigratório promovido pelo final da Primeira Grande Guerra Mundial. Com as necessidades sociais se transformando, movimentos populares contra as péssimas condições trabalhistas dava voz ao anarquismo e inflada por esse clima de transformação a arte surgia como consequência natural da efervescência social do país.

Oriundo da necessidade pela formação da identidade nacional, o samba carioca ao mesmo tempo que esteticamente buscava sua delimitação em relação ao choro e ao maxixe, também se tornava um símbolo nacional. Lugar

esse alcançado graças ao desenvolvimento das mídias radiofônicas e o estabelecimento da indústria do disco. Todo aparato midiático cultural encontrava no samba a voz da nova maneira de falar do país, de sua cultura e de sua política.

Tendo suas raízes nos batuques da época colonial, o samba como gênero musical brasileiro se constitui como manifestação artística de negro em que música, dança e percussão davam voz a elementos ligados às tradições religiosas africanas. Acompanhando o desenvolvimento econômico do império, o samba desce do Nordeste açucareiro para encontrar na capital carioca sua manifestação urbana. Surge as primeiras rodas de samba no espaço que é considerado o berço do samba brasileiro moderno, a Praça Onze. No século XIX o samba brasileiro que mantinha sua ligação com o religioso, uma vez que as rodas aconteciam nos terreiros de mães e pais de santo do Rio de Janeiro, o batuque foi incrementado por versos de improvisos e refrões melódicos cantados em grupo.

O carnaval teve papel de destaque nesse processo de estabelecimento do samba como identidade cultural nacional. Através das agremiações de escolas de samba, o gênero musical caía no gosto da classe média como modalidade de divertimento, como estilo de vida com código de conduta, vestimenta e uma certa poesia cotidiana sedutora. Mas, apenas o deleite da elite na festa do carnaval não era suficiente para o reconhecimento do samba como manifestação artística brasileira. Esse veio dos esforços de um visionário sambista: o Donga. Ernesto Joaquim Maria dos Santos ou o famoso sambista "Donga" a quem é atribuído o primeiro samba gravado da história " pelo telefone". A relevância de Donga para a história do samba não se resume apenas ao feito artístico, foi ele quem, segundo Jost (2015) "inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio a guardar até hoje" (p. 120).

Ele foi o primeiro a pensar na composição musical adaptada aos meios de reprodução, o que não permitia as rimas improvisadas exigindo que o sambista escrevesse as melodias, os arranjos de forma física, ao escrever a partitura possibilitava a comercialização e a gravação de disco pelo sambista. Ele era um sambista revolucionário, além do contexto do samba do morro, Sandroni (2001) define que a "consequência de toda essa atividade de Donga foi a de transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade" (p. 119).

No início final da década de 20 o mercado de discos brasileiros estava em ascensão, a implementação da gravação elétrica e a inauguração de diversas estações de rádio foram decisivas para que o samba carioca ultrapasse a fronteira dos botecos e dos botequins cariocas e alcançasse nacional. Na questão estética, devido a sua reprodução na rádio o samba

sofreu alterações melódicas em que passou de chorinhos com inspirações em Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros na década de 20 para traços mais carnavalescos e marchinhas das décadas de 30 e 40. A figura do sambista ganha mais relevância e projeção com intelectuais de classe média compondo samba, Mário Lago e Noel Rosa, dando ao samba urbano carioca como Fenerick (2005) elucida que " o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveriam ter para serem o mais nacional possível e o mais respeitável possível" (p. 58)

3. A construção artística do jeitinho brasileiro

Investigar assunto tão polissêmico como o paradoxo brasileiro do ser nacional em uma proposta linear apresenta alguns problemas metodológicos. O maior deles é eleger uma área que melhor se aproxima com o objetivo da pesquisa de esquematizar uma proposta básica de correspondência entre artes acerca de um desenvolvimento nacional de autoimagem. Ainda que a antropologia e a sociologia sejam ciências úteis neste propósito, temerosa com expansão do universo da pesquisa e conseqüente afastamento de seu propósito literário, o desenvolvimento lógico acerca do brasileiro apresentado neste capítulo dispensou conceitos sócio-políticos básicos como ideologia, formação e construção social para investigar manifestação artística que identificassem elementos do âmbito individual da sociedade brasileira que historicamente contribuíram para a determinação do dilema o que é ser brasileiro e sua conceituação.

Desta forma, a investigação realizada foi feita com base na hipótese de que esse jeitinho brasileiro não seja construção apenas histórica e social como também, é resultante de um projeto artístico brasileiro que teve como sua grande manifestação musical as canções de samba do início do século XX.

4. Revisão Crítica

Trigueiro (2009) contribui para a discussão sobre o fenômeno cultural do jeitinho brasileiro conduzindo uma abrangente pesquisa de sua manifestação nos aspectos científicos e das práticas sociais do povo brasileiro citando como exemplo a arte futebolística, a criação da Petrobrás, o aviação e soluções tributárias como manifestações desta brasilidade, O seu tratamento sobre a herança luso-ibérica como campo fértil para o crescimento de uma sociedade brasileira pautada na improvisação frente ao fracasso civilizatório português contribui para o entendimento desta pesquisa de que o fator de reação ao inusitado problema imposto é fator determinante para a manifestação da transgressão brasileira em relação às normativas estatais e ao descarte provisório dos valores morais religiosos impostos. Destaca-se ainda da pesquisa do autor o estudo da ênfase de nossa legislação na igualdade de todo brasileiro perante a lei que não se manifesta de forma vívida na sociedade brasileira, motivo pelo qual o jeitinho brasileiro não possui menor

receio moral no desrespeito dessas normas quando o ônus é debitado apenas do poder público, perdendo a noção de bem público em detrimento de favorecimento pessoal. Cabe ressaltar que apesar do autor destacar o caráter de construção histórico-social que esta brasilidade ou jeitinho brasileiro possui o autor não atribui exclusividade de formação a este, e sim a um ciclo vicioso de rebeldia contagiante e validação social contra uma estrutura estatal dominante distante do interesse público.

Barroso (2017), é um pesquisador com expressiva contribuição à discussão do tema do modo de ser brasileiro, o qual ela também o conceituou como jeitinho brasileiro. Conclusões acerca sobre como de forma geral o brasileiro não enxerga a negativa, ou o “não” como denotação de limite, explicitando que a norma, as leis para o brasileiro não são barreiras definitivas. Seu estudo com duzentas pessoas na década de 80 procurou mapear o jeitinho brasileiro através de questionários e entrevistas revelando que a transposição da barreira é motivada por um acontecimento inesperado, difícil ou proibido que resolveria uma situação emergencial do indivíduo. Este aspecto da conclusão do estudo será utilizado como um dos parâmetros de investigação de manifestação artísticas elaborados nesta pesquisa.

Um contraponto quanto a questão dessa interlocução entre classe popular e a elite intelectual no projeto de nacionalização artística no Brasil através do samba, é a posição de Sodré (1998) que considera que esse diálogo era muito mais um movimento vindo dos sambistas do morro que sabiam do poder de capital que essas relações poderiam gerar para o sambista do que um movimento hierárquico da classe intelectual. Ao manter as relações estéticas do samba com sua matriz africana, contextualizar as canções no cotidiano do morro e assim manter sua expressividade musical com os olhos na comunidade, o sambista se profissionaliza, torna rentável sua arte ao mesmo tempo que penetra na classe opressora de sua cultura, sendo o samba antes de objeto de sustentação de um projeto cultural modernista, estratégia de resistência de um grupo minoritário de músicos do morro.

5. Método de análise

5.1 Parâmetros de brasilidade

Definido conceitualmente qual aspecto do que é ser brasileiro abarca esta investigação, dele se extrai os parâmetros objetivos que servirão como base para a análise correspondente ente artes da mesma. Assim, ficam definidos como os termos utilizados para averiguação de influência na formação de identidade nacional: a natureza do conflito em questão ao tempo de ocorrência - esperado ou inesperado; a elaboração da solução do conflito ser criativa ou banal e por último a recepção da ação ser sancionada ou reprovada no ambiente social em que está inserido o personagem transgressor.

O quadro de aproximação de maior ou menor grau correspondente a brasilidade será o parâmetro para avaliação do quanto a obra artística analisada se assemelha ao comportamento contemporâneo do brasileiro cotidiano servindo como indicativo de sua influência histórica nesta construção de brasilidade. Ao analisar a obra será classificado em cada parâmetro e sintetizada sua correspondência através de análise semiótica textual ou musical.

Natureza do Conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado ou Esperado	Criativo ou Banal	Sancionada ou Reprovada

Quadro I- Correspondência brasilidade

5.2 A escolha da semiótica como teoria investigativa.

A manifestação da realidade ou do mundo vivenciado pelo autor do texto literária na obra pode ser estudado a partir da escolha de suas unidades semânticas e a maneira que elas se relacionam entre elas na criação do campo semântico da forma. Esta maneira investigativa da criação de sentido da obra de forma estruturante, não constitui nem um movimento nem uma escola de crítica, segundo Barthes (2007), um dos conceitos do estruturalismo é o modo como este homem criador da obra vive o mundo estruturalmente.

O princípio estruturante desse modo de análise é o concerto de obra resultante não do acaso mas da vitória de seu autor sobre o mesmo, evidenciada na regularidade das escolhas de unidades básicas para composição da obra como também na semelhança de relação entre elas, onde o estruturalista, através de método de desmontagem e arranjo reconstrói em estrutura aquilo que o autor da obra de arte manifesta em poética ou singularidade. Neste movimento, não reduz a análise dos códigos e sim utiliza as unidades significantes fazendo aparente suas funções nos conjuntos que operam. De modo que o contexto, a história, a cultura em que a obra está inserida é postergada frente a natureza da mesma. O signo, em demérito da manifestação interpretativa coletiva da ideia, privilegia a criação literária frente ao seu autor, destacando assim as relações internas em primeiro plano de origem de sentido da obra, pondo o conteúdo da criação artística como mero produto resultante das mesmas.

O distanciamento da atividade estruturalista do homem rico de significados e a aproximação dos mecanismos gerais que compõem os significados fabricados pela obra coloca a prática estruturalista centrada no texto poético e pouco relacionada na significação dada pelo receptor, o leitor da obra artística. O estruturalista ou a prática de análise estruturalista para os objetivos desta pesquisa seriam úteis na obtenção dos elementos de correspondência do quadro de brasilidade mas não seriam usados na

reconstrução de sentido das obras analisadas, não cumprindo assim a última etapa de arranjo das unidades básicas, afastando a escolha deste conceito crítico como orientação de análise artística do corpo investigativo deste estudo.

A descoberta interpretativa da obra tendo como fonte a análise do discurso apresenta-se como uma resolução ao problema do rearranjo da obra artística. Fazendo uma correlação com tema brasilidade esta abordagem acessa o complexo processo de interpretação dos sentidos prestigiando o autor e sua colocação espaço tempo. Os elementos narrativos da obra são apresentados como terreno de representações além das unidades mínimas de significado e suas relações. O discurso literário é lido como manifestação ideológica, social, história.

Em seu curso de análise do discurso Meurer (2008), a fim de que estas manifestações ultrapassem as noções do senso comum sobre contexto, define como papel essencial da análise do discurso considerar a língua como sistema quanto ao corpo fonológico, lexical, gramatical e semântico. É conhecimento quanto ao processo cognitivo, manifestação mental. É comportamento quanto ao seu uso, interação social. Por fim é arte quanto a preocupação estética, literária.

A manifestação textual da obra é fruto de uma associação entre língua e história de forma que as possibilidades de produção de sentido sejam pistas interpretativas cravadas na escolha da palavra, do produto material dentro do panorama teórico linguístico e histórico do receptor da produção artística. Esta premissa, para a análise do discurso, é o que possibilita as relações da linguagem artística e o leitor serem reais mesmo que os indivíduos envolvidos na criação e recepção da obra- autor - leitor- não compartilhem os mesmo espaço ou tempo de existência. A esta multiplicidade de fatores de coexistência faz da análise do discurso uma teoria de predicação de sentido do discurso dentro de um universo de outros enunciados de diferentes discursos em práticas de inter e trans textualidades da obra.

Desta forma, posicionar um estudo artístico na perspectiva da análise do discurso é reconhecer a natureza da escolha linguística subjetiva do autor e a validá-la socialmente na natureza interpretativa do leitor numa regulação de geração de sentido intrinsecamente relacionada ao contexto histórico-social de ambos de maneira que a obra não pende de um ou de outro mas transcende as referências culturais de ambos para se expor na ideologia do discurso de sua manifestação à época e ao espaço que ora ela é criada ora é lida.

Considerando o estruturalismo quanto a análise de discurso como orientações metodológicas reflete-se que, se por um lado é possível através da investigação da colocação lexical definir elementos que caracterizem a transgressão à ordem imposta por um sujeito de ação dentro da narrativa, por outro sem a devida análise contextual não é possível definir se tal

comportamento de desordem se relaciona a brasilidade ou a construção singular de corrupção do personagem. Ainda que a análise de discurso contemplasse a resolução deste problema de contexto sociocultural ela não possui amplitude no estudo interartes afastando a pesquisa de seu objetivo de estudo musical, pois, seria colocada a escolha de análise exclusiva da letra e sua manifestação espaço-tempo exclusiva no momento de criação da obra empobrecendo a contribuição das amostras musicais do estudo. Desta forma, foi necessário buscar uma corrente crítica intermediária às duas e que abarcasse a análise musical e textual de forma igualitária no discurso literário.

A semiótica se apresenta como uma solução teórica ao dilema. Sua abordagem sobre a criação de sentido como forma comunicativa através do signo abarca diversos meios de manifestação artística e contempla tanto a investigação da obra em sua unidade mínima sem diminuir a construção interpretativa do receptor desta. Desta forma a estrutura não dita, a unidade ausente da obra quanto a visível, a dita, é convencionalizada entre autor e leitor, através da escolha de um código num processo cultural de comunicação.

5.3 Conceitos básicos da semiótica da canção- samba.

O primeiro ponto para a análise semiótica da canção é a compreensão de que o discurso musical não necessita da extrapolação semântica por meio do contexto extramusical para gerar sentido. Assim, sua análise é possivelmente realizável dentro das quatro propriedades da música e, no contexto da canção, sob aspectos de altura e duração melódica. A primeira tem relação com a percepção do ouvinte de som agudo ou grave, quanto maior a frequência sonora mais agudo o som se apresenta e quanto menor mais grave é este som. A duração além de ser responsável pela percepção de tempo na música também a divide em pulsações, curtas ou longas representadas graficamente pelas figuras de valor e pelo andamento em uma partitura.

A sensação melódica tensa ou menos tensa não é racionalizada pelo ouvinte, mas sentida. Os elementos básicos da canção que permite tal atividade sensitiva são letra, melodia e cancionista. Destaca-se os dois últimos como forma musical e força entoativa respectivamente. A força entoativa é o modo como é cantada a melodia e letra da canção. Tatit (2001) ao destacar a importância do arranjo tonal dentro da melodia reflete que esta encontra-se intrincada ao conteúdo do texto, quando a forma musical se sobressai ao conteúdo verbal ao ponto deste se tornar inteligíveis essa força se anula. A sonoridade na canção é repetida através de recursos internos para que vire melodia, essa repetição é a criação artística, a estética da canção vem da preservação do sentido através da repetição do esquema melódico. As forças tensivas, de entoação e de forma musical, se relacionam, dessa maneira, em uma constante relação de ascendência e descendência sempre ligadas ao conteúdo verbal da canção. Tomando consciência dessa estruturação do

sistema musical é possível compreender os três processos semióticos que norteiam a teoria de análise da canção elaborada por Tatit: a figurativização, tematização, passionalização.

A tematização é um processo pelo qual a canção tende a encurtar as durações melódicas. Esse encurtamento causa uma aceleração e repetição do pulso gerando motivos rítmico-melódicos repetidos. Concentração da tessitura e aceleração no andamento resulta em melodia previsível. Essa repetição reduz o fluxo de informação na recepção do ouvinte. Nos momentos melódicos dentro da canção em que prevalece a tematização não existe rupturas entre o sujeito e seu objeto de desejo. Há um encontro confortável entre eles. Como existe um padrão melódico não existe tensão ou drama. A canção se desenvolve de maneira horizontal neste processo de conjunção entre os elementos da narrativa.

A passionalização é um processo pela qual a canção tende a prolongar as durações melódicas, ampliando a tessitura, verticalizando-se. Valoriza-se a quebra melódica, grandes saltos intervalares e prolonga-se as vogais. Explora a tessitura e desacelera o andamento. Estas canções são denominadas de passionais. O período melódico dentro da canção em que prevalece a passionalização há uma ampla exploração das discontinuidades melódicas através de transposições bruscas de registros e saltos intervalares expressivos. Há quebra do padrão melódico sugere uma letra de conteúdo de separação ou busca do sujeito em relação ao seu objeto. Não possui previsibilidade, está associada a sofrimento, perda e os elementos de sua narrativa estão numa relação de disjunção.

A figurativização é o processo de oposição ao investimento melódico. Ela evidencia a performance do cancionista e não a canção. Ela remete ao discurso oral, pois foca na fala que está por trás da voz que canta. Nesta proposta de análise semiótica ela não será estudada pois, é de sua natureza desestabilizar ou anular a melodia. Importante ressaltar que esses três elementos não são excludentes e aparecem combinados dentro de uma mesma canção, formando o mapa melódico.

5.4 Parâmetros de brasilidade da semiótica do samba.

A conjunção do sujeito de fazer com o objeto de ação, ou a forma que este enunciador se sente em relação as transformações de estado seu e do objeto da narração da canção é notada dentro da melodia com a repetição de temas melódicos. A disjunção na melodia reflete ora pela quebra de uma conjunção pré-estabelecida ora pela quebra do desejo de se obter esse objeto no futuro, notada em canções com prolongamento de notas que na língua portuguesa é proporcionada pelas vogais. A compreensão da natureza do elemento melódico em que há prolongamento, em que não se manifesta reiterações, recorrências imediatas e identifica-se alturas discrepantes no campo da tessitura se expande entre o agudo e o grave tematizando a busca por algo,

que se apresenta normalmente como objeto de um campo de tessitura menor, e intervalos menores.

Com o objetivo de buscar indicadores de brasilidade nas canções analisadas, foram feitas indicações melódicas onde o campo tensivo da canção era maior apontando uma disjunção do sujeito de fazer com seu objeto que indica o conflito e a situação inesperada na narrativa da canção. Posterior a essa indicação, houve uma marcação das reiteraões dos temas indicando conjunção do sujeito com o objeto na melodia, o que demonstra a solução dada no percurso narrativo da canção para o conflito antecedente.

Dessa forma, os itens que não são relacionados ao conflito ou a transgressão serão identificados no momento de menor tensão melódica num processo de tematização da canção. A definição da natureza e solução do conflito serão identificados na fase de passionalização, em geral nas primeiras manifestações destas na melodia, e a recepção social da solução desse conflito no mapa melódico de menor tessitura.

6. Resultados

Devido a todos os aspectos mencionados sobre a história do samba quanto a sua caracterização e difusão social, para efeito de análise desta pesquisa serão considerados os sambas da década 30,40 e 50 por apresentarem dentro do gênero musical em questão, de certo modo, a condensação do projeto nacionalista do modernismo brasileiros. Foram realizadas análises semióticas e preenchimento do quadro de parâmetros de brasilidade através dos resultados obtidos pelas análises de cada samba.

7. Análise semiótica *leva meu samba*

O samba *Leva meu samba*, apresenta a história de uma tentativa de reconquista de um amor, em que o enunciador, através da composição de um samba, suplica o perdão de sua amada. Interessante notar que nesta canção o objeto de solução do conflito também é o seu mensageiro numa construção narrativa metalinguística como podemos observar na passagem “*Leva meu samba/Meu mensageiro*” que não existe vocativo, ou uma segunda pessoa na narrativa, a história é contada, endereçada e enviada no e através do samba. O tempo da fala do enunciado é o presente, apesar do amor ser antecedente ao pedido, pois houve a perda dele, o enunciado se volta para o futuro quando se utiliza dos verbos levar e dizer partindo da ação presente que é o samba. O espaço em que esse enunciado acontece é o próprio samba, local em que a mensagem do perdão se manifesta.

O primeiro registro desenha uma curva melódica maior, mostrando uma amplitude tensiva forte sustentada pelo prolongamento das vogais destacada no trecho “*Leva meu samba/Meu mensageiro/Este recado/para meu amor primeiro*”, o sujeito do enunciador está em disjunção com seu amor primeiro, registrada melodicamente através de uma passionalização da canção. O segundo trecho

relacionado a uma tensividade acentuada na melodia é o que ele busca solução para este conflito em “*Vim buscar o meu perdão*”, a passionalização não é sustentada pelo prolongamento das vogais mas sim pela extensão dos intervalos no trecho. Ainda se destaca um terceiro trecho passional sustentado pelo prolongamento das vogais destacada “*Vai dizer que ela é/A razão dos meus ais*” reforçando a disjunção do sujeito do enunciado e seu objeto primeiro amor.

No trecho “*Eu que pensava/Que podia lbe esquecer/Mas qual o que/Aumentou meu sofrer/Falou mais alto/No meu peito uma saudade/Mas para o caso não há força de vontade*” em que há a tematização da música, o autor caracteriza a sua dor e esforço ao compor o pedido. Ao colocar que tentou resistir, mas não conseguiu e que a saudade foi maior, ele agrega valor ao seu samba -perdão. Ainda que no trecho “*Aquele samba/Foi pra ver se comovia/O seu coração/Onde dizia*” utilize de elementos como coração e comoção que remetem ao sentimento de amor, devido ao registro melódico este trecho não se relaciona a ao apelo emocional que o sambista endereça ao seu primeiro amor, isto ocorrerá na parte seguinte a este, aqui o enunciador busca tão somente caracterizar a razão da escrita do seu pedido de perdão que também é a razão da existência deste samba, reforçada pela construção musical do trecho em que prevalece a quebra consonantal do prolongamento melódico.

Natureza do Conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Criativo	Sancionada

Quadro II -Correspondência brasilidade no samba *Leva meu Samba*

8. Análise semiótica do samba *Se você jurar*

O samba através da exigência de uma jura de amor apresenta a tese de que no amor o homem não se cansa em jogar com a mulher e para não fazer papel de trouxa coloca a artimanha da promessa como segurança de permanência no jogo de forma leal.

A tematização da música sustenta a tese do sambista que ele precisa ganhar o jogo do amor e não pode passar de bobo. Agora esperto ele demanda essa jura de amor a amada. A curta tensividade melódica apresenta o sujeito em convergência com as regras do jogo como ouvido no trecho “*Agora estou sabido/Não vou atrás de amizade/A minha vida é boa/Não tenbo em que pensar*”.

A passionalização na canção ocorre quando o sujeito está em disjunção com o amor de sua amada pois precisa de garantias da mesma para prosseguir amando com fidelidade como ouvido no trecho “*Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Pra fingir, mulher/A orgia assim não vou deixar*”. O conflito está na ausência de garantias no jogo que ele tem para jogar que é o relacionamento com a mulher e a recepção no ouvinte se dá

pela amplitude da curva melódica e do prolongamento das vogais destacadas.

Natureza do Conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Criativo	Sancionada

Quadro III - Correspondência brasilidade no samba *Se Você Jurar*

9. Análise semiótica do samba *Palpite Infeliz*

A canção apresenta a revolta do sambista frente a crítica da Vila. Não se fala na narrativa que palpite foi feito, principalmente por o crítico não frequentar a Vila e não procurar saber o que acontece nos sambas da mesma. A defesa da Vila pelo sambista é feita com a evocação de autoridades coletivas e individuais “*salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, / Oswaldo Cruz e Matriz / Que sempre souberam muito bem / Que a Vila Não quer abafar ninguém / Só quer mostrar que faz samba também*”, com a descrição do ambiente propício à criação artística “*Fazer poema lá na Vila é um brinquedo / Ao som do samba dança até o arvoredo*” e por fim com o descrédito do crítico “*Pra que ligar a quem não sabe / Aonde tem o seu nariz?*”.

A competência melódica ocorre nos trechos em que o sujeito está em conjunção com a Vila, exaltando suas qualidades e atacando o autor do palpite infeliz. Apesar de ser uma atividade passional, a homenagem e a defesa, o traço melódico na música não leva o ouvinte a esta comoção.

Desta maneira, o percurso passional da canção é registrado no trecho em que se pergunta “*Quem é você que não sabe o que diz? Meu Deus do Céu, que palpito infeliz!*” e no trecho “*Só quer mostrar que faz samba também*” marcados pelo prolongamento das vogais destacadas e por uma curva melódica acentuada. Devida a tensividade da canção em mostrar sua indignação a pessoa do palpite infeliz o ouvinte não só reconhece esta relação de disjunção, como também, interpreta a pergunta como argumento de autoridade e não uma investigação sobre a autoria da música.

A música não apresenta o conflito escrito na letra, mas o apresenta num nível interpretativo, caminho esse que pode ser percorrido pelo ouvinte devido a construção passional da música marcante e principalmente pelo percurso temático que reafirma a todo momento que a Vila é muito mais que aquele palpite infeliz deferido. Assim é possível preencher os parâmetros da pesquisa desta maneira:

Natureza do Conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Criativo	Sancionada

Quadro IV- Correspondência brasilidade no samba *Palpite Infeliz*.

10. Discussão

A primeira constatação diante os resultados das análises semióticas é que no samba existe uma divisão clara entre a fase de tematização e passionalização definida não só pela construção tensiva como sua repetição na melodia. A passionalização na estrutura do samba é normalmente apresentada no começo da melodia e retomada a cada finalização de fase de tematização. O que possibilita uma identificação imediata do ouvinte com os sentimentos do agente transgressor do conflito em relação ao agente que sofre a solução do conflito.

O segundo ponto é que a tematização na estrutura do samba não tem destaque de repetição melódica como a passionalização, esta utiliza como estratégia de fixação da ideia a escolha vocabular mais próxima do ouvinte, sendo que a caracterização do ser amado ou do ambiente que está inserido o conflito são os recursos com maior ocorrência.

O terceiro ponto é que a passionalização possui escolha vocabular não necessariamente ligada a substantivos abstratos, comumente relacionados a sentimentos e posicionamentos afetivos, e sim a palavras concretas que remetem o samba. Desta maneira, o samba é metalinguístico em sua manifestação passional pois, a melodia tem ainda mais destaque na afirmação da escolha vocabular do texto musical.

Em relação ao processo de significação das análises dos sambas apresentadas, existe uma aproximação maior do gênero com a brasilidade, principalmente no que diz respeito a existência de conflito criativo. De certa maneira há uma aceitação social do comportamento do sujeito do fazer no samba, sendo que neste, o sujeito de fazer está sempre associada a uma hierarquia afetiva, ora representada por um amor a ser conquistado ora representado pelo próprio cotidiano do sambista. Interessante perceber que o local de fala do enunciador dele não é físico e sim afetivo com maior ênfase no próprio produto do sambista que é o samba.

Relativo à investigação principal da pesquisa, as canções analisadas se comportam de maneira satisfatória ao movimento que as sucedem em relação a malandragem e criatividade da resolução dos conflitos, comportamento esse que possibilita elaborar uma tese de contribuição efetiva dos sambas do início do século XX analisados na construção de brasilidade definida nesta pesquisa.

11. Referências bibliográficas

Barroso, L. R. (2017). *Ética e jeitinho brasileiro: por que a gente é assim*. Brazil Conference. Harvard University. [PDF file] Retrieved from: <https://www.migalhas.com.br/arquivos/2017/4/art20170410-01.pdf>

Barthes, R. (2007). *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São

Paulo: Perspectiva.

- Candido, A. (2004). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas.
- Fenerick, J. A. (2005). *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural 1920-1945*. São Paulo: Annablume.
- Jost, M. (2015). *A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. (62). pp. 112-125.
- Meurer, J., & Dellagnelo, A. K. (2008). *Análise do discurso*. Florianópolis, SC.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Tatit, L. (2001). *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê.
- Trigueiro, C. (2009). *O "Jeito" brasileiro: um fenômeno cultural*. *Romance Notes*. 49(2). pp. 217-227.