Estamos Aí: Um Estudo sobre as Influências do Jazz na Bossa Nova

Fábio Saito dos Santos

FABIO SAITO DOS SANTOS

"Estamos Aí":
Um estudo das influências do Jazz na Bossa-Nova

Dissertação apresentada no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientado por Prof°. Dr°. José Roberto Zan

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. Fabio Saito dos Santos e aprovada pela Comissão Julgadora em 25/08/2008.

Prof. Dr. José Roberto Zan

orientador

CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecária: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Sa59e	Santos, Fábio Saito dos. Estamos aí : um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova / Fábio Saito dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2006. Orientador: José Roberto Zan Dissertação (mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Bossa-nova. 2. Jazz. 3. Música popular. I. Zan, José Roberto. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Título e subtítulo em inglês: "Estamos aí": A Study of Jazz influence in Bossa-nova music.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Bossa-nova, Jazz, Brazilian Popular music.
Área de concentração: Música.

Titulação: Mestre em Música.

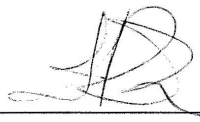
Banca examinadora: José Roberto Zan, Esdras Rodrigues, Fausto Borém de Oliveira.

Data da Defesa: 25-08-2006.

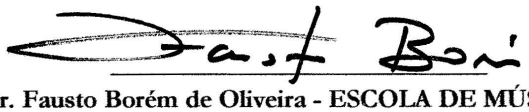
Programa de Pós-Graduação em Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

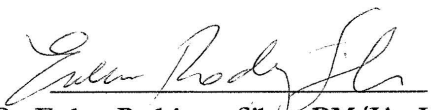
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo Mestrando **Fabio Saito dos Santos** - RA 991738, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Roberto Zan - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira - ESCOLA DE MÚSICA/UFMG
Membro Titular



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

Dedicatória

Aos meus pais, professores e amigos, que abriram meus olhos e ouvidos para a riqueza da música, qualquer que fosse, e me ensinaram a pensar sobre ela.

Agradecimentos

Ao meu pai enquanto professor, pela co-orientação informal sobre os problemas musicais. Também pelos ótimos conselhos, sugestões de leitura, soluções para dúvidas e pelo tempo que disponibilizou, mesmo sem o ter. À minha mãe pelo seu senso prático e compreensão da minha ausência. À ambos e ao meu irmão, Felipe, pelo apoio incondicional e pelo empréstimo dos seus ouvidos para minhas reflexões.

À Clara Gouvêa pela paciência, pelo apoio, pelo carinho e pela atenção ao cuidar e compreender da minha cabeça esquecida nos últimos seis meses de trabalho.

Aos colegas que já passaram pela experiência de escrever uma dissertação pelos conselhos e dicas. Em especial Carla Vizeu, Alexandre Caetano, Valério Fiel da Costa, Renato Ferracini, Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Carolina Scatolin.

Aos amigos Mauro Braga, Luiz Felipe Licursi (*in memoriam*), Leandro Coelho, Pedro Assad, Tibô Delor, Dani Scopin, a turma da Roda de Choro, meus alunos de violino e outros que por ventura esqueci, por sua paciência e compreensão. Ao Budi Garcia, por disponibilizar parte da sua coleção musical que uso neste trabalho e ao André Batalha por digitalizá-la. À Tânia Neiva por dividir comigo essa expedição no mundo acadêmico.

Ao Hilton "Gogô" Valente, por participar da Banca de Qualificação e por ser uma ligação direta com esse período que não vivi. À Nina Sala pelo trabalho de ler e fazer as correções e revisões desse trabalho na última hora, "a toque de caixa".

À Unicamp pela formação abrangente e à CAPES pela bolsa que me permitiu realizar esse trabalho. À Banca Examinadora, por aceitar o trabalho na última hora.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Zan, que, com sua capacidade incrível de síntese, seus comentários esclarecedores e sua biblioteca, refinou minha capacidade de leitura, compreensão, reflexão e escrita. Enfim, me ensinou a "estar no divã".

Resumo

Composta de parte da produção musical de setores da classe média carioca da década de 1950, a Bossa Nova surgiu num momento de profundas transformações nas estruturas sociais do país. Associada à ascensão das camadas médias urbanas, à transformações técnicas na indústria fonográfica, dentre outros processos, aquela música foi foco de intensa discussão nos meios de comunicação e posteriormente no meio acadêmico. O principal debate tratou da *autenticidade* daquela música, orientado por noções como de identidade, nação, libertação e identidade nacional construídas anteriormente na história do Brasil, chamadas de *nacional-popular*. Ocorreu que enquanto setores mais conservadores afirmavam que ela tomava emprestado procedimentos do *Jazz*, advindos do intenso influxo da cultura norte-americana, outros defendiam que ela se apresentava como uma alternativa *moderna* e *brasileira* à programação predominantemente estrangeira das rádios.

Enfocando esse debate da *influência do Jazz*, foram realizadas resenhas de cinco autores que escreveram nos primeiros anos do *fenômeno bossanovista* – Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia, Ramalho Neto, Aloysio de Oliveira e José Ramos Tinhorão. A partir do confronto entre a análise musical e auditiva dos aspectos da melodia, harmonia, ritmo, forma, instrumentação e arranjo de nove canções bossanovistas e o trabalho desses autores, procura-se demonstrar que a noção de *influências do Jazz* constituiu um construção simbólica, orientada por aquela ideologia *nacional-popular*. Além disso, ao detectar uma diversidade nas prática e procedimentos empregados no interior do repertório analisado, também se questiona a unidade da produção musical bossanovista.

Abstract

Composed of part of the musical production of sectors of the middle class of Rio de Janeiro ca. 1950s, Bossa Nova music appeared at a moment of profound transformations in the social structures of Brazilian society. Associated with the ascension of the urban middle classes, and the technical transformations in the phonographic industry, amongst other processes, this music was the focus of intense quarrel in the media and, later, in the academy. The main debate dealt with the *authenticity* of this music, and the argument was strongly influenced by notions of identity, nation, liberation and national identity – ideas previously constructed in Brazilian history and collectively called *national-popular*. While conservative sectors affirmed that Bossa Nova music loaned musical procedures from Jazz associated with the intense influx of the North American culture, others defended that it presented itself as a *modern* and *brazilian* alternative to the predominantly foreign radio programme.

This work focuses on this debate of the *influence of Jazz music*. Summaries of five Brazilian authors who wrote in the early years of the *Bossa Nova Phenomenon* were written: Brazil Rocha Brito, Júlio Medaglia, Ramalho Neto, Aloysio de Oliveira and Jose Tinhorão Tinhorão. Through the confrontation of the literary works of these authors and the musical and auditory analysis of the aspects of the melody, harmony, rhythm, form, instrumentation and arrangement of nine Bossa Nova songs, it is demonstrated that the notion of *influences of Jazz music* constitute a symbolic construction, guided by the *national-popular* ideology. Moreover, while detecting diversity in the procedures used within the in scope of the analyzed repertoire, the unity of the Bossa Nova repertoire is questioned.

Conteúdo

Introdução **xiii**

1 Do Jazz na Bossa Nova **1**
1.1 Brasil Rocha Brito 2
1.2 Júlio Medaglia 8
1.3 Ramalho Neto 12
1.4 Aloysio de Oliveira 16
1.5 José Ramos Tinhorão 19

2 Análise das Canções **23**
2.1 Rapaz de Bem (Canção nº 1) 24
2.2 Eu e a Brisa (Canção nº 2) 32
2.3 Chega de Saudade (Canção nº 3) 37
2.4 Desafinado (Canção nº 4) 45
2.5 Samba de Uma Nota Só (Canção nº 5) 54
2.6 Influência do Jazz (Canção nº 6) 60
2.7 Primavera (Canção nº 7) 67
2.8 O Barquinho (Canção nº 8) 71
2.9 Morte de um Deus de Sal (Canção nº 9) 75

3 Discussões **81**
3.1 Reiterando as hipóteses iniciais 81
3.1.1 O Problema dos Discursos 82
3.2 Musicalmente 83
3.3 Texto Musical 84
3.3.1 Harmonia 84
3.3.2 Construção da Linha Melódica 87
3.3.3 Construção Melódica e Temática 89

3.3.4 A Forma das Canções 90
3.3.5 As Fórmulas de Compasso 93
3.3.6 O Balanço da Bossa Nova e o *Swing* do *Jazz* 94
3.4 Contexto Musical 97
3.4.1 A Paganização do Ritmo 97
3.4.2 A Sessão Rítmica Brasileira 98
3.4.3 A Escolha dos Instrumentos 101
3.4.4 O Uso das Orquestras 103
3.4.5 Os Arranjos e as Improvisação 104
3.4.6 A Interpretação Vocal 106
3.5 Princípios Estéticos 109
3.5.1 A Revolução Bossanovista 109
3.5.2 "Movimento", "Gênero" ou "Estilo" Bossa Nova 110

4 Considerações Finais **115**

Bibliografia **123**

Discografia **129**

Glossário **131**

Anexos **147**

Lista de Figuras

2.1 Ritmo do Pandeiro 24
2.2 Intervenção do Clarone 28
2.3 Saltos de Quinta Justa 29
2.4 Início da Parte B 30
2.5 Comparação entre Eu e a Brisa, Paradigma do Estácio e o Ritmo da Batida da Bossa Nova 34
2.6 Repetição da forma básica do motivo inicial 35
2.7 Primeira sentença 40
2.8 Desenvolvimento Motivico na Introdução 41
2.9 Relação intervalar do motivo inicial 42
2.10 Progressão Harmônica 43
2.11 Primeira e segunda frases de Desafinado 49
2.12 Terceira Frase 50
2.13 Alternância de notas 51
2.14 Progressão IV – V7 51
2.15 Condução de Vozes e Modulações Enharmônicas 51
2.16 Substituições Sofisticadas 53
2.17 Substituição Dominante e/ou Subdominante 53
2.18 Motivo e Desenvolvimento 57
2.19 Cromastismos na harmonia 58
2.20 Enfraquecimento das resoluções 59
2.21 Predominância de Brasileirinhos 64
2.22 Semi-colcheias Ligadas 64
2.23 Hemíolas 78

3.1 Sessões Rítmicas Brasileiras 100

1 Mordente 139

2 Rapaz de Bem (Canção nº 1) 148
3 Eu e a Brisa (Canção nº 2) 149
4 Chega de Saudade (Canção nº 3) 150
5 Desafinado (Canção nº 4) 151
6 Samba de uma Nota Só (Canção nº 5) 152
7 Influência do Jazz (Canção nº 6) 153
8 Eu e a Brisa (Canção nº 7) 154
9 O Barquinho (Canção nº 8) 155
10 Morte de um Deus de Sal (Canção nº 9) 156

Introdução

Profundas transformações sociais ocorreram no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970. Segundo Marcelo Ridenti, foi nestas décadas que se verificou a urbanização no Brasil, um dos mais acelerados da história. (Ridenti, 2000:42). Outro processo importante foi a consolidação da modernidade capitalista, ocorrida também entre 1950 e 1960[1]. Intrinsecamente associada a essas transformações sociais, a produção musical de emergentes setores da classe média carioca na década de 1950 – a chamada Bossa Nova – tem especial importância nos acontecimentos culturais ao longo de toda a década seguinte.

Correspondendo às expectativas de setores da classe média – não contempladas pela programação mais popular do rádio – a música bossanovista transformou as práticas interpretativas e composicionais dos músicos da época, e ganhou ampla difusão comercial. Entre os principais processos que mediaram o surgimento dessa "nova expressão musical", estão a ascensão das camadas médias urbanas, o intenso influxo da cultura de massa norte-americana, a expectativa de modernidade de alguns setores sociais e as transformações técnicas ligadas à indústria cultural – que mudaram os meios de produção, distribuição e consumo da música popular. (Zan, 1997:96).

Contudo, as transformações musicais contidas na música bossanovista não seriam adotadas sem resistência de setores mais conservadores. Como a música, os representantes dos diversos setores sociais estavam inseridos nesse complexo contexto sócio-cultural-político, e por isso confrontaram suas respectivas leituras do *fenômeno bossanovista* – aqui compreendido como os aspectos estéticos, musicais, comerciais, políticos, culturais e sociais dessa produção da Zona Sul do Rio de Janeiro. Por isso, um amplo debate se instaurou nos meios de comunicação e também no meio acadêmico.

[1] "A modernidade capitalista [...] viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo dos anos 50 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Em suma, a revolução burguesa no Brasil foi processual e transada entre as classes dominantes [...]" (Ridenti, 2000:50-1).

Na presente pesquisa, enfoca-se o assunto que talvez adquiriu maior proeminência no interior desses debates: o tema da *autenticidade* da música bossanovista. Especificamente, enfoca-se a questão da *influência* do *Jazz* na Bossa Nova. Em linhas gerais, ela era criticada por alguns setores mais conservadores por representar a eles um distanciamento das *raízes* da música popular brasileira. Já para outros, embora possuísse traços da música norte-americana e européia, era uma alternativa aos gêneros estrangeiros – boleros, tangos, rumbas etc. – que predominavam na programação do rádio. (Zan, 1997:99).

Duas hipóteses principais são investigadas. A primeira delas é de que o debate sobre as influências do *Jazz* na Bossa Nova reflete, no campo da música, vários conflitos surgidos nas transformações sociais e culturais do período. A segunda, é que o debate conduzido pelos primeiros autores contribuiu e orientou a audição e a produção da música bossanovista, alimentando a idéia de *unidade* e de *autenticidade* daquela parte da produção dos anos 1960.

Com relação à primeira hipótese, onde a música bossanovista corresponde aos amplos conflitos da década de 1960, defende-se, por meio da análise das estruturas musicais, que as leituras da Bossa Nova que se referem àquela *influência*, constituem uma construção simbólica, ligada a certas tendências das esquerdas brasileiras, que eram orientadas pela ideologia *nacional-popular*[2]. De certa maneira, isto é indicado pelo próprio privilégio do tema da *autenticidade* por parte da mídia, e o acirramento desse debate, que obrigou todos a se posicionarem "contra" ou "a favor" da nova música. Numa leitura mais ampla, que leve em conta outras mediações do contexto sócio-cultural, supõe-se que a própria escolha dos campos do debate correspondem aos conflitos ideológicos e políticos vividos por aqueles setores naquele momento. Por isso, entende-se que as discussões sobre a estética musical bossanovista sublinha os conflitos desses outros campos.

Críticas dos processos sócio-culturais descritos acima, alimentadas por acontecimentos no cenário internacional – a revolução cubana (1959), a campanha anti-imperialista contra a guerra no Vietnã, etc. – e marcadas por aspectos da política nacional – as "reformas de base" – as esquerdas brasileiras reagiram por meio da resistência a aspectos dessa transformação: a industrialização, a urbanização, a concentração de riquezas, a ausência de liberdades democráticas, ao dinheiro, a indústria cultural e a fetichização impostos pela *sociedade de consumo* do mercado capitalista, etc.. (Ridenti, 2000:33-42). Mas essa não foi uma reação homogênea. Marcelo

[2]O termo "nacional-popular" designa genericamente aquelas noções de povo, nação, libertação e identidade nacional concebidas ao longo da história do Brasil. A partir dos anos 1950 elas ganhariam ainda influência das correntes de esquerda comunista ou trabalhista. (Ridenti, 2000:25).

Ridenti propõe o termo *Romantismos Revolucionários* para designar justamente as diversas lutas políticas e culturais da década de 1960. Para o historiador, elas guardariam, citando Sérgio Paulo Rouanet, uma semelhança com a noção de *Volk* do romantismo alemão. Aquelas utopias românticas propunham a transformação social por meio da ação de determinados agentes sociais na construção de um *homem novo* para mudar a História. O modelo desse *homem novo* estava no passado, num homem de raízes rurais, livre de contaminação da modernidade capitalista. Era o resgate desse suposto passado que revelava os elementos e a inspiração para a construção da *utopia do futuro*, moderna e alternativa ao da emergente *sociedade de consumo* capitalista. (Ridenti, 2000:24-5).

O ponto de partida deste trabalho são esses discursos, aqui representados por interlocutores determinados: a música dos compositores e intérpretes associados ao fenômeno e os escritos dos primeiros estudiosos a analisar a música bossanovista. Entende-se que as reflexões – gravadas e escritas – desses representantes acerca da *autenticidade* dessa música nos seus primeiros anos são reflexos daquelas reações. Sua diversidade, que ficará mais clara no primeiro e segundo capítulos, é evidente pela simples audição dos fonogramas e nas conceituações do que e do qual seria o *Jazz* que a música bossanovista emprestaria procedimentos. Também se podem detectar os traços daqueles *Romantismos Revolucionários* na maneira como justificam ou criticam a *modernidade* e a *brasilidade* daquela música da Zona Sul.

No **Capítulo 1** está a resenha do trabalho de cinco autores: Brasil Rocha Brito, Júlio Medáglia, Ramalho Neto, Aloysio de Oliveira e José Ramos Tinhorão. O foco principal dos seus textos são as características composicionais, interpretativas e estéticas da música bossanovista. Num rápido resumo dos seus respectivos trabalhos é possível detectar heterogeneidade. Em Brasil Rocha Brito e Júlio Medáglia defende-se que a Bossa Nova é um exemplo das formas de apropriação propostas no Manifesto Antrofágico de Oswald de Andrade. Já Ramalho Neto é defensor de que os elementos daquela música estavam contidos nas próprias raízes da música brasileira. Seu surgimento era resultado de um esforço coletivo de várias classes na produção de um "gênero de bom gosto." Por outro lado, Aloysio de Oliveira defende que, embora possuísse elementos da música norte-americana, era um "produto bem brasileiro", resultado de uma "evolução" nessa música. A sua característica mais importante era o seu valor enquanto produto de comércio, em especial, a possibilidade de exportação para o mercado exterior. Em todos esses casos, a nova expressão musical era *moderna* e *brasileira*. Já José Ramos Tinhorão foi o autor que representou com maior contundência a crítica de que a música bossanovista se aproximava da norte-americana. Seu trabalho difere dos demais ao tomar como início a leitura do contexto sócio-político do surgimento daquela música para criticá-la. Ele é certamente o maior expoente da-

queles setores que acusavam a música bossanovista de um comportamento mimético do Jazz.

No **Capítulo 2** está a descrição das análises musicais. Elas foram realizadas buscando identificar aqueles elementos do *Jazz* que esses autores apontam na música da Zona Sul. São nove canções – *Rapaz de Bem*, *Eu e a Brisa*, *Chega de Saudade*, *Desafinado*, *Samba de uma Nota Só*, *Influências do Jazz*, *Primavera*, *O Barquinho* e *Morte de um Deus de Sal* – de compositores associados ao *Movimento Bossa Nova* – Johnny Alf, Tom Jobim, Carlos Lyra e Roberto Menescal. Analisaram-se aspectos da estrutura rítmica, melódica, harmônica e formal. Há também a análise auditiva de dezoito fonogramas. São duas gravações de cada canção, todas registradas no período entre 1956 e 1967, sendo que pelo menos uma é interpretada ou arranjada pelo próprio compositor da canção. Quando possível, a bibliografia brasileira foi usada como referência para definir conceitos e termos musicais. O dicionário The New Grove Dictionary of Jazz foi a principal fonte das definições de procedimentos e termos utilizados no *Jazz*. Este dicionário é composto de artigos escritos por pesquisadores norte-americanos acerca das práticas daquela música. Similarmente, o dicionário The Grove Dictionary of Music and Musicians foi empregado para conceitos musicais advindos da música erudita. Quando necessárias, outras fontes foram consultadas. Um **Glossário** se encontra ao final para esclarecer discussões acerca dos termos e conceitos musicais. No **Capítulo 3** está concentrada a discussão a respeito dos resultados adquiridos nas análises e o **Capítulo 4**, final, conclui o trabalho com as considerações finais.

Anexas também, estão as partituras das composições analisadas. Elas são digitalizações das versões impressas das canções, que podem ser conferidas nas seguintes coletâneas: *Songbook Bossa Nova*, *Songbook Carlos Lyra*, *Songbook Tom Jobim*, *Cancioneiro Jobim*, *The New Real Book*. Elas servem como referência das descrições do **Capítulo 2**. Há também dois CDs anexos. O **CD Repertório** contém os dezoito fonogramas analisados nesta pesquisa. Cada análise faz referência a essas gravações com o número da faixa. Também contém o nome do intérprete e o ano de gravação para efeito de consulta. Já no **CD Ilustrações**, há gravações que exemplificam determinados conceitos ou problemas discutidos ao longo do texto. Suas referências também estão marcadas ao longo do texto por meio do número das faixas. Por fim, no lado interno das capas se encontram as fontes de onde cada registro foi extraído.

A análise auditiva teve como principal ferramenta a escuta atenta, comparativa e crítica dos fonogramas escolhidos. Como parâmetros de análise foram adotados a escolha dos instrumentos (*instrumentação*), a sua função dentro do conjunto (*orquestração*), a forma da música adotada no fonograma (*arranjo*), os detalhes da execução

dos solistas – especialmente do cantor – (*interpretação*) e a forma e o estilo dos solos instrumentais (*improvisações*), quando presentes. O critério para a escolha desses parâmetros foi a percepção de mudanças operadas nesses aspectos da música bossanovista pelos autores resenhados. Trabalhou-se pela escuta desses elementos, mas não se excluiu outros detalhes que surgissem no processo de análise.

Os fonogramas foram escolhidos por meio de recortes sucessivamente menores. Primeiramente, os compositores foram selecionados pela inserção e pela importância a eles atribuída pelos primeiros estudiosos. A partir dessa escolha foram selecionadas as obras. Algumas composições como *Chega de Saudade*, *Samba de uma Nota Só*, *Desafinado*, *Influência do Jazz*, *O Barquinho* e *Rapaz de Bem* foram incluídas por sua citação específica nos textos dos autores resenhados. As demais – *Eu e a Brisa*, *Primavera* e *Morte de um Deus de Sal* – foram selecionadas por apresentarem características do estilo dos seus respectivos compositores ou por representarem momentos específicos da carreira dos mesmos. Os fonogramas foram separados desse universo, utilizando como critérios a disponibilidade das gravações e o período da sua produção. O recorte temporal estabelecido ao final foi de 1956 – dois anos antes do lançamento do L.P. Chega de Saudade – a 1968 – dez anos depois dele. Frisamos que, para essa análise, não se tomou como referência inicial os discursos sobre qual seria a sonoridade esperada da música bossanovista.

As gravações são uma fonte de informação privilegiada. Elas são simultaneamente os documentos que melhor representam o discurso dos músicos, compositores ou intérpretes, e os objetos sobre o qual a crítica e a mídia se debruçou no momento do surgimento da música bossanovista. Esse tipo de análise é fundamental numa pesquisa como essa, de investigação crítica da história musical do país. A ferramenta permite examinar a articulação entre os elementos *textuais* e determinadas *instâncias contextuais* de uma música.

Os termos *texto* e *contexto* são emprestados de Marcos Napolitano que os utiliza para designar aspectos distintos da análise de um objeto musical qualquer. Resumidamente, *texto* designa as estruturas internas da obra, especificamente seus parâmetros verbo-poéticos e musicais. Ela inclui aspectos como a melodia, a harmonia, o ritmo, a letra, a forma musical, etc.. (Napolitano, 2002:77-81). Essas estruturas podem ser estudadas por meio de ferramentas específicas como a análise harmônica, a análise de motivos, a escansão rítmica da letra e da melodia, a análise de forma musical e das letras, etc.. Entretanto, por si só, o resultado desse tipo de análise diz pouco sobre inserção dessas estruturas musicais em seu contexto estético, cultural, social, político, etc..

Para isso, é necessária também a análise do *contexto* da mesma música. Aqui, *contexto* designa o tempo e o espaço em que essa obra se realiza enquanto objeto

cultural. Napolitano cita quatro *instâncias contextuais* de uma canção: 1) a *concepção*, quando o compositor cria a obra; 2) a *produção*, que inclui da interpretação pelo artista até a criação do seu lastro, seja por um meio tecnológico (*e.g.* L.P., C.D., etc.) ou um outro suporte historicamente determinado (*e.g.* uma apresentação importante); 3) a *circulação*, como a obra e suas interpretações foram difundidas (*e.g.* rádio, T.V., shows, etc.); 4) e sua *recepção*, como um determinado grupo social interpretou e assimilou a obra. (Napolitano, 2002:100-2). A análise dessas *instâncias contextuais* dão sentido ao *texto* musical e vice-versa. No caso desta pesquisa, a escuta analítica foi utilizada para abordar as instâncias da *concepção*, da *produção* e da *recepção* de determinadas canções para dois grupos distintos e específicos: os músicos (compositores e intérpretes) e os primeiros autores. O cruzamento dos resultados dessas análises foi esclarecedor dos processos de mudança, tanto no nível da estrutura musical quanto das estruturas sociais.

Ao se comparar as estruturas na partitura escrita com aquelas ouvidas nos fonogramas analisou-se a instância da *concepção*. Nessa comparação foi possível investigar como as idéias musicais presentes na partitura se traduzem em termos sonoros. Por incluir a análise da interpretação dos próprios compositores, foi possível investigar como eles compreendiam determinadas idéias escritas: a "forma original" da sua composição, a escolha inicial dos instrumentos e suas funções, a escolha dos acordes (*harmonia*) e sua distribuições entre os instrumentos, o desenvolvimento melódico e rítmico dos motivos musicais ao longo da sua execução, etc..

Na instância da *produção* se analisou as escolhas efetuadas pelos intérpretes na gravação da música, tal como as alterações da "forma original", a adição ou ausência de improvisações, a escolha dos instrumentos, a função que cada um desses assumia dentro do conjunto, etc.. Ao se comparar essas escolhas, pode-se verificar a coerência do discurso entre eles. Ao compará-las com gravações de músicas do repertório do *Jazz*, também foi possível verificar as semelhanças sonoras entre o estilo desses músicos com aquela música norte-americana.

Por fim, a instância da *recepção* foi abordada ao se comparar as observações analíticas deste pesquisador com a dos primeiros autores. Utilizou-se o material coletado nas observações das duas *instâncias contextuais* anteriores. Essa comparação esclareceu a leitura (musical, social, estética e política, etc.) desses autores sobre o *fenômeno bossanovista*, bem como o seu entendimento das implicações do mesmo.

Há duas dificuldades principais de se utilizar a escuta como ferramenta de análise: a primeira está na definição e no número de interlocutores; a segunda, na decorrente *multiplicidade de escutas*, que aumentam a importância da escolha dos critérios para a análise.

Com relação ao primeiro, da definição e do número de interlocutores, percebe-se

que o confronto auditivo das leituras dos compositores, dos intérpretes, dos primeiros autores e deste pesquisador sobre o *fenômeno bossanovista* impede que se divida a esfera da produção musical em dois blocos simples e distintos: músicos ou ouvintes. Entende-se que a *recepção musical* ocorre em *planos multidimensionais e entrecruzados*: os músicos são também receptores como etapa necessária e intrínseca do seu próprio processo criativo; similarmente, os ouvintes não se comportam como um grupo coeso ou caótico[3]. Possuem certa liberdade para ler os signos musicais embora estejam sempre sob a mediação de estruturas objetivas (sociais, culturais, políticas, ideológicas, estéticas, etc.) que organizam suas escutas e experiências musicais. No processo de decodificar e interpretar esses signos, os ouvintes influenciam decisivamente os gostos e comportamentos de seus próprios grupos sociais. (Napolitano, 2002:82).

> [...] A construção da esfera musical (seja popular, folclórica ou erudita) não é uma correia mecânica de transmissão do produtor para o receptor, passando pelos mecanismos e instituições de difusão musical. As possibilidades de estímulos para a criação e para a escuta formam uma estrutura complexa, contraditória, com as diversas partes interagindo entre si. (*id.*, 2002:82).

Em termos de análise musical, essa complexa rede de relações se expressa na forma de *múltiplas escutas*, este nosso segundo agravante analítico. Arnaldo Contier postula que é possível interpretar os signos musicais – *e.g.* progressões harmônicas, padrões ou motivos melódicos, seqüências ou bases rítmicas, sonoridades ou instrumentos, conjunto de instrumentos, etc. – de diversas maneiras. Tal como foi dito anteriormente, esta interpretação não é aleatória: corresponde aos contextos do ouvinte[4]. Aqui frisamos a importância de se estabelecer critérios comuns a todos os interlocutores, apesar das *múltiplas escutas* de uma mesma obra e da diversidade de signos musicais.

O método adotado para essa análise, nesse trabalho, tinha como meta solucionar principalmente: 1) a restrição do número de interlocutores – os quatro compositores,

[3] "[...] os 'ouvintes' não constituem um bloco coeso, uma massa de teleguiados (como quer a vertente adorniana) nem um agrupamento caótico de indivíduos irredutíveis em seu gosto e sensibilidade (como quer a vertente relativista/culturalista)." (Napolitano, 2002:82)

[4] "Os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escuta ou interpretação – verbalizados ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas 'escutas' (conflitantes ou não) nos decodificadores de sua mensagem [...] de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico." (Contier, 1991:152 *apud* Napolitano, 2002:92).

os cinco teóricos e este pesquisador –, afim de restringir o número de escutas distintas; 2) a escolha de composições e fonogramas acessíveis, conhecidos e compartilhados por todos esses interlocutores; 3) a escolha de parâmetros cujos elementos pudessem ser objetivamente dissecados. Trabalhou-se com a comparação das obras, na sua forma escrita e ouvida, desde a sua composição, passando por sua fixação, até a sua decodificação e leitura pelos primeiros autores.

Entende-se que esse método auditivo e comparativo de análise permite investigar, musicalmente, os problemas colocados pela primeira hipótese desse trabalho: se a música realmente corresponder às mudanças nos âmbitos sociais, tal como demonstraram outros pesquisadores, espera-se heterogeneidade nas escolhas dos músicos (compositores e intérpretes), assim como se observa na resenha dos textos dos primeiros autores. Frisamos que essa proposta metodológica percorre o caminho inverso daquele mais comum para a musicologia. Utiliza-se da análise de música para confirmar as mudanças em determinados aspectos da sociedade carioca no período da Bossa Nova.

A exclusão da análise das letras das canções foi deliberada. Embora se reconheça a importância do texto para as obras escolhidas, que são todas canções, considera-se que a inclusão dessa análise implicaria na adição de outros aspectos da canção que fogem aos objetivos do trabalho.

É importante sublinhar que este trabalho não tem por objetivo confirmar ou negar a existência da influência do *Jazz* na Bossa Nova. Trata-se de uma investigação que busca evidenciar a mediação social, cultural e política nas estruturas musicais. Parafraseando o filósofo Theodor Adorno: "[…] algo que não se limite a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte". (Adorno, 1986: 114). Para isso, utiliza-se do conceito de *representações* para comparar as estruturas musicais nos processos sociais da década de 1960, numa tentativa de identificar *apropriações* do *Jazz*.

A grosso modo, o conceito de *representações*[5] designa as idéias que um determinado grupo social tem ou constrói sobre a sociedade e de si mesmo. Essas *representações* encontram sua expressão de várias formas[6]: nas *categorias* ou *classificações*, nas

[5]"A noção de 'representação coletiva' […] permite conciliar as imagens mentais claras […] com os esquemas interiorizados, as categorias incorporadas, que as gerem e estruturam. Aquela noção obriga igualmente a remeter a modelação destes esquemas e categorias, não para processos psicológicos, sejam eles singulares ou partilhados, mas para as próprias divisões do mundo social – que à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse." (Chartier, 1988:19).

[6]"[…] ela [a noção de representação] permite articular três modalidades da relação como mundo

práticas e nas *instituições* (indivíduos ou entidades). Tanto as definições de Bossa Nova quanto os depoimentos estão impregnados de *representações* de determinados setores da sociedade carioca *circa* 1960. Este trabalho propõe confrontar essas *representações*, dando especial atenção às noções de influxo do *Jazz*, presentes nesse repertório e nesses depoimentos. Entende-se que a Bossa Nova, é uma *classificação* – chamada de *Gênero* ou *Movimento Bossa Nova* – que designa uma *prática* musical. Também possui suas instituições *representantes* – os compositores, mas também gravadoras como a Elenco, os bares e boites de Ipanema, os estúdios, etc.. Essas idéias são questionadas e discutidas por eles, correspondendo aos conflitos sociais surgidos nas transformações do período.

Outro conceito essencial para este trabalho é aquele de *apropriação*[7]. Nesta pesquisa, as *apropriações* se traduzem na incorporação de *práticas* do *Jazz* na música bossanovista. Esse processo é necessariamente mediado pelas respectivas *representações* dos setores sociais ao qual correspondem. Por isso, defende-se que os procedimentos originais do *Jazz* – *representações* daqueles grupos sociais norte-americanos – não são os mesmos que aqueles adotados pelos músicos cariocas, embora as práticas sejam similares e o resultado sonoro seja aparentemente semelhante. Essas práticas musicais parecem ter adquirido um novo sentido no Brasil, diferente da matriz original. Se este for o caso, não poderiam ser consideradas estruturas miméticas. Mas seriam novas *representações*, surgidas de leituras dos músicos e dos teóricos brasileiros daquilo que entendiam por *Jazz*, classificação que compreende mais de cem anos de música produzida nos Estado Unidos.

Essa é a segunda hipótese deste trabalho: que o debate realizado por aqueles pri-

---

social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto de uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns 'representantes' (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade." (Chartier, 1988:23).(Grifo nosso).

[7]"[...] A noção de apropriação pode ser [...] colocada no centro de uma abordagem de história cultural que se prende com práticas diferenciadas, com utilizações contrastadas. [...] A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. [...]" (Chartier, 1988: 26-7).

meiros autores construiu uma referência teórica que orientou a produção e a audição daquela música da Zona Sul da década de 1960. Assim, contribuíram decisivamente para as *apropriações* do *Jazz*. Esta segunda hipótese pode ser observada, num primeiro momento, na busca desses autores por uma unidade naquela produção bossanovista. Talvez por isso, as discussões acerca dos supostos "marcos iniciais", "pais da Bossa Nova" e a busca por "elementos constituintes" se fizeram tão presentes nos meios de comunicação da década de 1960. Aquela direção sugerida pelos primeiros autores também orientou as investigações acerca da harmonia bossanovista – supostamente mais complexa –, da batida do "violão-gago" de João Gilberto, da engenhosidade das melodias, etc..

Defende-se que aquela música bossanovista é difusa demais para receber a alcunha de "movimento musical", e diversa demais para receber a classificação de *gênero*[8]. Alguns autores mais recentes já trabalham com esta hipótese ao apontar para a dificuldade dos primeiros teóricos em identificar com precisão a data do suposto lançamento da Bossa Nova. Embora o disco Chega de Saudade fosse tomado como data oficial do início dela, muitos consideravam que o "nascimento da Bossa Nova" poderia estar em outros momentos anteriores: no convite à Tom Jobim para musicar a peça "Orfeu da Conceição" de Vinícius de Morais; na ocasião da apresentação de João Gilberto à Aloysio de Oliveira; no lançamento de Canção do Amor Demais de Elizete Cardoso, com arranjos e músicas de Tom Jobim; nas músicas de harmonia arrojada do compositor Custódio Mesquita; nos estilos composicionais de Garoto e Vadico, etc.. (Zan, 1997:95-6).

Similarmente, Adalberto Paranhos discorre sobre os caminhos que levam à Bossa Nova:

> A Bossa Nova não emergiu do nada. Compreender o seu aparecimento, enquanto acontecimento musical, requer uma análise que com certeza vai se deparar com uma sucessão de desvios que compõem o processo de sua formação. Esses desvios, muitas vezes censurados à época em que ganharam corpo, abriram caminho no interior da história da MPB para que, dialéticamente, o acúmulo de mudanças proporcionasse o salto qualitativo que instauraria o novo. (Paranhos, 1990:21). (Grifo nosso).

A citação acima também confirma que a principal dificuldade de analisar a música bossanovista está paradoxalmente ligada àquela noção de unidade construída pelos primeiros autores. Por isso, a freqüência daqueles "desvios" é outra evidência da

[8] As investigações acerca da noção de "gênero" no campo da música ainda são muito incipientes e não se encontrou um trabalho com uma definição satisfatória. Por isso ao longo do trabalho adotou-se o procedimento antropológico de aceitar a acepção do interlocutor.

inexistência de traços homogêneos na produção bossanovista. Curiosamente, a principal dificuldade dos autores – os primeiros, mas também os que ainda refletem sobre a Bossa Nova – está na delimitação da música bossanovista. Isto pode ser detectado inicialmente nas primeiras análises a respeito da Bossa Nova, realizadas por Brasil Rocha Brito e Júlio Medáglia, que são gradualmente desconstruídas na medida em que se alteraram as práticas musicais. Seria uma das explicações para as "censuras" mencionadas por Paranhos no grifo acima. Um outro exemplo ilustrativo é aquele do artigo *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova* de Lorenzo Mammi. (Mammi, 1999). Embora o enfoque do artigo de Mammi seja toda a produção musical bossanovista, sua análise se limita às músicas de Tom Jobim nas interpretações de João Gilberto.

Assim, procura-se desconstruir musicalmente essa idéia de unidade na Bossa Nova. Pelo menos, aparentemente, diluir essas definições da produção musical da Zona Sul e aproximar a "nova expressão musical" das realidades e dos conflitos entre as classes naquela sociedade em plenos processos de transformação.

Capítulo 1

Do Jazz na Bossa Nova

A leitura da Bossa Nova sob a óptica da modernização da indústria fonográfica, da popularização da programação de rádio e do contexto *nacional-popular* são decisivos para a compreensão das discussões que seguiram o surgimento do LP Chega de Saudade.

O fenômeno da Bossa Nova ganhou inicialmente muita atenção da mídia, que se ocupou principalmente, com a polêmica discussão das "inovações" estéticas contidas nos primeiros LPs do *Movimento Bossanovista*. O debate se fez de maneira intensa, sem precedentes na história da música. A introdução do primeiro estudo sobre a música da Bossa Nova, de autoria de Brasil Rocha Brito, publicado em 1960, demonstra essa afirmação, conforme veremos posteriormente. (Brito, 1986:17)

Assim como a mídia, e talvez pela intensidade do debate que se conduziu, a atenção dos estudiosos se voltou para as mudanças estéticas operadas pelo fenômeno. Um primeiro grupo de críticos, cujo principal expoente é José Ramos Tinhorão, criticava a Bossa Nova, argumentando que ela se afastara das *raízes* ou da *tradição* da música popular brasileira. Não por acaso, criticaram especificamente as influências do *Jazz* que estariam presentes na nova expressão musical.

Já um segundo grupo de estudiosos buscava demonstrar as diversas influências nacionais e estrangeiras que compunham o estilo, ressaltando sua *modernidade* e *brasilidade*. Argumentavam que a música anterior a Bossa Nova era atrasada e pouco elaborada. Em suas análises, procuravam demonstrar como o novo estilo superava as características da antiga música, por meio do resgate de valores que estariam contidos na própria cultura popular, como por exemplo, a integração entre música e letra, a limpeza dos ritmos do Samba na batida de João Gilberto, e a adição de novas harmonias na re-leitura de músicas do antigo repertório.

Este debate, ocorrido no calor do momento – que passou dos jornais até as publi-

cações acadêmicas – seria o ponto de partida para posteriores estudos acadêmicos, relatos jornalísticos, biografias e auto-biografias. Estes últimos movimentam e alimentam até hoje o mito do *Movimento Bossa Nova*, tanto no mercado fonográfico como nos demais, na forma de livros, filmes, documentários, etc.. Já os trabalhos acadêmicos se concentram principalmente sobre os aspectos históricos e sociológicos do período, com raras excursões para o campo musicológico.

Neste capítulo faz-se uma rápida exposição sobre as opiniões de alguns autores sobre a questão da influência do *Jazz* na Bossa Nova – incluindo aqui os aspectos estéticos implícitos ao problema. Os autores estão organizados seguindo, a grosso modo, a cronologia das publicações.

1.1 Brasil Rocha Brito

B. R. Brito foi o primeiro discorrer musicologicamente sobre o fenômeno da Bossa Nova. Ex-aluno de Hans-Joachim Köellreuter, discutiu seu estudo com Tom Jobim enquanto o elaborava. A primeira publicação de seu artigo "Bossa Nova" é em 23 de outubro de 1960, na página literária intitulada "Invenção", do jornal O *Correio Paulistano*. A versão desse artigo no livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, possui um breve comentário do organizador Augusto de Campos, que considera o artigo "atualíssimo" apesar de limitado aos primeiros dois anos do *Movimento*. (Brito, 1986:12). O artigo é dividido em quatro partes, onde trata das origens, dos princípios estéticos, das características estruturais e, por fim, das características interpretativas presentes no repertório bossanovista.

O início dessa análise descreve um debate ocorrido nos "meios de comunicação mais variados", a respeito da "revolução" ocasionada pela Bossa Nova. Para o musicólogo "[...] nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas [...]". Por isso, o autor se propõe, através de uma análise técnica minuciosa, situar o debate das "características individualizadoras" do novo gênero com a finalidade de tornar o debate mais "adequado e proveitoso a partir da aceitação ou rejeição das proposições contidas nessa análise". (Brito, 1986:17-8).

De acordo com Brito, os prenúncios da Bossa Nova podiam ser encontrados na produção de músicos que "não se atinham aos modelos mais tradicionais" e outros que "continuaram a insistir nessa direção [mais tradicional]". Ele registra o *Jazz*, o *Bebop* e o *Cool Jazz* como grandes influências na Bossa Nova. Segundo ele, procedimentos estruturais e interpretativos do *Bebop* podiam ser encontrados a partir de 1949 "onde o influxo se fazia notar de maneira mais acentuada" na música popular brasileira.

Esses procedimentos jazzísticos eram encontrados principalmente em dois músicos brasileiros desse período: Dick Farney – como pianista – e Johnny Alf. Dick Farney se situava numa fase inicial de integração desses procedimentos, pois trataria as composições brasileiras como *Bebops*, sem a intenção de "metamorfoseá-las" numa "elaboração coerente". Já Johnny Alf incorporou esses procedimentos, embora seus samba-canções fossem mais próximos do *Jazz* do que "de algo definidamente radicado em nossa música popular". Ele afirma que alguns procedimentos empregados por Alf estavam mais "integrados no espírito do populário brasileiro", embora não especifique nenhum.

Já os intérpretes do *Cool Jazz*, que eram músicos de técnica mais apurada, privilegiavam composições com mais recursos da música européia, sendo esse Jazz "elaborado, contido, anticontrastante". Nesse estilo, o canto adquiriu uma maneira falada, de onde Dick Farney e Lúcio Alves derivaram seus estilos de cantar. (Brito, 1986:18-20). Portanto, na fase inicial da Bossa Nova estavam incorporadas duas maneiras específicas do Jazz: procedimentos estruturais e interpretativos do *Bebop*[1], e o canto, ao estilo *Cool Jazz*.

Na avaliação de Brito, o estilo bossanovista está apoiado em cinco princípios estéticos: a igualdade dos parâmetros musicais; a superação do contraste típico do romantismo alemão; o culto à música popular nacional; o respeito aos músicos brasileiros "sérios"; e a valorização do silêncio.

O primeiro princípio, de igualdade dos parâmetros musicais, propiciava a criação de uma composição mais coesa, também catalisando igualdade entre os músicos. (Brito, 1986:21-2). A música anterior à Bossa Nova valorizava em demasia o aspecto rítmico em detrimento dos aspectos melódico e harmônico. O mesmo se deu com a função do cantor. Antes do *Movimento*, o cantor destacava-se do conjunto, desvalorizando a função dos demais instrumentos. Com o advento da Bossa Nova, os músicos estavam mais preocupados em arranjar todos os instrumentos, inclusive o canto, em função da expressão musical.

O segundo princípio, da superação dos contrastes típicos do romantismo, se verificava na integração do contraponto e do acompanhamento rítmico-harmônico numa "entidade acorde". A superação da noção de consonância e dissonância advindos da harmonia tonal tradicional, e a "contenção de arroubos" e de "efeitos fáceis e mesmo

[1]Brito nunca estabelece, em seu artigo, o que seriam esses procedimentos estruturais e interpretativos do *Jazz*. Arriscamos ao dizer que os procedimentos estruturais ao que se refere são aqueles ligados ao uso da harmonia e às formas tradicionais do *Jazz*, onde se toca o tema seguido de improvisações como na gravação de Dick Farney analisada neste trabalho. No que diz respeito aos procedimentos interpretativos, possivelmente se referia à instrumentação de piano, baixo e bateria, típico do *Bebop* e utilizado por Johnny Alf.

extra-musicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura [...]" também eram evidências da superação da estética romântica. (*Idem*:23-4). Na interpretação dos cantores, eram eliminados os "arrebatamentos" e a "grandiloqüência".

No terceiro princípio, do culto à música popular nacional, o autor afirma que o compositor bossanovista, tinha uma "real compreensão do [seu] papel perante o populário". Para ele, esse músico identificava os elementos característicos das culturas musicais brasileira e estrangeira e os "cultivava", estabelecendo procedimentos homólogos. Então, a partir destes, criava obras que "são simultaneamente regionais e dotadas de universalidade". O musicólogo argumenta que tanto as características particulares da música do país como os recursos da música estrangeira eram integrados sem prejuízo ou diluição dos elementos regionais. Ele também afirma que foi esse o processo que se deu com o *Jazz* e que "poucos são os casos de transladação direta [entre o *Jazz* e a Bossa Nova]". Brito enfatiza este argumento referindo-se a outros autores para demonstrar como a cultura musical brasileira sempre incorporou recursos de origem estrangeira. (*Idem*:24-6). Nota-se a ausência da menção específica ao Samba: refere-se à música popular nacional de maneira genérica.

No quarto princípio, do respeito aos músicos "sérios" do país, Brito reafirma o argumento de que os compositores bossanovistas não eram "iconoclásticos", tampouco "adversos" à música popular brasileira tradicional. Enfatiza que os músicos bossanovistas eram contrários à música "mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais". (*Idem*:26).

Por fim, no quinto e último princípio, da valorização do silêncio, afirma que a música bossanovista se aproxima da música dos compositores eruditos europeus do Séc. XX ao introduzir a pausa e o silêncio como elementos de estrutura musical. Para Brito, a utilização desse procedimento não se deu como escolha estética *a priori*, mas de maneira "intuitiva". Por isso serviria de exemplo da "convergência de sensibilidade" dos músicos bossanovistas. Ainda segunda ele, este princípio é apenas um dos muitos pontos de contato entre essa música e a "música erudita de vanguarda" e serviria de prova que a música popular tende a se nivelar em complexidade com aquela música européia. Por fim, ele aponta para a diluição das fronteiras entre os conceitos de música erudita e popular. (*Idem*:26-7).

No texto transparece a preocupação do autor em justificar a nova concepção musical, descrevendo genericamente as escolhas composicionais e interpretativas contidas na mesma. Ao longo da exposição dos seus cinco princípios, Brito argumenta enfaticamente que a estética bossanovista é resultado da assimilação, superação e criação de "processos homólogos" advindos de diversas culturas musicais, com destaque para a européia, a norte-americana e a popular brasileira "tradicional". (Brito, 1986:21-7).

No que diz respeito a estrutura das músicas, predominam as observações que tratam da harmonia. Talvez isto seja um indicativo do impacto causado pela Bossa Nova nos ouvidos acostumados com encadeamentos harmônicos mais simples. Os procedimentos harmônicos descritos por Brito incluem:

- A alteração de acordes, procedimento "sugerido" do *Bebop*[2].
- A utilização de acordes maiores e menores com 7o grau abaixado, sem função de dominante.
- A utilização de acordes menores com função de dominante.
- O encadeamento de acordes dominantes com *voicings*[3] – "cadências do *Jazz*" – embora pouco freqüentes por conta da tradição melódica do cancioneiro popular.
- A conciliação dos modos maior e menor[4].
- O uso de progressões harmônicas que seguem o ciclo de quartas. No *Jazz*, ocorreria ciclo de quintas, que segue a direção contrária.
- O uso mais freqüente e diverso de modulações.

Além de pontuar esses procedimentos de harmonia, o musicólogo discorre sobre outros aspectos da melodia, apontando para a sua configuração "inusitada em relação às encontradas no populário anterior". Dentre os procedimentos novos, estavam as melodias não-diatônicas ou quase-diatônicas, bem como aquelas cuja estrutura sustentava-se exclusivamente por meio da variação rítmica, ou pela aceleração do ritmo harmônico. A síncopa[5] tornou-se mais freqüente. As ornamentações se tornaram mais diversas. O autor ainda cita melodias "pouco variadas, insistindo na reiteração de uma mesma nota ou figuração", procedimento comum no *Jazz* e na música erudita. Por fim, havia ainda melodias da Bossa Nova cuja configuração rítmica seria derivada da "batida da bossa-nova".(*Idem*: 30)

[2]O autor explica que o uso desses acordes alterados é maior que aquele utilizado na música popular brasileira anterior a Bossa Nova. Porém, também é cuidadoso ao afirmar que no *Bebop*, o uso desses acordes é muito maior e que os acordes são ainda mais alterados que na Bossa Nova.

[3]Uma explicação do procedimento chamado de *voicings* se encontra no **Glossário**.

[4]Aqui, acreditamos que Brito se refira ao que Sérgio Freitas chama de *empréstimos modais*. Segundo Freitas, *empréstimo modal* é a prática de utilizar acordes diatônicos da tonalidade menor numa progressão harmônica da tonalidade maior homônima. (Freitas, 1997:128)

[5]Um discussão sobre a síncopa se encontra no **Glossário**. Ver também o verbete "Co-Metricidade e Contra-metricidade".

Abordando superficialmente os problemas relativos à estruturação rítmica das músicas, Brito discorre brevemente sobre os gêneros musicais e a "batida" das músicas[6]. Para o autor, a Bossa Nova não podia ser definida como um gênero musical, pois aquela prática conhecida como a "batida da bossa nova" era um "defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de sincopas." Assim, a nova concepção comportava "manifestações variadas": o samba "marcado" (ou "rasgado"), o samba-canção, a marchinha, a valsa, a seresta, os *beguines*, etc[7].

Por fim, o musicólogo cita o contraponto[8] como um procedimento característico de alguns compositores, em especial Tom Jobim. A técnica era utilizada de maneira pontual para realçar particularidades de uma canção. Podia ser ouvida principalmente nas orquestrações e na voz dos cantores. (*Idem*: 33).

Aliás, este último argumento de que certos procedimentos eram usados principalmente para realçar aspectos de uma determinada composição, é recorrente para todas os procedimentos listados acima. Entretanto, em diversos momentos esse argumento fica implícito no decorrer to texto.

Ao falar da interpretação, Brasil Rocha Brito é bastante enfático ao se referir às mudanças na maneira vocal dos cantores. O trabalho vocal bossanovista era desprovido de "efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos" (*Idem*: 35). O canto era mais falado e integrado ao conjunto musical, conseqüência de uma "melhor compreensão do trabalho de equipe". (*Ib. Idem*). O autor ressalta o estilo interpretativo de João Gilberto pois era "o intérprete-cantor que melhor tipifica a concepção BN". (*Idem*: 37). Assim como os precursores da nova concepção, João teria formulado um estilo pessoal – mas não personalista – incorporando elementos do populário brasileiro e do *Jazz*, fundando uma nova linguagem. Entretanto, ao contrário do que diriam os críticos de João Gilberto, seu estilo não era destituído de calor, mas apenas "isento de demagogia expressiva". (*Ib. Idem*). Porém, nem todos cantores haviam se desprendido completamente dos "operismos, da pirotécnica interpretativa", o que era positivo na medida em que enriquecia a diversidade do movimento. O autor pontua três características comuns da interpretação vocal bossanovista:

[6]Para o autor, o conceito de "batida" engloba as possíveis figura rítmicas do acompanhamento de um gênero e as estruturas rítmicas da melodia, sendo ambos centrais para a caracterização de um gênero.

[7]Neste sentido, Brito encontrou uma afinidade entre a Bossa Nova e o *Jazz* – citando especificamente o *Progressive Jazz*. Segundo o autor, essa concepção de *Jazz* também não podia ser definida em si com um gênero, porque permitia a execução de diversos outros estilos musicais.

[8]Uma breve discussão sobre contraponto se encontra no **Glossário**.

1. A improvisação de um contraponto com vogais ou sons anasalados por parte do cantor. Brito aponta para a semelhança desse procedimento com as improvisações vocais de Ella Fitzgerald.

2. A utilização de "mudanças de andamento" da melodia em relação ao acompanhamento ritmicamente estável – característica que criava a sensação de um canto mais falado. Neste caso, o autor ressalta a semelhança desse procedimento com o *Progressive Jazz* de Stan Keaton.

3. O uso de um timbre levemente anasalado na voz, procedimento que já seria característico de nosso populário. (Brito:37-8).

Além das características vocais, o musicólogo discorre, embora brevemente, sobre outros procedimentos interpretativos. Para ele, a Bossa Nova ainda estava mais próxima do conceito mais tradicional de intérprete e de interpretação. Brito explica que a Música Erudita contemporânea à Bossa Nova estava modificando o entendimento de interpretação, oferecendo mais espaço criativo aos interpretes e transformando-o em "co-participantes". No *Jazz* ocorreria algo similar, na medida em que os músicos eram autores e executantes ao mesmo tempo. Na Bossa Nova, ele argumenta, ainda se preservava a prática mais comum, onde os músicos tinham pouco espaço de criação durante na execução da obra.

No que diz respeito à orquestra, Brito considerava que seu uso destoava da nova concepção musical. Para ele, a música bossanovista era composta para conjuntos como "piano e canto, violão e canto, etc.". Por isso, seu uso era desnecessário por "ostentar aspectos exteriores". (Brito: 33). Além disso, ele criticava a "maneira *jazzísta*" de usar a orquestra. Para ele, esse estilo, composto pelo simples desfasamento dos tempos, não aproximava a sonoridade da orquestra com a concepção bossanovista. A única exceção era Tom Jobim, que conseguiu uma orquestração afinada aos preceitos do movimento. (Brito: 34).

Os acompanhamentos ao piano e ao violão também sofreram mudanças. O piano, dispensado de uma função melódica, adquiriu outra função ora percussiva, ora harmônica, ora ambas. Especialmente importante, é o procedimento que Brito chama de "acordes em cachos", onde se sustenta uma batida rítmica utilizando acordes compactos.

Já a revalorização do violão, por outro lado, era um fenômeno de responsabilidade quase exclusiva de João Gilberto. O musicólogo afirma que, apesar de existir uma escola estilística para esse instrumento no Brasil, ele era relegado a um segundo plano nas décadas de 1930 a 1960. O estilo do acompanhamento de João Gilberto

era inédito tanto para o populário brasileiro quanto para o norte-americano, caracterizado pela "utilização dos acordes compactos de elevada tensão harmônica, [e] a marcação dos *beats* em desfasamento", que seria copiado por muitos, inclusive em outros instrumentos. (*Idem*: 34-5).

1.2 Júlio Medaglia

J. Medaglia também é músico de formação erudita. Iniciou seus estudos com Hans-Joachim Köellreuter e Damiano Cozzela e se formou em regência pela Universidade de Freiburg. Interessado igualmente pela música erudita e pela música popular, participou de momentos importantes da história da música erudita brasileira como os primeiros *happenings*, e do lançamento do primeiro LP TROPICÁLIA de Caetano Veloso, onde participou como arranjador e compositor. De acordo com Augusto de Campos, o artigo intitulado "Balanço da Bossa Nova", publicado em 17 de dezembro de 1966 no Suplemento Literário do jornal O *Estado de São Paulo*, complementa o estudo anterior de Brasil Rocha Brito. (Campos, 1986:12-3).

Entretanto, este artigo difere daquele de Brito por não tratar de características musicais especificamente. O maestro refere-se ao fenômeno da Bossa Nova de maneira genérica e crítica, sem prender-se a detalhes. Para ele, a Bossa Nova nasceu como uma expressão musical popular e urbana, e integrou-se à variada gama de expressões musicais, possuindo a peculiar característica de ser uma expressão "[...] de câmara[9], de detalhe, de elaboração progressiva [...]". (Medaglia, 1986:68-70).

Para Medaglia, o surgimento de uma modalidade musical introvertida atestava a sensibilidade musical do povo brasileiro. A nova expressão musical não podia excluir a modalidade mais extrovertida de Samba, pois ambas possuíam públicos e funções sociais diferentes. O Samba era direcionado às massas e ao carnaval e por isso era estruturalmente mais simples. Já a música da Zona Sul era composta para os apartamentos, pequenos bares e *boites* que tinham um público economicamente mais rico. Os espaços menores permitiam uma música mais detalhada e exigiam uma integração maior do canto e dos instrumentos bem como estruturas melódicas, rítmicas, harmônicas e artifícios poéticos mais elaborados. Por serem de uma faixa da população mais rica, o público e os músicos estavam em melhores condições de "se informar através de gravações e da imprensa", recebendo por isso influências externas, e assim, aperfeiçoando e refinando suas próprias práticas[10] de execução e

[9]O termo "Música de Câmara" é genericamente utilizado para se referir à música de pequenos grupos de solistas, tocada em circunstâncias domésticas ou numa sala para um público pequeno. (Tilmouth In Sadie, 1980:113, Verbete "Chamber Music").

[10]Frisamos que não há nenhum julgamento de valores por parte de Júlio Medaglia no que se

audição.

Para Medaglia, no LP Chega de Saudade estavam contidos os "elementos renovadores essenciais" da música popular brasileira. Esses refletiam os novos valores de sua época. A realização desse disco era "da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto". Para o regente, os músicos posteriores à Bossa Nova que se distanciaram da proposta estética deste LP retornariam ao Samba, ou caminhariam em direção à uma estética próxima do antigo *Jazz*. Por isso, o autor classifica esse disco como um "divisor de águas". Neste sentido, a análise e a compreensão da importância dele eram centrais para o entendimento de tudo aquilo que se seguiria.

Medaglia resume as propostas estéticas do LP seguinte modo: 1) a redução e a concentração dos elementos poéticos e musicais; 2) o abandono de práticas "demagógicas" e "metafóricas"; 3) a "evolução" para uma música de câmara, com elaboração mais refinada e voltada ao detalhe. (Medaglia, 1986:78).

Para ele, aspectos como a interpretação vocal de João Gilberto – desprovida de "virtuosismos vocais ou recursos extra-musicais" –, o caráter coloquial das músicas e a transparência e economia dos arranjos chamavam a atenção nos fonogramas do violonista e cantor. A harmonia[11], mais complexa pelo uso de alterações e de inversões, permitia que as melodias passassem por tonalidades mais distantes e que fossem mais freqüentes o uso de técnicas de modulação. Desenvolver-se-ia uma nova estrutura rítmica, não simétrica e independente do canto, escrito com base num compasso quaternário simples[12]. (Medaglia, 1986:77). Essa estrutura básica daria ao baterista ou percussionista espaço para intervir.

Essas novas estruturas, continua Medaglia, instigaram a nova geração de compositores à experimentação. Essa era uma contribuição "decisiva" da Bossa Nova à música brasileira. Abandonar-se-ia o "amadorismo musical artístico". Os compositores influenciados pelo LP Chega de Saudade se interessaram pela cultura em geral além de ampliarem sua pesquisa musical e assimilarem novos recursos técnicos.

Com efeito, o LP Chega de Saudade causou impacto e polêmica. Entretanto, mesmo havendo um certo consenso acerca do modelo estabelecido por ele, era impor-

refere à complexidade ou simplicidade das expressões musicais em questão: o Samba e a Bossa Nova. É o próprio Medaglia que afirma: "Se a sutileza, o detalhe, a elaboração e a introversão são as características originais dessa espécie de música e a simplicidade, a espontaneidade num mínimo de elementos e a extroversão, os característicos da outra, isso não implica em maior ou menor grau de qualidade ou autenticidade de nenhuma delas." (Medaglia, 1986:72-3).

[11]Uma breve discussão sobre o conceito e as convenções gráficas utilizadas para representar a harmonia nesse trabalho se encontram no verbete harmonia no **Glossário**, ao final deste trabalho.

[12]Uma breve discussão sobre as fórmulas de compasso se encontra no verbete metro, no **Glossário**, ao final deste trabalho.

tante estabelecer a origem daquela música para reafirmar sua autenticidade. Para Medaglia, a Bossa Nova era uma música de origem popular, e contava com inúmeros músicos que contribuíram para diversos aspectos do movimento, participando de uma "cristalização de idéias". Dentre os precursores que receberam influências do *Jazz*, Medaglia destaca Johnny Alf e Dick Farney.

Johnny Alf, como praticante da música norte-americana, possuía um "sentido harmônico e melódico muito desenvolvido". Na análise do maestro, a aplicação de técnicas e recursos norte-americanos – principalmente do *Cool Jazz* – à música brasileira produzia uma sonoridade "arrojada" para a época. Por isso as composições de Alf eram "bastante rebuscadas, tanto melódica como harmonicamente". Entretanto, suas interpretações apresentavam "maneirismos" do *Bebop*, além de "virtuosismos e afetações vocais" do *Jazz* da década de 1940. Similarmente, Dick Farney empregava recursos da música norte-americana, da qual era "um dos bons executantes". Suas interpretações tinham a influência marcada de Frank Sinatra. A Bossa Nova aproveitou-se do "sentido melódico e harmônico" de ambos músicos citados.

A técnica do canto falado também seria uma contribuição de Alf e Farney, mas também ganharia a contribuição de outros precursores como Dóris Monteiro, Nora Ney, Lúcio Alves, Tito Madi e Ivon Cury. Esses que optariam por soluções despojadas de excessos em seus estilos de cantar.

Composto de músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o LP Canção do Amor Demais, lançado no ano anterior ao surgimento oficial da Bossa Nova, também está entre os discos que tinham ramificações na Bossa Nova. Para Medaglia, o repertório desse disco possuia um tom mais "tradicional", com músicas geralmente em forma de modinha ou de recitativo. A contribuição estaria, principalmente, nos arranjos de Tom Jobim, que tinham "recursos musicais" dotados de "imaginação melódica". Neste disco já estariam contidos os elementos "mais destacados" da Bossa Nova, ainda que sua execução fosse aquém daquele que o seguiria. Ele destaca, por exemplo, a diferença entre os arranjos desse disco e de Chega de Saudade. Um detalhe específico chama a atenção em Canção do Amor de Demais: a presença do violão de João Gilberto "que possuia uma 'batida' e uma sonoridade sui generis".

Porém, para o maestro, a verdadeira origem da Bossa Nova estava em outro lugar:

> Se se quisesse, porém, estabelecer uma relação histórica para apurar as verdadeiras raízes da BN, iríamos encontrar numa outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira, os seus pontos de contato mais evidentes. É a música de Noel. É o samba "flauta-cavaquinho-violão". É a música da Lapa, capital do samba (de 'câmara') tradicional, como Copacabana – Ipanema – Leblon são os redutos da BN. (Medaglia, 1986:81).

A prova dessa afirmação estaria no resgate – por parte dos músicos bossanovistas, em especial João Gilberto – das canções da década de 1940, sem comprometimento dos princípios centrais da Bossa Nova. João Gilberto era um seguidor da tradição de Noel Rosa e Mário Reis. Para Júlio Medaglia, portanto, a Bossa Nova possuía uma origem tradicional brasileira, emprestando alguns recursos melódicos e harmônicos do *Jazz*, na forma da criatividade melódica, da complexidade da harmonia, e do detalhamento estrutural do *Cool Jazz* vindos por meio dos "precursores"[13]. Os músicos bossanovistas em si possuíam menos influência direta do *Jazz* do que argumentavam seus críticos.

A saída da música brasileira para o mercado norte-americano, "auto-suficiente", e a modificação da música daquele país, era "uma das melhores credenciais para nossa música". Entretanto, a razão da entrada da Bossa Nova nos Estados Unidos não era política ou comercial, mas em função da sensibilidade do povo norte-americano. Acostumados ao *Jazz*, que seria a expressão popular mais sofisticada do mundo, eles eram capazes de compreender os mínimos detalhes musicais da nova música brasileira. Segundo Medaglia:

> O *cool jazz*, que pretendia ser a corrente musical da vanguarda, do rigor, do avanço controlado, evoluiu, porém, no sentido de uma improvisação exacerbada, auto-suficiente, às vezes contraída e quase alienada, na qual, não raro, o ouvinte permanecia incapacitado de acompanhar o desenrolar musical. [...] (Medaglia, 1986:103).

Para o maestro, a Bossa Nova demonstrava "da maneira mais natural e descontraída, o verdadeiro sentido do 'cool' musical.", que os músicos norte-americanos estavam à procura com o *Cool Jazz*. O fonograma de *Garota de Ipanema* do LP Getz-Gilberto era um exemplo dessa diferença. Segundo o regente, esse fonograma é a versão mais "enxuta" e "despojada" dessa música, e a interpretação de Astrud e João Gilberto eram, como no restante do disco, "simples, espontânea menos artificiosa e mais *relaxed* [...]". O piano de Tom Jobim era *cool* por ser "econômico e concentrado", o que lhe herdaria o apelido de "maestro de um dedo só". Entretanto, as intervenções de Stan Getz fugiam do clima intimista do fonograma. Para ele seu toque é "demagógico" e, apesar de seu esforço para se aproximar da "autêntica BN", suas improvisações "abandonam, por vezes, aquele tom coloquial da narrativa musical, apelando, em certos impulsos, para o virtuosismo instrumental." Assim, pode-se observar como a música bossanovista não podia ter como "base autêntica" o *Jazz*,

[13]Os precursores citados por Júlio Medaglia incluem Johnny Alf, Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Tito Madi e Ivon Cury.

mas sim "aquele canto de Noel, que dizia, quase falando, da maneira mais simples, as coisas mais profundas [...]". (Medaglia, 1986: 103-4).

Para finalizar sua análise sobre as questões que tangem a influência do *Jazz* na Bossa Nova, Medaglia pontua alguns aspectos. O mais importante diz respeito à mútua influência entre os dois gêneros. Tendo em vista a existência de uma fonte africana em comum, era inconcebível para o maestro a inexistência de uma troca entre essas duas expressões musicais. Essa mútua influência não podia ser vista em outros gêneros latino-americanos como o Tango, o Bolero e as Guarânias, por exemplo[14]. Além disso, a "música urbana de qualidade" era dotada de um aspecto "evolutivo", ausente nas expressões de natureza folclórica. Por isso, a experiência de troca entre as expressões musicais brasileira e norte-americana eram positivas e necessárias.

A raiz africana comum também explicava a razão pela qual muitos dos melhores *jazzistas* brasileiros tinham se convertido nos principais bossanovistas. Motivados pela vontade de novas experiências, os jovens músicos brasileiros eram levados à prática de *Jam Sessions*[15]. A Bossa Nova vinha substituir essas práticas pelos encontros informais, onde se tocava música brasileira. Com isso, ela provocou a "nacionalização dos interesses musicais do Brasil", resgatando o repertório folclórico, reformulando e recriando o repertório urbano, e refreando a importação da música estrangeira.

1.3 Ramalho Neto

Publicado em 1965, *Historinha do Desafinado* de R. Neto, talvez seja a primeira publicação em livro sobre a Bossa Nova. Nos primeiros capítulos deste livro o autor deixa claro que não tem por objetivo fazer um estudo acadêmico. Sua motivação partiu da crença na autenticidade do *Movimento*, e buscou "contribuir com alguns dados, esclarecimentos e opiniões." (Neto, 1965:21). Esse livro concentra-se principalmente na descrição das características musicais da produção bossanovista até então. O autor fala principalmente dos músicos e do contexto histórico e sócio-cultural da nova expressão.

Para Neto, a Bossa Nova é uma expressão musical culta pois possui a "motivação" do Samba, do *Jazz* e da Música Erudita. Trata-se da expressão "mais séria que conhecemos, depois da música séria [...]" (Neto, 1965:36). A velocidade acelerada das

[14]Medaglia faz uma exceção ao Mambo, que também possui uma raiz africana e, como a Bossa Nova, dialogou como *Jazz*.

[15]Uma definição da prática de *Jam Sessions* está no **Glossário**.

transformações culturais eram sinais de uma época cheia de "convulsões e conquistas sociais, de transformações culturais, econômicas, e conseqüentemente, anímicas." (Neto, 1965:37). A evolução rápida da nova música eram atestados dessas transformações e a erudição de muitos compositores populares a prova de novas conquistas sociais.

As influências recebidas pela Bossa Nova não podiam ser encaradas como "humilhação" porque o *Jazz*, como o Samba, eram expressões de origem negra. Além disso, para Ramalho Neto, a criação de um estilo com influências norte-americanas não era um sinal submissão aos interesses políticos daquele país. Ambas afirmações encontravam sua prova na capacidade dos ouvintes da música bossanovista de distinguirem claramente entre este primeiro do *Jazz*, música da qual também eram apreciadores. A música da Zona Sul tirou "alguns ensinamentos" do *Jazz*, adaptando-os ao estilo brasileiro. O resultado era original e por isso devolvido "com juros" para os músicos norte-americanos e europeus que vinham ao Brasil em busca de novos "horizontes".

A principal influência da Bossa Nova vinha daquelas músicas que tratavam de "[...] anseios, frustrações, nostalgia, amor e alegrias [...]", que estavam contidas nos gêneros citados acima. O surgimento do *Movimento* estava ligado à fundação do Sinatra-Farney Fan Club, onde se apreciava justamente a música romântica pós-guerra norte-americana, que era sucesso naquele momento.

> Certamente havia a grande influência psicológica de tantos cansaços e tristezas, trazidos pela desumana guerra, recém-terminada. O povo ansiava por amor, esperança, paz de espírito e do corpo. Estava predisposto à música suave, dolente, pouco agitada. (Neto, 1965:42).

Na música brasileira encontrava-se muito das composições francesas e utilizava-se de instrumentos e formações eruditas nas gravações de músicas populares. Isto aconteceu sob os arranjos de "maestros-arranjadores" como Lyrio Panicalli, Radamés Gnatalli e Gaya, por exemplo. Dick Farney surgiu neste cenário cantando com um estilo "calmo e romântico", interpretando canções que mostravam coisas diferentes do que era costume. Num estilo também romântico, Lúcio Alves inaugurou a prática de improvisar em plena transmissão do programa de rádio, preocupando os maestros e músicos. As gravadoras também estavam alterando algumas de suas práticas, ao abandonar o Regional[16] e a escalar formações de instrumentos diferentes para cada intérprete. Utilizavam-se da nova tecnologia da fita magnética, que permitia a regravação e a apuração dos discos por um menor custo. Estes eram os principais prenúncios da Bossa Nova.

[16]Uma breve discussão sobre a formação do Regional se encontra no verbete regional, no **Glossário**, ao final deste trabalho.

Segundo o autor, pelo Sinatra-Farney Fan Club teria passagem o músico responsável pela fundação da música da Bossa Nova: Johnny Alf. Suas composições possuíam uma qualidade diferente, expressando emoções novas por meio de "harmonizações, aqueles acordes, letras cheias de poesia, imagens lindas e excepcional sentido de ritmo[17]." (Neto, 1965:44). Suas apresentações nos bares da noite Carioca eram referência para músicos como João Gilberto, João Donato, Sílvia Telles, Lúcio Alves, Dick Farney, Ed Lincoln e Luiz Eça. Seu estilo influenciou "inúmeros cantores, cantoras e compositores, hoje bastante conhecidos do público e faturando bom dinheirinho." (Neto, 1965:50). Entretanto, o próprio Alf tinha pouca projeção e sua obra, pouco sucesso comercial – culpa atribuída pelo autor ao público que não estava pronto, e aos lançamentos ocorridos em momentos inoportunos.

Segundo Ramalho Neto, o segundo disco de Alf, lançado em 1955, incluía a primeira música "autenticamente BN". Composta em 1951, *Rapaz de Bem* possuia características rítmicas e poéticas que identificavam o *Movimento* que surgiu alguns anos mais tarde. Nos anos seguintes outros LPs com composições suas, seriam editados sem sucesso comercial, conquistando apenas o respeito de seus pares.

Dentre outros precursores da Bossa Nova estavam músicos como o pianista e acordeonista João Donato, o contrabaixista Juvenal e o guitarrista Dinarte, além dos conjuntos Os Cariocas e Os Namorados, cuja sonoridade "arrojada e moderna" era mal compreendida pelo público. Similarmente, obras como a *Sinfonia Rio de Janeiro* de Tom Jobim e Billy Blanco não receberam devida atenção, mas contribuíram para a "evolução da música popular brasileira".

> Todos que mencionamos acima são de certa forma 'tios' da BN. Deram sua importante parte à música e ao movimento da BN. Possivelmente, até sem o saberem. (Neto, 1965:61).

Por fim, para Neto há uma distinção entre os criadores da música Bossa Nova – que surgiu em 1950 – e do *Movimento Bossanovista* – de 1958-9. Dentre os artistas responsáveis pelo *Movimento* estão João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Ronaldo Bôscoli. Também são mencionadas Dolores Duran, Elizete Cardoso – com o disco *Canção do Amor Demais* – e Silvia Telles, por interpretações diversas. Aloysio de Oliveira seria importante por sua crença na nova música, ao lançar o LP *Chega de Saudade*, apesar das enormes críticas que recebera dentro da Odeon. Por último, o autor cita Dorival Caymmi, e pergunta se suas poesias e composições não possuiriam uma essência, que também estaria presente na "música moderna".

[17]Pode-se perceber como a harmonia de Johnny Alf impressionou o autor, pois menciona a mesma duas vezes.

O *Movimento Bossanovista* era formado, desde seu início, por "um mesclado de ricos (poucos), remediados (a quase maioria), pobres, brancos, mulatos e pretos, mas unidos por um invisível cordão de bom gosto e esforço em criar coisas novas." (Neto, 1965:73). Era uma música da Zona Sul do Rio de Janeiro – embora muitos dos músicos a ela associados fossem da Zona Norte, ou de outros lugares do país. Entretanto, a maioria pertencia à classe média. Eles eram músicos amadores, assalariados ou estudantes universitários que, em suas horas vagas visitavam amigos para ouvir música brasileira, clássica e *Jazz*. Com freqüência saiam na noite para ouvir e tocar com músicos profissionais mais experientes.

Essa música era uma expressão de câmara, tocada em apartamentos, lugares íntimos e/ou pequenos. A leveza do ritmo bossanovista obrigava os compositores a evitar os instrumentos de sopro e utilizar outros como o violão, a flauta ou o piano. O baterista evitava as baquetas e utilizava a vassourinha pela a mesma razão. Para o autor, ela podia ser tocada por orquestras, mas não devia: as orquestrações só foram adicionadas em virtude da popularidade da música bossanovista.

Posteriormente, a música bossanovista seria apropriada pela juventude – "[...] rapazes e moças que cursaram escolas, universidades e também estudaram ou estudam música, harmonia, contraponto, orquestração." Em sua opinião, a Bossa Nova era resultado do encontro de diversas classes em prol de uma causa comum e por isso não podia ser uma expressão das classes mais abastadas.

Ainda segundo Neto, a Bossa Nova não era apenas um novo estilo interpretativo, mas também uma nova linguagem composicional. Algumas composições da "linha tradicional" podiam ser adaptadas à Bossa Nova por ter um "balanço natural", e outras tinham se integrado por força criativa dos intérpretes – notadamente por João Gilberto. Porém, as composições e as interpretações deviam ser "autênticas" para serem bossanovistas. "Ou são BN ou não são BN."

Entretanto, alguns compositores e intérpretes tinham "evoluído" para o novo estilo musical, e outros podiam até superá-lo – neste caso, refere-se especificamente a Tom Jobim. Exemplos de artistas que tinham se integrado à nova expressão musical estão Vinicius de Moraes, Claudete Soares, Luiz Eça, Dorival Caymmi.

Outros intérpretes, como por exemplo Ary Barroso, tinham tentado se integrar, mas sem sucesso. Segundo Neto, tinham produzido inúmeras gravações que, apesar da seleção musical autêntica e da competência dos intérpretes, não conseguiram alcançar o nível exigido.

> Cabe a culpa a algumas gravadoras que, no delírio de 'entrar na onda', sem perda de tempo, imaginam que podem fazê-lo dessa forma, certa-

> mente mais por desconhecimento do assunto do que propriamente por inércia ou subestimação ao público. (Neto, 1965:81).

Similarmente com os ouvintes, não se podia fazer um "saudosista" apreciar a Bossa Nova. "Um saudosista jamais a compreenderá ou aceitará. Terá sempre uma tonelada de inconsistentes argumentos para não aceita-la." O autor argumenta que é importante respeitar o gosto desses ouvintes. Existiam músicas e gravações maravilhosas no "antigo estilo" da mesma maneira que existiam produções ruins na nova expressão. Para ele a música da Zona Sul não veio para competir com os estilos existentes. "Ela apenas surgiu, nasceu por uma série de fatores, por uma evolução natural."

1.4 Aloysio de Oliveira

A. e Oliveira é uma figura central na Bossa Nova. Segundo o Dicionário de Música Brasileira, em 1955 Oliveira retornou ao Brasil após uma temporada de 17 anos nos Estados Unidos e a dissolução do grupo Bando da Lua, que acompanhou Carmen Miranda. Na ocasião foi contratado pela Odeon para ser seu diretor-artístico. Em 1959, ficou responsável pela produção do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto. No ano seguinte, deixou a gravadora para fundar, em 1962, seu próprio selo, Elenco, que abrigou uma boa parte dos músicos bossanovistas. Por essa razão, o produtor situar-se-ia no centro de boa parte da produção do *Movimento*. A coleção *O Máximo da Bossa*, em que encontramos este depoimento do produtor, intitulado "O que é Bossa Nova?" foi publicado no ano anterior a extinção da Elenco. (Marcondes, 1998:584. Verbete "Oliveira, Aluísio de.").

O primeiro LP dessa coleção é uma entrevista conduzida pelo próprio Aloysio de Oliveira. Os depoimentos tratam, por meio de opiniões pessoais e do relato de alguns artistas, das características musicais e da narração de fatos históricos sob sua óptica. O disco é dividido em duas partes, sendo que a primeira descreve as características musicais e das circunstâncias que tinham levado a saída da música bossanovista ao exterior. No segundo lado, o entrevistador fala do surgimento do *Movimento*. Ao longo da entrevista, Aloysio procura delinear as características que tornaram a Bossa Nova importante para a identidade da música popular brasileira.

De acordo com Oliveira, a chave do sucesso da Bossa Nova no exterior estava na alteração de certas características do Samba, especificamente na simplificação da base rítmica e na diminuição do número de instrumentos. Para ele, o excesso de instrumentos e ritmos no conjunto básico de Samba dificultava a sua execução por

músicos estrangeiros. Com o advento da nova expressão musical, tornava-se possível para músicos estrangeiros tocarem a música brasileira. A partir dessa abertura, as melodias da nova concepção foram recebidas no exterior, sendo o LP de Frank Sinatra, dedicado exclusivamente a melodias bossanovistas, a maior prova de qualidade da Bossa Nova, mas também da música brasileira.

O produtor afirma também que os *Pocket Shows* no restaurante *Bom Gourmet*, em 1962 – com a participação e Vinícius de Moraes, João Gilberto e Tom Jobim – era o marco inicial da exportação da música bossanovista. Foi neste show que um *Disk Jockey* norte-americano chamado Felix Grant, entrou em contato com a música bossanovista. Entusiasmado com sua nova descoberta, ele passou a transmitir as músicas bossanovistas em seu programa de rádio nos Estados Unidos. A partir de então houve uma crescente exportação da música da Zona Sul, a iniciar pelo sucesso do fonograma *Desafinado*, interpretado por Stan Getz, o primeiro a fazer sucesso naquele país. Outro sinal do sucesso dessa música, era a permanência de João Gilberto nos Estados Unidos após o famoso show no *Carnegie Hall*. O próprio show era de importância histórica, por marcar o início da produção de diversos sucessos no exterior, cujo ponto culminante era o fonograma *Garota de Ipanema*, o maior sucesso da Bossa Nova.

Para o entrevistador, a Bossa Nova é o resultado da "evolução" harmônica, melódica, rítmica, e poética da música popular. Também seria um estado de espírito. "A verdade é que a Bossa Nova saiu da Zona Sul no Rio de Janeiro, e conquistou o mundo.", conclui. O *Movimento Bossa Nova* se iniciaria a partir do primeiro contato de Oliveira com o samba-canção *Foi a Noite*, de Newton Mendonça e Tom Jobim[18], em 1956, quando assumiria o cargo de Diretor Artístico da Odeon. Segundo seu relato, ao ouvir a canção, o produtor "sentiria uma transformação marcante" na harmonia e na melodia. O início da Bossa Nova se daria com a decisão de gravar esta canção com Sílvia Telles. Outro momento decisivo para Bossa Nova seria *Orfeu da Conceição*, "tragédia musicada" escrita por Vinícius de Moraes com música de Tom Jobim. Vinícius estaria à procura de um compositor que pudesse fazer uma música "nova, mais moderna". A parceria os tornaria conhecidos, mesmo antes do sucesso de João Gilberto.

Para o diretor, João Gilberto teria um papel central na fixação do estilo bossanovista, sendo ele o responsável por "provocar o interesse da juventude pela Bossa Nova". Com o ritmo do seu violão, "marcaria a personalidade" da nova música. Com

[18]Nas canções em que houve a parceria de Newton Mendonça e Tom Jobim, é freqüente o erro que atribui a música à Tom Jobim e a letra a Newton Mendonça. De acordo com Marcelo Câmara, a autoria das canções dessa dupla eram, em geral, conjuntas, sendo ambos responsáveis pela letra e pela música. (Câmara, 2001:50-3).

sua gravação de *Chega de Saudade*, lançar-se-ia à fama. A partir de então apareceriam outros compositores – o autor cita Carlos Lyra, Roberto Menescal e Oscar Castro Neves – ramificando os estilos da Bossa Nova. Roberto Menescal é quem discorre sobre essas ramificações:

> A Bossa Nova se ramificou em várias raízes, todas elas muito importantes para a nossa música, é claro. Mas de todas as raízes, eu continuo gostando mais da primeira, que foi uma música sem preocupação nenhuma, política ou social. Mas apenas com uma intenção, que era de se fazer uma música popular moderna e atual, como a que fazemos até hoje. (Oliveira: 1967:Lado B, 4'01").

É importante notar que é dada ênfase à idéia de que a música era "moderna". Seguindo sua exposição da Bossa Nova, Oliveira fala pela primeira vez da "brasilidade" ao expôr que "a influência afro" começou a ser sentida a partir das composições de Baden Powell. Nara Leão também é associada à essa tendência em virtude de suas gravações de Samba. O discurso da "brasilidade" fica evidente quando a própria cantora diz que

> [...] A partir da Bossa Nova a juventude brasileira começou a se interessar pela nossa música. [...] O que eu espero é que a juventude continue a se interessar pela música brasileira. (Oliveira, 1967:Lado B, 7'03").

Edu Lobo é citado como um compositor da "nova geração". Seu depoimento é bastante interessante na medida em que desenha, em sua visão, a influência da Bossa Nova no trabalho dos músicos que a seguiram. É importante notar que o compositor evita ao máximo o uso do termo Bossa Nova. Também se percebe uma ênfase na idéia da importância da harmonia e do papel central de Tom Jobim. Por último, há uma outra noção de "brasilidade" presente em seu depoimento, que fica evidente quando o músico fala de "raízes folclóricas".

> Eu acho que não existe, hoje em dia, nenhum compositor que se possa dizer desligado, desvinculado, do que foi o movimento de música popular moderna brasileira que se chamou de Bossa Nova. Eu particularmente, acredito dentro do meu trabalho, o que eu faça talvez seja um aproveitamento de temas populares brasileiros, evidentemente raízes folclóricas, mas com toda a harmonização, com toda uma vestimenta aprendida dentro da chamada Bossa Nova. O trabalho inicial feito por Tom Jobim, talvez seja levado por caminhos diferentes. Talvez o caminho que o Baden

> tenha escolhido seja um outro. Mas na realidade a coisa é a mesma. A harmonia é decorrente daquela inicial da Bossa Nova. (Oliveira: 1967: Lado B, 7'35").

Aloysio de Oliveira conclui, apontando a importância do *Movimento* para a música brasileira, ressaltando o papel dos conjuntos musicais Quarteto em Si e MPB-4, que também seriam da "nova geração" da Bossa Nova. Com isso, ele inicia uma recapitulação da história da Bossa Nova. Em sua visão, os jovens de Copacabana estavam à procura de uma "evolução na educação musical" e com isso, teriam iniciado, inconscientemente, um "movimento que se alastrou pelo mundo inteiro". Eles o fariam por estarem "curiosos", em busca de harmonias, melodias e interpretações diferentes. Seria tarefa da juventude dar continuidade à "evolução do produto" e deveriam reconhecer o potencial dessa música no mercado fonográfico internacional.

Neste depoimento, os eventos que marcam o início da exportação da Bossa Nova para o exterior são utilizados como forma de legitimar a *modernidade* e a *brasilidade* da expressão musical. Os eventos que acontecem no exterior, como o lançamento do disco de Frank Sinatra com Tom Jobim e a permanência de João Gilberto nos Estados Unidos, são citados como provas da qualidade e da originalidade da música do *Movimento*. Nota-se uma ênfase nesta fase da exportação da música bossanovista, e sua influência sobre o *Jazz*.

1.5 José Ramos Tinhorão

Jornalista e musicólogo original de Santos, J. R. Tinhorão mudou para o bairro de Botafogo no Rio de Janeiro em 1938 aos dez anos de idade. Interessado em Samba, entrou em contato com esta música desde cedo. Formou-se em Direito em 1953, já com sua uma carreira consolidada como jornalista. Foi contratado em 1959 pelo *Jornal do Brasil*, trabalhando como colaborador nos suplementos "Cadernos de Estudos Brasileiros" e "Caderno B", dos quais originaram suas duas primeiras publicações em 1966. *Música Pupular – Um Tema em Debate*, é um dos trabalhos resumidos abaixo. Outros trabalhos onde o crítico discorre sobre a música bossanovista, são *Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo* (Tinhorão, 1986), e *O Samba Agora Vai...* (Tinhorão, 1969).

O pesquisador é quem inicialmente problematizou a aproximação da Bossa Nova e do *Jazz*. Entretanto, para compreender a crítica do autor à Bossa Nova, é necessário esclarecer que ele se fundamenta intencionalmente na ideologia nacional-popular para ler o contexto sócio-cultural do país naquela época. Por isso é um dos principais interlocutores do argumento de que o surgimento da Bossa Nova marca o

afastamento definitivo da classe média carioca das *raízes* populares da música brasileira. A nova expressão musical era reflexo da condição de alienação das elites em relação a sua própria identidade na medida em que passavam a incorporar padrões de comportamento e de gosto originários da cultura norte-americana.

A penetração da cultura norte-americana, um dos frutos de uma relação econômica assimétrica com os Estados Unidos, já ocorria desde antes da década de 1930. Naquela época, o crescimento econômico norte-americano após a Primeira Guerra Mundial – que acelerava a urbanização da população –, se faria sentir na música do Brasil alguns anos mais tarde, pela importação do gramophone, das vitrolas e das orquestras do cinema mudo e posteriormente pelo próprio cinema falado. Setores da classe média do Rio de Janeiro passaram a adotar modelos norte-americanos "através de um mimetismo que atingiria a música popular." (Tinhorão, 1997:48-9). Nos fonogramas destinados a essa faixa da população, especialmente nas "variedades de sambas orquestrados", é que se sentia o efeito das "orquestrações à base de metais", típicos da música norte-americana.

Entretanto, nessa época, uma estrutura social ainda em processo de definição, embora já parcialmente sedimentada, colocava classes baixas e médias lado a lado geograficamente.

> Essa promiscuidade vitalizadora [...] permitiria aos novos filhos de família, desde as brincadeiras da infância, entrar em contato com os meninos filhos de pobres – os pretos e os mestiços, que, afinal, detinham, por assim dizer, a chave folclórica das festas e ritmos populares: as pastorinhas, os ranchos, os blocos [...] e finalmente, o próprio samba. (Tinhorão, 1997:45-6).

Esta aproximação permitiu a grupos musicais como Flor do Tempo, de Noel Rosa, compor sambas estilizados, sem perder aquele componente popular do ritmo, elemento essencial da identidade musical brasileira. O mesmo não aconteceu 20 anos mais tarde, apesar dos paralelos entre o grupo de Noel e os "moços da Zona Sul" – advindos de camadas da classe média e brancos.

No período que precedeu a Bossa Nova, verificou-se outra vez um grande influxo da cultura norte-americana. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1946, existiu, por parte do Estados Unidos, um interesse político de restabelecer intercâmbio com o país – a chamada "Política da Boa Vizinhança". Esta política tem reflexos na fisionomia das principais cidades do país na forma de investimentos imobiliários, com recursos vindos do lucro excedente obtido com a venda de produtos agrícolas. No Rio de Janeiro verificou-se, por exemplo, na derrubada das casas humildes nos núcleos outrora responsáveis pela produção da música popular. (Tinhorão, 1997:56)

O distanciamento espacial entre a classe média carioca e as camadas mais pobres da sociedade, era um dos fatores determinantes dos processos que culminam com o que o autor denomina de "Rompimento da Tradição", na década de 1960. A expansão urbana do Rio de Janeiro deslocou os setores mais abastados para a Zona Sul da cidade, especialmente para o bairro de Copacabana, e dos mais pobres para a Zona Norte. Esse processo rompeu a antiga "promiscuidade" entre aqueles segmentos sociais tão evidente nos tempos de Noel Rosa. (Tinhorão, 1997:17-21).

O surgimento do que Tinhorão chamou de "samba tipo bebop abolerado", já na década de 1940, estava ligado a esse distanciamento entre essas duas classes. A Bossa Nova, que nasceu em 1958, um novo "gênero" definido pelo autor como um "samba montado a base de procedimentos emprestados do Jazz", era o marco final daquela separação das classes. Agravando a quebra da tradição – pela esquematização do ritmo tradicional do samba – o novo estilo aprofundou a influência da cultura norte-americana no Brasil.

Em termos musicais, Tinhorão faz poucas referências precisas a respeito de quais eram os procedimentos musicais importados pelos bossanovistas. Isto se reflete na maneira pouco organizada e às vezes contraditória em que coloca suas observações musicais. Também se utiliza inadequadamente de alguns termos técnicos da música, o que explica, parcialmente, a rejeição de seus textos pelos músicos.

Segundo o autor, em meados de 1950 foi introduzida na música popular brasileira a formação básica de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, bateria a pistão. Ela estava associada às características das boates do Bairro de Copacabana. Freqüentadas por turistas estrangeiros e brasileiros do "café society", os bares preferiam "um tipo de música de dança mais disciplinada e universal". Por isso os conjuntos se especializavam num "ritmo misto de Jazz e Samba", imitando a prática *jazzísta* de tocar solos.

A prática de cantar baixinho também foi iniciada neste ambiente. Segundo o autor, era desnecessária uma interpretação mais presente, porque o público não estava atento. Assim, os cantores passaram a praticar vocalizações *jazzísticas* – copiando as interpretações de Ella Fitzgerald –, integrando a voz ao conjunto. Já naquela década estavam reunidos todos os elementos musicais da Bossa Nova: a música "anticontrastante (*cool jazz*)"; o canto baixo, integrado no conjunto; a melodia não diatônica e o esquema rítmico retirado do Samba. (Tinhorão, 1997:39)

Os orquestradores "semi-eruditos" – a serviço das gravadoras –, contratados para harmonizar as músicas de origem popular, teriam retirado quase todos os instrumentos de percussão, ao tomar como modelo as orquestras norte-americanas. Dessa maneira, tinham "transplantado" uma "polifonia" *jazzísta*, comandada pelos instru-

mentos de sopro. (Tinhorão, 1997:51). João Gilberto contribuiu com seu acompanhamento de violão, "onde chamava a atenção com improvisos dentro da sua invenção de acordes compactos, com passagens que deixavam perceber uma clara bitonalidade em relação ao fundo orquestral". Seriam publicados então muitos fonogramas influenciados pelo baiano, que tinham "orquestrações à base de acompanhamento de violão". (Tinhorão, 1997:40)

Por fim, é evidente que o historiador considera o ritmo a característica mais importante da tradição popular. Enquanto as demais características eram gradualmente alteradas, o ritmo tradicional do samba mantinha-se até aquele momento, com um "elemento primitivo fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma competente reação neuromuscular". A "paganização" dele – por meio da multiplicação de síncopas e a posterior estilização para atender ao gosto daquelas camadas médias – foi um marco do afastamento definitivo das origens populares. A mudança era "resultante da incapacidade dos moços da bossa nova de sentir, na própria pele, assimetria característica dos negros". O resultado foi aquele acompanhamento apelidado de "violão gago", tão característico das gravações de João Gilberto. (Tinhorão, 1997:36-8).

Capítulo 2

Análise das Canções

Neste capítulo são descritas as análises de nove canções, de quatro compositores considerados bossanovistas: *Rapaz de Bem* e *Eu e a Brisa* de Johnny Alf; *Chega de Saudade*, *Desafinado* e *Samba de uma Nota Só* de Tom Jobim; *Influência do Jazz* e *Primavera* de Carlos Lyra e; *O Barquinho* e *Morte de um Deus de Sal* de Roberto Menescal. Por meio da partitura escrita das composições, investigou-se as estruturas rítmica, melódica, harmônica e formal, buscando principalmente, a recorrência de procedimentos que pudessem associar-se às práticas mais difundidas do *Bebop* ou *Cool Jazz*, como definidos por pesquisadores norte-americanos. Detalhes peculiares que pudessem ter algumas ligações com o Jazz também foram anotados. As partituras utilizadas para a análise encontram-se na sessão **Anexos** ao final.

Para os conceitos e termos musicais, as principais fontes de referência foram os artigos nos dicionários *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e o *The Grove Dictionary of Jazz*. Para o *Jazz*, outros autores como Joachim Berendt e Paul Berliner também foram utilizados como referência. Para conceitos e práticas da música brasileira em geral, foram utilizados trabalhos como os de Carlos Sandroni, Luiz Otávio Braga e Henrique Cazes. Percebe-se uma ausência de trabalhos que tratem das práticas musicais brasileiras, tal como reunidos nos dois dicionários acima referidos. A definição desses termos encontra-se no **Glossário**.

Cada análise também inclui dois fonogramas, todos produzidos entre 1956 e 1967, sendo pelo menos um deles com alguma participação do autor, seja como intérprete ou arranjador. O método de análise dessas gravações foi principalmente auditivo, onde se anotou a escolha dos instrumentos (*instrumentação*), a maneira de sua utilização (*orquestração*) e a forma do resultado final (*arranjo*). Também, atentou-se para alguns detalhes da interpretação dos solistas – em especial o cantor (*interpretação*) – e a forma das improvisações (*improvisações*), quando presentes. Os textos que

descrevem esse trabalho fazem referência às respectivas faixas no **CD Repertório** anexo. O **CD Ilustrações**, também anexo, inclui gravações que ilustram determinadas características apontadas no texto. A referência a estas faixas também está devidamente anotada ao longo do texto.

2.1 Rapaz de Bem (Canção nº 1)

Composta em 1953 por Johnny Alf, *Rapaz de Bem* é uma canção que é considerada por alguns autores como uma das primeiras canções do repertório bossanovista. Foram usados dois fonogramas para esta análise: o primeiro encontra-se na coleção *Bis Bossa Nova*, fascículo Johnny Alf, editado em 2001 pela EMI Publishing Co.. A mesma gravação também foi encontrada na coleção *Música Popular Brasileira*, em LP, lançada em 1978. Já a segunda foi extraída da remasterização Johnny Alf 2LPs em 1CD: Rapaz de Bem e Diagonal, no qual se encontram algumas poucas, porém importantes alterações na estrutura básica do conjunto e do arranjo. Este outro fonograma foi publicado originalmente no LP Rapaz de Bem, em 1961.

Naquele fonograma de 1956 (**Faixa 1 do CD Repertório**), é possível ouvir a voz de Johnny Alf acompanhada de uma sessão rítmica[1] composta por um piano, um contrabaixo acústico e uma bateria. Entretanto, a função exercida por cada um dos instrumentos é ligeiramente diferente daquela que se encontra em gravações do *Jazz*. Na bateria, percebemos a utilização de figuras de semi-colcheias ao longo de toda a gravação. A qualidade do fonograma impede a determinação exata do padrão rítmico executado pelo baterista. Mas a acentuação da figura executada é claramente próxima daquela ouvida no pandeiro ou ganzá na batucada do Samba, exemplificada abaixo na Figura 2.1. Chamaremos este ritmos apenas de "ritmo do pandeiro" daqui em diante.

Figura 2.1: Ritmo do Pandeiro

Como pode ser conferido no exemplo acima, nesta figura, há o preenchimento de todos os tempos com semi-colcheias. Assim, o baterista dessa gravação encontra

[1]Ver **Glossário** para uma discussão breve sobre a *Sessão Rítmica*.

menos liberdade para variações, embora exista liberdade para alterar a acentuação da figura – fato que pode ser conferido auditivamente. Ao executar todas as divisões do compasso a bateria assume, conjuntamente com o baixo, a função de marcação rítmica, trabalho geralmente exercido exclusivamente pelo contrabaixo no Jazz. Esta pequena alteração na função desses instrumentos acarreta, na sessão rítmica, um comportamento diferente daquele encontrado nos fonogramas de todos os gêneros norte-americanos, pois opera uma mudança na relação interna do conjunto.

Em fonogramas do *Bebop*[2], por exemplo em *Koko* (**CD Ilustrações**) de Charlie Parker, o *comping*[3] – acordes de preenchimento harmônico executados pelo pianista – não segue uma figura rítmica definida. O pianista prefere esboçar a harmonia intervindo esporadicamente com acordes na maioria das vezes destituídos da fundamental. Esta é executada pelo contrabaixo. Assim, escuta-se mais o contrabaixo que o próprio piano. No fonograma de Johnny Alf, ao contrário, percebe-se uma figura rítmica que, ainda que não executada explicitamente pelo pianista, sublinha e determina a quantidade e o ritmo das intervenções. Pode-se perceber exatamente o contrário do que no fonograma norte-americano: ouve-se mais o piano que o contrabaixo na gravação de Johnny Alf.

Outra diferença encontra-se na função do contrabaixo, não mais o único responsável pela marcação rítmica do conjunto, tal qual no *Bebop* e no *Cool Jazz*[4]. A marcação exercida pela bateria permite ao contrabaixo tocar menos notas. De fato, a figura executada pelo contrabaixo neste fonograma, é aquela ouvida no bumbo do Samba, onde se executam dois tempos, com uma leve acentuação no segundo de cada compasso.

Pelo menos um aspecto do *Jazz* permanece similar neste fonograma: o contrabaixista enuncia a fundamental do acorde pelo menos uma vez por compasso. Essa prática não é original da música brasileira. Ao contrário, nos regionais de Choro e também de Samba, é o violão o instrumento responsável pela linha do baixo. Por improvisar uma linha melódica[5] em contraponto com solista, acaba por inverter os acordes[6]. Por isso, é comum a omissão (melódica) da fundamental. Luís Otávio Braga confirma esse procedimento no Choro:

> O baixo [do violão de sete cordas no Choro], por ser o dinamizador do

[2]Uma definição simples do estilo de *Jazz* chamado *Bebop* está no **Glossário**.

[3]Ver **Glossário** para uma discussão breve sobre a prática do *comping*.

[4]Uma definição simples do estilo *Cool Jazz* está no **Glossário**.

[5]Estabelecemos uma discussão acerca da diferença entre melodia e linha melódica. Ela se concentra nos seguintes verbetes: Linha Melódica; Tema e Melodia; "Melodiosidade" e "Instrumentalidade" no **Glossário**.

[6]Uma definição do procedimento de inversão de acordes está no **Glossário**.

> movimento das partes, quase nunca fica estático, revezando-se as inversões. Agindo assim, estaremos sempre produzindo uma 'linha' com certo contorno melódico na região; daí que ter o completo domínio dos acordes e suas inversões é fundamental para a boa execução. (Braga, 2002:34).

No que diz respeito ao estilo vocal do próprio Johnny Alf, pode ser observado um certo despojo vocal na diminuição do vibrato e dos portamentos[7] exagerados. Este aspecto é importante, na medida em que esses procedimentos se tornariam "antiquados" demais para os bossanovistas três anos depois. Os cantores que antecedem a Bossa Nova também se utilizam do vibrato e do portamento, em maior ou menor grau, fato que pode ser conferido na gravação *Burucumtum*, cantada por Carmem Miranda em 1930, por exemplo. Em gravações contemporâneas ao fonograma analisado também podem-se ouvir diversos tipos de vibratos e portamentos, tal como em Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Marlene, e até mesmo em Maysa[8]. Em comparação a essas gravações, o vibrato de Alf é consideravelmente menor, o que, de certa maneira, prenuncia sua eliminação do estilo vocal bossanovista. É importante ressaltar que ainda hoje o vibrato é utilizado no *Jazz*. O mesmo não pode ser dito da música brasileira produzida logo após a Bossa Nova.

As ornamentações melódicas utilizadas por Alf ao cantar a melodia não podem ser consideradas típicas do Samba. Outra vez, se compararmos os fonogramas contemporâneos citados acima, pode-se notar que em algumas notas Alf executa um pequeno mordente[9], como se copiasse um instrumento como um trompete ou um clarinete. Esse tipo de imitação confere à sua interpretação uma qualidade instrumental, que não é encontrada nos fonogramas supra-citados, e por isso, distingue interpretação de Alf das mesmas. Curiosamente, este tipo de imitação é comum no *Jazz* desde seus primeiros intérpretes. O fonograma *Lost your Head Blues* de Bessie Smith (**CD Ilustrações**) mostra justamente essa utilização de um modelo instrumental para a execução da cantora. Nele, ouve-se o uso da voz imitando – em timbre e ornamentação – o trompete que a acompanha. O procedimento é basicamente o mesmo em Johnny Alf, embora sua execução seja muito menos exagerada.

Outro aspecto que pode ser observado em quase todos os fonogramas analisados está na colocação rítmica da melodia, quando cantada. Nota-se que Alf atrasa a en-

[7]Uma definição do procedimento do vibrato pode ser encontrada no **Glossário** no verbete homônimo. Similarmente, a definição do portamento pode ser encontrada no verbete Portamento ou Glissando

[8]Ouvir *E o Mundo Não se Acabou*, *Conceição*, *A Volta do Boêmio* e *Se Todos Fossem Iguais a Você*, com Marlene, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves e Maysa, respectivamente no **CD Ilustrações**.

[9]Uma rápida discussão sobre o termo mordente está no **Glossário**.

trada da melodia, defasando-a ritmicamente em relação ao acompanhamento. Esse recurso cria a sensação de "canto-falado", cujo grande mestre seria João Gilberto. O procedimento é encontrado de maneira distinta no *Jazz*, onde não há esta preocupação em transformar o canto em fala. Já no repertório brasileiro, há prenúncios desse procedimento em Noel Rosa e Mário Reis.

Por fim, é importante mencionar a improvisação ao piano. Ela acontece pela execução da melodia, com ornamentações adicionadas pelo próprio pianista – neste caso, o próprio Johnny Alf. O acompanhamento, realizado na mão esquerda, num registro mais grave, dá-se principalmente por meio do *comping*, embora, como no resto do fonograma, ele esteja obedecendo à rítmica estabelecida pela bateria.

No fonograma de 1961 (**Faixa 2 do CD Repertório**) a voz de Johnny Alf encontra-se acompanhada de uma sessão rítmica alterada: um violão, um baixo e uma bateria. O violão exerce aquilo que se ouve ao piano no fonograma anterior. Entretanto, a maior presença do violão permite confirmar que, de fato, o ritmo executado pelo instrumento harmônico nessa configuração "brasileira" da sessão rítmica é ritmicamente mais presente e constante que nas gravações mais comuns de *Jazz*. Com isso, demonstra-se que a relação entre os instrumentos da sessão rítmica, fora alterada pelo padrão rítmico executado pela bateria nesses dois fonogramas.

O estilo interpretativo de Johnny Alf muda muito pouco da gravação anterior. Outra vez temos pouco uso de vibrato e portamentos, e a adição de ornamentações melódicas dotadas de uma certa "instrumentalidade". Mesmo as inflexões vocais permanecem similares. O canto falando pode ser ouvido com mais clareza, apesar da diminuição da defasagem entre o conjunto e a voz. Alf aparenta estar mais à vontade ritmicamente que na gravação anterior.

A grande diferença entre este fonograma e o anterior está na maior instrumentação, com a adição de uma flauta, uma clarineta, um clarone e um piano. Os instrumentos melódicos inserem pequenos comentários ao longo do fonograma, em contraponto com a melodia cantada. Essa utilização dos instrumentos é bastante distinta do modo inserção de comentários mais comuns no Jazz – o *riff*[10]. O contraponto melódico-harmônico na gravação de Alf não encontra análogo no gênero norte-americano. A escolha dos instrumentos (flauta, clarineta e clarone), e a natureza das suas intervenções melódicas, preenchendo os espaços vazios da melodia, são indícios de que a origem do procedimento é mais próxima do Choro ou do Samba. A Figura 2.2: Intervenção do Clarone abaixo demonstra essa afirmação. Nela temos escalas descendentes lembrando vagamente uma linha do violão de sete cordas no regional mais tradicional.

[10]Uma breve explicação sobre o *riff* está no **Glossário**.

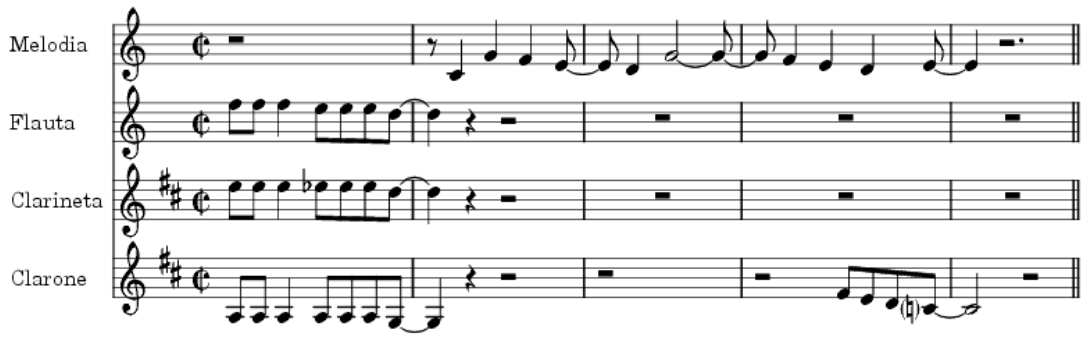


Figura 2.2: Intervenção do Clarone

Já o piano inicia um acompanhamento em *comping* ao início da improvisação da flauta. Como na gravação anterior, percebe-se o vínculo do piano com a bateria. O violão não abandona a sessão rítmica na entrada do piano, e assim essa parte da música adquire uma sonoridade diferente do resto do fonograma. Ao final do solo da flauta, o pianista utiliza antecipações de semi-colcheias em seu acompanhamento, que conferem uma sensação de balanço que poderiam ser comparadas ao "ritmo do pandeiro" no Samba e no Choro.

Na análise rítmica da composição encontramos dois motivos básicos, sendo um primeiro de caráter co-métrico e outro contra-métrico[11]. Todas as frases dessa música são construídas a partir da justaposição de variações desses motivos, desenvolvendo essa sensação de alternância entre essas duas qualidades. Existe maior ênfase no segundo motivo, aquele contra-métrico. Não há muitas variações desses motivos, sendo que as poucas existentes são simples e certamente determinadas pela letra que as acompanha. A coerência da melodia dessa canção está vinculada à estrutura rítmica descrita acima.

Há pouco desenvolvimento do material rítmico. Este fato, um forte indício do caráter vocal – ou seja, a natureza melódica – dessa linha melódica[12]. Percebe-se uma contradição, aqui criada pela predominância contínua da contra-metricidade, aliados aos saltos melódicos cuja análise será descrita a seguir. Estas características imprimem um caráter instrumental a essa canção. Assim, embora se constate uma

[11]Uma discussão sobre os conceitos de Co-Metricidade e Contra-Metricidade estão no **Glossário**, ao final.

[12]Uma discussão sobre a distinção entre construção de natureza Melódica ou Temática, e o emprego do termo Linha Melódica encontram-se no **Glossário**.

construção de natureza melódica na análise rítmica, na construção da linha melódica há fortes traços temáticos.

Uma característica rítmica que pode ser uma adaptação da linguagem do *Jazz* é a escrita da melodia no compasso de 2/2. O músico de *Bebop* tende a pensar o compasso subdividido em quatro tempos – verificado na predominância do compasso de 4/4 dos *Standards*. Já o músico de Samba, tende a dividir o compasso em dois tempos e, similarmente, verifica-se a predominância de compassos de 2/4 na escrita do Samba e do Choro. O compasso de 2/2 é um meio termo, pois apesar de ser contado como um compasso de dois, a escrita das suas sub-divisões fica idêntica aos do compasso de 4/4.

Na análise melódica da canção, percebe-se que ela obedece a estrutura básica da forma canção[13] (**A A B A**). Como ocorre com o material rítmico, a linha melódica também se constrói pela repetição das ideias musicais do material. Dois motivos básicos parecem compor sua estrutura. O primeiro é um salto de **5a Justa** que caracteriza as partes "A" da canção. A continuação desse material ocorre pela recorrência desses saltos, intercalados por notas de passagem (Compasso 1 na Figura 2.3 abaixo).

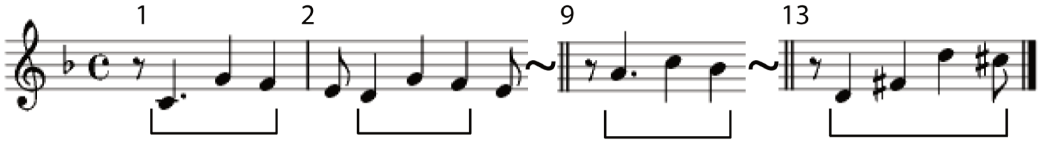


Figura 2.3: Saltos de Quinta Justa

O segundo, que se inicia com a repetição de uma única nota, caracteriza as partes "B" dessa música (ver Figura 2.4). Observa-se um pequeno desenvolvimento motívico que ocorre ao final da Parte B, onde verifica-se a repetição do segundo motivo somado aos saltos do primeiro motivo. Surpreendentemente, o ritmo contra-métrico dessa parte serve para realçar a confirmação do tempo. Ainda assim, em nenhum dos fonogramas analisados o cantor enunciou exatamente como a música está escrita, preferindo adiantar ou adiar as notas. Com isso o cantor adicionou cadência[14] às gravações, afastando a sensação de *Swing jazzísta* latente na composição.

[13]Há uma discussão sobre forma musical no **Glossário**.
[14]Uma definição do conceito cadência se encontra no **Glossário**.

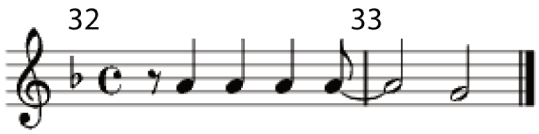


Figura 2.4: Início da Parte B

Deve-se mencionar o caráter instrumental dessa canção, verificado na presença de saltos, na ocorrência de tensões disponíveis[15] entre a melodia e a harmonia, e na assimetria de algumas frases. Em especial este último aproxima essa linha melódica de uma construção temática. A ocorrência dessas três características isoladamente não aproximam essa música do *Jazz*. Entretanto, com o acréscimo de uma sessão rítmica, formação típica do *Jazz*, esses aspectos da composição são destacados, contribuindo para uma totalidade marcada fortemente pela sonoridade *jazzísta*.

É na análise harmônica[16] que encontramos a maior aproximação de Johnny Alf com o *Jazz*. A Progressão Harmônica[17] predominante nessa canção é o [**II** – **V7** – **I**], que é a progressão mais comum do *Jazz* moderno[18]. Ocorrem substituições[19] de acordes por outros acordes de função análoga, notavelmente a resolução da progressão para o **III** ou **VI** graus das escala – relativa e anti-relativa das escalas, respectivamente. Encontramos também a adição de tensões disponíveis, embora nem sempre grafadas na partitura.

O uso desses procedimentos em si, não acarreta qualquer semelhança com o *Jazz*, ou afastamento do Samba, embora nesse segundo a utilização deles é mais escassa. Entretanto, a predominância dessa progressão, aliada aos apoios de notas da linha melódica sobre tensões disponíveis dos acordes confere à canção um caráter *jazzístico*, próximo do *Bebop*, que inaugurou esse tipo de sonoridade. Nessa canção, os apoios acontecem principalmente sobre o sétimo e nono graus dos acordes. No *Bebop*, além desses, são também encontrados apoios sobre o décimo primeiro e décimo terceiro graus.

[15]Uma discussão sobre o termo tensões disponíveis está no **Glossário**.

[16]No **Glossário** consta uma breve discussão a respeito dos problemas surgidos nas análises harmônicas. Ver verbete harmonia. Trata também das convenções utilizadas para indicar as notas, os acordes, seus graus e funções.

[17]Ver **Glossário** para uma breve descrição do termo progressão harmônica.

[18]A expressão "*Jazz* moderno" designa, em geral, os estilos dessa música que surgiram depois do *Bebop*. Ver verbete *Bebop* no **Glossário**.

[19]Ver substituição (de acordes) no **Glossário** para uma definição.

Por fim, deve-se mencionar a utilização do acorde de quarto grau dominante (**IV7**) logo ao início da canção. Este acorde é muito comum no *Blues* e no *Jazz*, porém, raramente encontrado no vocabulário harmônico brasileiro[20]. Por isso, sua utilização ao início e ao final da canção lhe remete quase imediatamente à linguagem harmônica norte-americana.

Síntese

Conforme pode-se observar nessa canção, alguns elementos musicais como as progressões harmônicas apontam diretamente para o *Jazz*. Há também um conjunto de elementos advindos daquela música norte-americana que foram adaptados para uma linguagem mais brasileira. Isto ocorre tanto num nível estrutural da canção, expresso pela mistura da contra e da co-metricidade da construção melódica, como também num outro interpretativo, pela reorganização interna da sessão rítmica com o acréscimo de outros instrumentos. Alf é talvez o primeiro compositor a se utilizar dessa organização alternativa da sessão rítmica do *Jazz* para executar a música brasileira.

O estilo interpretativo de Alf também merece especial atenção, justamente por misturar características diversas. Por um lado, ouvem-se as ornamentações – neste caso os mordentes, que são procedimentos típicos da interpretação instrumental, ouvidos muito no *Jazz* e no *Blues* desde sempre. Ao mesmo tempo, escuta-se um esforço do intérprete para diminuir os portamentos e os vibratos, característica tornada estilo por João Gilberto justamente para realçar a melodia.

A forma da canção da composição é outro elemento notável. Parte do repertório tocado no *Jazz*, os *Standards*[21], é também composto por Canções da *Broadway*. (Witmer In Kernfeld, 1995:1155. Verbete *"Standard"*). A forma canção encontrada aqui é idêntica àquela mais comum norte-americana – por exemplo, *Night and Day* – enquanto boa parte do repertório de Samba possui uma forma mais cíclica, que se reflete na repetição do refrão da canção (**A B A C A**) etc. (Ver o verbete forma no **Glossário**). Não é possível averiguar a questão utilizando-se apenas o universo aqui analisado, visto a ausência de outros estilos musicais como o Samba e as canções

[20] Um dos raros exemplos do uso desse acorde na música brasileira anterior a Bossa Nova está em *Assanhado*, composição de Jacob do Bandolim. A constatação é dotada de certa ironia, na medida em que o compositor-intérprete era crítico da entrada da música norte-americana no país. Outra curiosidade é que, na circunstância musical do seu uso – no contexto do Regional de Choro – é de opinião desse pesquisador que o acorde não lembra o *Jazz*, tal como acontece em *Rapaz de Bem*, por exemplo.

[21] A conceituação do termo *standard* está no **Glossário**.

européias do Séc. XIX, que certamente estão ligados à construção e à conceituação dessa forma historicamente constituída.

2.2 Eu e a Brisa (Canção nº 2)

De acordo com J. Severiano e Z. H. de Mello, esta canção de Johnny Alf foi fruto de uma encomenda para o casamento de um amigo do compositor. Inscrita para o III Festival de MPB da Record (1967), foi interpretada pela cantora Márcia, com arranjo de José Briamonte. Porém, foi desqualificada nas finais. Os autores afirmam que essa música é uma das canções mais requisitadas do pianista. (Severiano, 1999:112).

Ambos fonogramas são do mesmo ano de 1967. O primeiro é uma versão remasterizada daquela interpretação que foi apresentado do Festival, na interpretação de Márcia, encontrada no CD A Era dos Festivais, lançado em 2003 pela Editora 34 como parte da coleção homônima de Zuza Homem de Mello. O segundo, tem a interpretação do próprio autor da canção e foi extraído do LP Johnny Alf e os Precursores da Bossa Nova, da Coleção da Abril de 1978.

O primeiro aspecto importante do fonograma de Márcia (**Faixa 3 do CD Repertório**) encontra-se na pulsação lenta, que confere à gravação um ar sereno e levemente melancólico, confirmado pela letra. Esse tempo lento esconde a organização interna dos instrumentos da sessão rítmica, que é igual as gravações já analisadas desse compositor – ou seja, uma sessão rítmica brasileira. Ela é composta por um violão, um contrabaixo e uma bateria. A bateria realiza uma condução solta, executando todas as semi-colcheias de cada compasso nos pratos. O contrabaixo executa o ritmo do bumbo do Samba. O violão executa a batida da Bossa Nova ao longo de toda a execução.

A participação da orquestra no arranjo reforça o clima melancólico. O preenchimento harmônico realizado pela mesma é necessário em virtude do tempo lento, que impede o violão de cumprir plenamente sua função. O estilo da orquestração é distinto daquele de Tom Jobim, principalmente pela participação mais presente da orquestra. Um exemplo é o trecho no meio onde há um solo do naipe de violinos, executando a melodia da canção. A sessão é executada sem *rubatos*[22], ou grandes ornamentações na melodia.

Os *rubatos* são a principal característica da interpretação dessa canção. A cantora atrasa a entrada das notas com certa frequência, utilizando-se desse efeito para aproximar a melodia cantada da fala. O procedimento também amacia os ritmos

[22]Uma definição de *rubato* se encontra no **Glossário**.

co-métricos da canção. Além disso, Márcia utiliza um leve vibrato e adiciona alguns portamentos, principalmente ao final das frases.

Por fim, não se escutam ornamentações ou improvisações, nem por parte da cantora ou de qualquer instrumento. Isto o afasta de qualquer "instrumentalidade". Estas características aliadas aos *rubatos* de Márcia, e à sessão rítmica brasileira são fortes indicativos da ausência de influências mais profundas do *Jazz*, na concepção do arranjo e na interpretação dessa canção. Curiosamente, segundo Severiano e Mello, esta versão não foi de agrado do compositor na ocasião de sua apresentação no Festival em que fora inaugurada.

Há algumas similaridades entre a primeira gravação e a segunda, executada por Johnny Alf (**Faixa 4 do CD Repertório**). Em ambas há aquela pulsação lenta que cria o clima sereno e melancólico da letra. Porém, a formação é distinta: neste, Johnny Alf se utiliza de uma sessão rítmica com um piano – ao invés do violão como no anterior –, e uma flauta, responsável pelo contraponto com a melodia.

A relação interna da sessão rítmica é também similar. Algumas notáveis diferenças estão na bateria, que não conduz de maneira tão presente e se apoia principalmente sobre a caixa, executada com a vassoura. Ela não se utiliza dos instrumentos mais graves do set e marca todos os quatro tempos do compasso, com excepção das convenções[23], onde há a utilização dos pratos e do ximbau. O contrabaixo cumpre a mesma função que no fonograma anterior, embora o baixista adicione diversas variações ao ritmo, que o afasta consideravelmente do ritmo do bumbo. O piano é bastante regular, em geral, executando acordes em todos os tempos do compasso. O *comping* não é um acompanhamento regular e o equivalente no Samba é, em geral, marcado pela figura do "ritmo do pandeiro". Nesta versão da música, aparentemente, ocorre uma mescla dos dois. Por isso, afirma-se que a sessão rítmica não se aproxima nem da organização comum ao *Jazz*, ou do Samba.

Outros elementos, porém, apontam para aproximações com uma linguagem "brasileira". A presença da flauta executando contra-cantos, lembra muito os regionais de Choro, onde a prática e o instrumento são comuns. Há também a interpretação de Johnny Alf. O cantor adiciona ornamentações – em especial alguns mordentes – à linha melodia tal como vimos em *Rapaz de Bem*. Conforme se viu, este procedimento torna sua execução mais instrumental. Certamente é o caso, se comparada àquela de Márcia, por exemplo. Também é evidente nesta gravação a utilização de *rubatos*, que aproximam o texto da fala e amaciam a co-metricidade de algumas partes da melodia. Neste aspecto, a execução de Alf é similar àquela da gravação de Márcia.

Outros dois aspectos aproximam esta canção de uma tradição mais brasileira. O

[23]Uma explicação breve do procedimento chamado de convenção encontra-se no **Glossário**.

primeiro, é a ausência de uma sessão de improvisação, e mesmo o solo da flauta é apenas uma reiteração da linha melódica, dando ênfase à mesma. A forma do arranjo também contribui para a "brasilidade" da gravação. Nas gravações instrumentais, existe uma tendência em alterar a forma da canção para melhor adaptar a melodia aos improvisos e as características dos instrumentos. Neste sentido, a obediência à forma canção e à letra da música, aproximam essa versão da música da tradição cancionista do Samba.

Ritmicamente, esta canção é muito simples. Seu motivo principal lembra vagamente a batida do Samba, como aquela definida por Carlos Sandroni – chamado de "Paradigma do Estácio"[24]. Conforme pode observar-se na Figura 2.5, há mais coincidências do motivo de *Eu e a Brisa* com aquele ritmo de Samba do que com a batida básica de João Gilberto, apontada por Walter Garcia. (Garcia, 1999). Existe uma maioria de ataques em comum, como se o ritmo de *Eu a Brisa* fosse um versão escandida do ritmo de Sandroni. Esta aproximação torna-se mais evidente ao lembrar que a batida da Bossa Nova é sempre variada, imitando a função do bumbo e do tamborim na batucada. Já a característica do ritmo de Sandroni, é justamente aquela de balizar os ritmos da melodia. A construção e a coerência da canção ocorrem pela simples repetição desse motivo rítmico. Não há nenhum desenvolvimento dele, nem mesmo na segunda parte da canção.

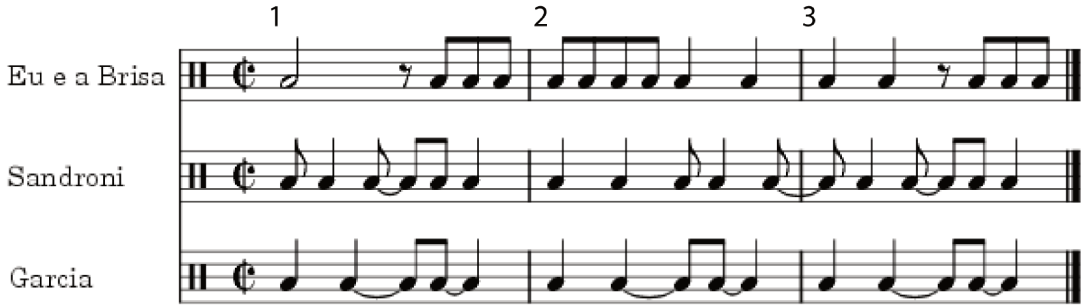


Figura 2.5: Comparação entre Eu e a Brisa, Paradigma do Estácio e o Ritmo da Batida da Bossa Nova

[24]É Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço Decente*, quem denomina o *Paradigma do Estácio*. Ela seria uma figura rítmica que estaria implícita nas melodias e no acompanhamento das músicas produzido na Casa da Tia Ciata. O ritmo básico é aquele grafado na Figura 2.5. Para maiores informações, consultar Sandroni, 2001: 19-37.

Além disso, a forma escrita desse motivo é co-métrica, ou seja, a partitura é escrita de maneira que as notas coincidem com os tempos de cada compasso – característica também evidente no exemplo acima. Contudo, a escuta evidencia um procedimento utilizado por cantores de música popular, que consiste em atrasar a entrada das notas, amaciando essas co-metricidades, tal como já foi mencionado em *Rapaz de Bem*. O procedimento serve para aproximar o canto da fala, ao mesmo tempo que adiciona à sensação de fluência da música. Nos fonogramas de *Eu e a Brisa* este procedimento se destaca em virtude da melodia bastante co-métrica.

Em termos melódicos, esta é uma canção que obedece à risca a forma canção (**A A B A**). A repetição observada na análise rítmica se confirma aqui, no aspecto melódico. O motivo inicial, constituído por um salto seguido de um movimento ascendente e descendente, é repetido em quase todas as frases, sendo que há uma variação. Até mesmo a parte **Parte B** – onde geralmente ocorre um maior desenvolvimento das idéias iniciais – é derivada desse idéia musical. A Figura 2.6 demonstra a similaridade rítmica dessas três frases musicais.

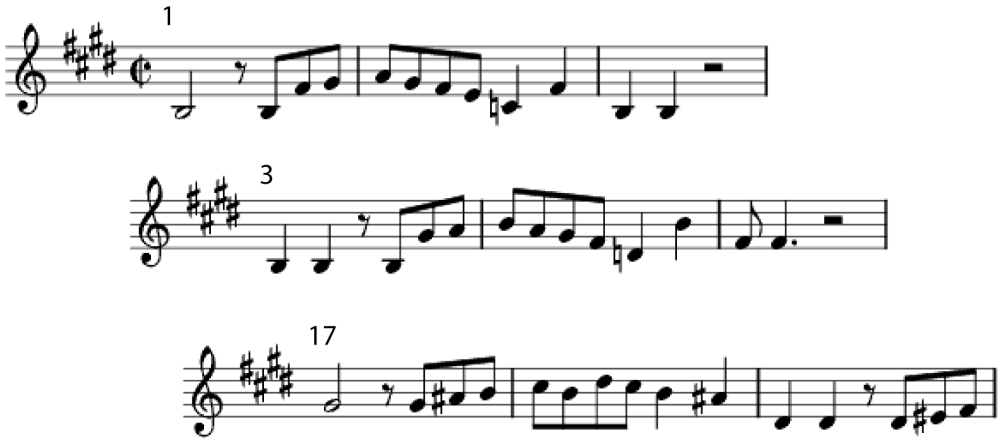


Figura 2.6: Repetição da forma básica do motivo inicial

A repetição ocorre também num nível mais amplo, onde há a repetição das frases. Pela construção das frases e sua organização dentro da canção, consideramos que esta linha melódica é de natureza melódica. Esta constatação é confirmada pela predominância de graus conjuntos – ou seja, a ausência de muitos saltos – e pela

extensão pequena, que garante a fácil entoabilidade da composição. De certa maneira, as escolhas musicais dos arranjos dos fonogramas confirmam essa classificação em função da ausência de uma sessão de improvisação e pela obediência à forma da canção, inclusive nas sessões instrumentais, evitando até mesmo as ornamentações.

Na análise harmônica dessa canção confirma-se que o estilo da harmonia de Johnny Alf é influenciado pelo *Jazz*. Como em *Rapaz de Bem*, nesta composição temos o amplo uso de substituições e de tensões disponíveis numa canção que se constrói, principalmente, pelo uso da progressão harmônica do [**II** − **V7** − **I**]. Em menor grau, também pode-se observar o uso do **III** e do **VI** graus – relativa e anti-relativa – para evitar a resolução para a tônica da escala principal.

Uma diferença considerável dessa canção para a outra, é a utilização da ambigüidade de alguns acordes para caminhar em direção a tonalidades passageiras distintas. Quando analisado junto à outra canção, percebe-se uma certa preocupação na exploração de outros tipos de encadeamentos harmônicos. Esta afirmação confirma-se pela utilização de progressões harmônicas distintas para a reiteração da mesma melodia, e pela simplicidade rítmica e melódica da construção da linha melódica. Esta é uma característica peculiar de Johnny Alf, que o distingue dos outros compositores.

Síntese

A análise de *Eu e a Brisa* esclarece algumas afirmações de Brasil Rocha Brito, que tratamos no capítulo anterior. Recorde-se que para Brito, procedimentos estruturais e interpretativos do *Bebop* e do *Cool Jazz* teriam sido incorporados nas fases inicias da Bossa Nova. Ele cita como exemplos os fonogramas de Dick Farney – como pianista –, e Johnny Alf. Vários elementos confirmam esses aspectos, embora demonstrem seletividade nas apropriações feitas do *Jazz*.

O trato vocal de Johnny Alf exibe "instrumentalidade" pela adição de ornamentações em todos os seus fonogramas, incluindo aqueles de *Rapaz de Bem*. O mesmo pode ser dito das suas intervenções ao piano. Entretanto, há valor atribuído à melodia, que se expressa na forma da reiteração repetida dela, tanto na voz. quanto nos instrumentos. Esta importância à melodia também é realçada pela diminuição de vibratos e portamentos em comparação com outros cantores contemporâneos seus.

Na instrumentação, outra vez encontramos a híbrida combinação da sessão rítmica – de um piano, baixo a bateria, com uma organização interna que imita aquela do regional de Samba. A gravação de Márcia é a única onde se substitui o piano pelo violão, e este segundo executa a batida da Bossa Nova. Já na estrutura melódica, a co-metricidade na escrita é contrastante com a execução da melodia, onde se atrasa

a entrada das notas, amaciando essa sensação co-métrica e aproximando a execução da fala.

O único elemento em que predomina a linguagem do *Jazz* nesta canção é a harmonia. A utilização de substituições – feitas nos moldes da progressão básica do Jazz, o **[II − V7 − I]** – na repetição da melodia, pode ser considerado um procedimento típico do gênero norte-americano. Entretanto, o procedimento não pode ser considerado uma maneira dos bossanovistas, visto que não foi visto nas demais composições. Por isso, pode ser uma característica específica de Johnny Alf.

2.3 Chega de Saudade (Canção nº 3)

Considerada o marco inicial da Bossa Nova, reunimos para esta pesquisa os dois fonograma da canção *Chega de Saudade*, que são citados pela grande maioria dos músicos e pesquisadores. A versão de 1958 foi lançada no LP Canção do Amor Demais de Elizete Cardoso, produzida pelo selo Festa do produtor Irineu Garcia. Nele, já se ouve o violão de João Gilberto – fato também sempre muito citado. Esta versão foi remasterizada em CD e relançada em 2002 pelos Estúdios Eldorado. A versão de 1959 deu projeção ao violonista bahiano em seu LP Chega de Saudade.

Tom Jobim não a considerava uma "composição bossa nova". Os acordes iniciais da música teriam saído de uma "sucessão de acordes fáceis" que o maestro inventara para ajudar a filha de sua empregada a aprender violão. Ele ressalta o clima de saudade criado pela seqüência de acordes iniciais, que depois é trocada por uma seqüência mais feliz de acordes na segunda parte. "Chega de Saudade (...) já é uma saudade jogando fora a saudade!" Por fim, ele já considerava a versão de Elizete Cardoso "um marco, um ponto de fissão, de quebra com o passado." (Severiano e Mello, 1999:21-2).

Apesar de sua forma simples (**A B**), que foge à tradicional forma canção, esta é uma composição de estrutura complexa em quase todos os seus aspectos musicais. Isto também se traduz neste arranjo de 1958, executado por Elizete Cardoso (**Faixa 5 do CD Repertório**), que ressaltam as mudanças sutís da letra e da música. Neste fonograma, as mudanças são feitas principalmente por meio da adição de instrumentos. O início, por exemplo, conta apenas com a voz de Elizete Cardoso acompanhada do violão de João Gilberto, e de um coral de vozes masculinas. À segunda parte desse primeiro *chorus*[25] já se adiciona uma bateria. No segundo *chorus*, ouve-se um solo de trompete e um contra-canto do trombone. O final do arranjo conta com todo

[25]O termo *chorus* está definido no **Glossário**.

um corpo orquestral. Essa complexidade no arranjo é um forte indício de que ele foi escrito sem nenhum espaço para a improvisação dos instrumentistas.

A orquestra e o coral são utilizados apenas como um preenchimento harmônico, colocados bem ao fundo no fonograma. Executam contra-cantos de notas longas, criando timbres diferentes ao longo da execução. Deve-se destacar que o corpo orquestral utilizado no arranjo é grande: além do naipe das cordas, podem ser ouvidos naipes de flauta, clarinetes, trompete, trombone e uma harpa. A sessão rítmica é composta apenas pelo violão e por um naipe de percussão acrescido do contrabaixo, quando entram mais instrumentos. A relação interna é "brasileira", mas curiosamente, o contrabaixo dobra os bordões do violão, tornando-o redundante dentro do conjunto. Aliás, essa relação já fora observada por Walter Garcia em outros fonogramas de João Gilberto e constitui uma característica da batida do violonista, que dispensa outros instrumentos.

Todos os solos – da voz, da flauta e do trombone – são apenas reiterações da melodia. Não existem improvisações, e na execução das melodias, os instrumentistas não a ornamentam. Em seu solo, o trombonista se utiliza de alguns portamentos e de um leve vibrato nas notas mais longas, procedimento que também é executado pela cantora. Os portamentos utilizados por ela são freqüentes e seu vibrato estreito e rápido.

Por fim, é importante notar a virada – *turn-around*[26] – entre um *chorus* e outro, que é executado pelo naipe de percussão. A presença dessa virada guarda, aparentemente, um vínculo com a prática do *Jazz* de retornar ao início dos temas para iniciar as improvisações. Contudo, a estrutura dessa composição não comporta uma virada dessa maneira. Isso acontece porque o conjunto da melodia – ao chegar na nota **Ré**, fundamental da escala –, da harmonia – que encontra um repouso no acorde de **Ré Maior**, tônica dessa parte da canção – e da letra ("que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim.") cria um final impossibilita um retorno para o início sem criar uma contradição musical e poética. Assim, a utilização dos instrumentos de percussão, para fazer esse retorno é simultaneamente engenhosa e estrutural. A necessidade de efetuar a volta dessa maneira, serve para apontar para as características dessa linha melódica, claramente "vocal"[27] em natureza. Como em *Samba de uma Nota Só*, existe uma relação de complementação entre o discurso poético e o musical, do começo ao fim da canção.

[26]Uma explicação do *turn-around* se encontra no **Glossário**.

[27]Uma discussão sobre essa problemática da "linha melódica vocal" e "linha melódica instrumental" pode ser encontrada no **Glossário**. Em linhas gerais, argumenta-se que a "vocalidade" de uma linha melódica está intrinsecamente ligada aos problemas inerentes ao instrumento da voz. No caso dessa canção, essa relação é levada a um limite ao associar a letra e a música.

No arranjo da gravação de 1959 (**Faixa 6 do CD Repertório**) encontramos alguns elementos similares ao anterior, que também é de autoria de Tom Jobim. O mais notável é a sessão rítmica que possui apenas um violão e uma bateria. Nota-se que o violão preenche a função exercida pelo contrabaixo. Este segundo instrumento é ausente nessa gravação. O solo de flauta ao início é idêntico ao do fonograma anterior, pois além de tocar a mesma melodia, na mesma tonalidade, imprime o mesmo fraseado musical. Essa introdução – como a de *Desafinado* – está presente em todas as gravações ouvidas até o momento, inclusive naquelas não incluídas nessa pesquisa. Ela é importante porque integra a composição. Neste sentido, ela é diferente das introduções da demais canções, exceto *Desafinado*.

A inclusão dessa introdução, que é escrita pelo compositor, revela compromisso com a partitura. No caso de João Gilberto, o procedimento é consistente ao longo de todas as suas gravações analisadas para este trabalho, e em especial aqueles do LP Chega de Saudade. O *jazzísta* não possui essa mesma relação com a partitura escrita, principalmente em função da improvisação, que o obriga a encarar a partitura como um tema a ser desenvolvido ao longo da execução. O músico de *Jazz* cumpre o papel de coadjuvante do compositor. Já nesta gravação, João é um intérprete fiel à partitura, comprometido com a letra e com a melodia do cancionista. Por isso, parece natural a ausência de improvisações. Além disso, conforme se explicou acima, essa composição não comporta uma sessão de improvisação sem uma parcela de contradição – voltar ao início da canção depois do seu final é como voltar a ter saudade, mesmo após "ela" voltar.

O estilo interpretativo de João Gilberto é considerado paradigmático por muitos pesquisadores. Algumas características, como a ausência completa de vibrato e de portamentos, realmente são características exclusivas do cantor, pelo menos no universo de canções analisados para este trabalho. Porém, outro procedimento associado ao violonista, o de de atrasar ritmicamente a entrada para criar a sensação de fala – o "canto falado" –, já foi ouvido nas gravações de Johnny Alf. João Gilberto, contudo, consegue um resultado mais natural. Isto se deve principalmente a dois fatores: primeiro, a utilização de ornamentações por parte de Alf, que torna sua interpretação mais instrumental; segundo, Alf não elimina por completo o uso de vibratos e portamentos.

Outro aspecto do arranjo que é bastante interessante é a utilização dos contracantos. Diferente do arranjo anterior, onde se encontra o uso de um corpo orquestral grande, neste há apenas alguns poucos naipes da orquestra, também colocados ao fundo. Suas intervenções são pontuais, e sempre vinculadas a alguma expressão da letra: a entrada do trombone, quando Gilberto canta "que ela regresse", como se lembrasse de alguém tristemente; o comentário do piano – que aliás não participa

da sessão rítmica – insere acordes na transição da primeira para a segunda parte da canção, como prenunciando alegria; "Mas se ela voltar" ganha o calor do naipe de cordas; o piano pode ser ouvido outra vez em "os abraços hão de ser milhões". Essas passagens demonstram a preocupação do arranjador em realçar a letra por meio da instrumentação, um procedimento que não poderia acontecer se o enfoque do mesmo fosse mais instrumental.

Ao iniciar a análise rítmica dessa canção, percebe-se que ela é grafada em 4/4 e praticamente toda contra-métrica. Seu aspecto mais curioso, porém, está na sua construção, que é bastante complexa em relação às canções anteriores. Nas canções *Rapaz de Bem* e *Eu e a Brisa*, os ritmos dos principais motivos eram repetidos ou alterados ajustando-se às suas respectivas letras. A coerência era adquirida pela justaposição dessas repetições que eram variadas em função do texto. Por outro lado, em *Chega de Saudade*, há preocupação do autor em desenvolver o motivo rítmico, sem se afastar demasiadamente do motivo original.

Percebe-se que na primeira parte da canção, há a utilização de sentenças musicais construídas a partir de três repetições do motivo original, seguidas de uma quarta onde há uma alteração (Ver Figura 2.7). Com isso, o autor estabelece uma identidade rítmica que é retomada posteriormente na segunda parte da canção.

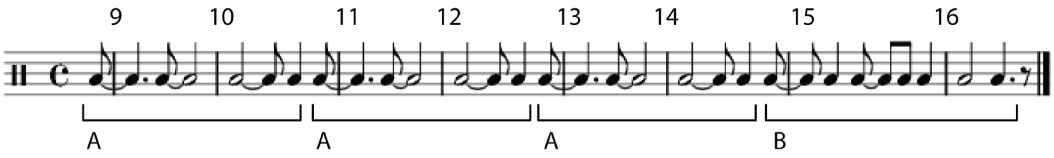


Figura 2.7: Primeira sentença

A fixação do motivo dá liberdade ao compositor para construir variações na segunda parte. Ele se utiliza do material previamente trabalhado, remetendo-se a ele, mas nunca repetindo literalmente. Um exemplo disso é o início da segunda parte da canção – "mas se ela voltar" –, onde se retoma um dos desdobramentos de B (Figura 2.7). O afastamento do motivo original culmina com frases compostas exclusivamente por notas contra-métricas – "não há menos peixinhos a nadar no mar", seguido então de uma pequena retomada do motivo original – "dentro dos meus braços / os abraços hão de". Ritmicamente, portanto, encontra-se uma estrutura cuidadosamente desenvolvida.

Algumas características da construção dessa melodia a tornam bastante distinta das demais. A sua extensão é de pouco mais de uma oitava, o que facilita a entoação. O motivo melódico principal é composto de dois saltos, um descendente, seguido de outro ascendente ("Vai minha"). Os desdobramentos desse motivo são inversões ou mudanças na ordem desses saltos. Eles não prejudicam a linha melódica da canção, apesar de todos os seus desenvolvimentos. Isto se deve principalmente ao cuidado do autor de evitar os saltos dissonantes e grandes, e de apoiá-los com acordes que facilitam o salto. Como pode ser observado na análise rítmica, a construção dessa canção é consciente e cuidadosa, evita o uso da repetição das frases e desenvolve o motivo sem se afastar demasiado dele. Para a segunda parte, de tonalidade maior, uma alteração do motivo é usada como ponto de partida. Mesmo nos desenvolvimentos dessa segunda parte não existe um afastamento significativo do motivo inicial.

Outro aspecto que aponta para uma construção mais complexa é a presença de uma introdução escrita integrada à composição. *Desafinado*, outra canção do mesmo compositor, também possui uma introdução de natureza parecida. Em *Chega de Saudade*, ela pode ser ouvida nas duas versões analisadas, o que confirma sua importância na composição. No seu primeiro compasso já se introduz o motivo principal da canção, com o salto de **4ª justa**, e depois, ao final, com o movimento descendente que inicia com a nota **Sol**, e termina em **Si Bemol** – exatamente o intervalo pelo qual se inicia a canção. (Ver Figura 2.8).

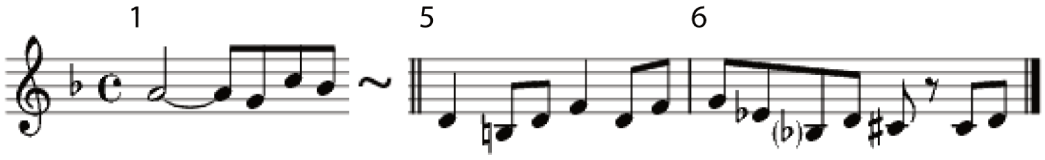


Figura 2.8: Desenvolvimento Motivico na Introdução

Com relação à construção das frases, também pode-se observar um controle formal maior do que nos outros compositores analisados. Um exemplo dessa construção está na relação dos acordes adquiridos pelos intervalos utilizados no motivo. Como pode-se notar na Figura 2.9, os acordes caminham em direção a um centro em **Dó Sustenido**. O procedimento, que pode ser considerado uma técnica bastante complexa de composição, é usado ao longo de toda a música, e também contribui para criar uma coerência, sem recorrer à repetição das frases musicais, mas à construção interna das frases.

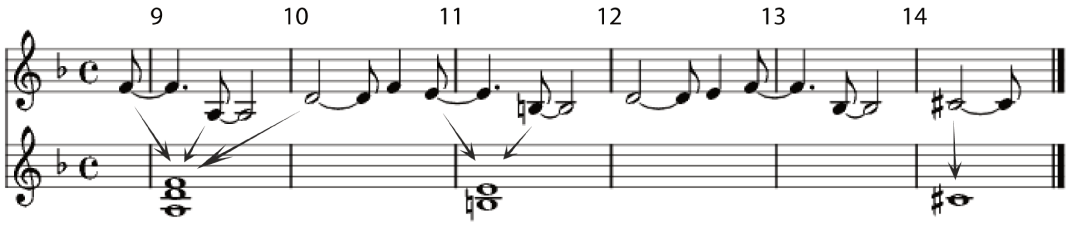


Figura 2.9: Relação intervalar do motivo inicial

Estas características descritas – onde a coerência é adquirida no interior e na relação de cada aspecto, desde a estrutura até o arranjo e a interpretação – indicam um tipo de composição diferente da dos demais cancionistas desse repertório. Nesses outros, a coerência interna é atingida principalmente por meio da repetição. Em *Chega de Saudade*, o compositor adota uma postura mais investigadora, como se estivesse à procura de determinadas indagações musicais, buscando possibilidades, desenvolvendo determinados problemas musicais, próxima daqueles compositores europeus associados à música de concerto do Século XIX e XX. Essa observação é confirmada na análise das demais composições de Tom Jobim, conforme poderá ser conferido. As estruturas de cada uma delas são distintas e fortemente ligadas por meio de um desenvolvimento cuidadoso.

Também pode-se observar esta postura diferenciada diante da harmonia nesta composição. Embora as progressões harmônicas sejam menos impressionantes que a construção melódica observada acima, não deixam de ser diferenciadas com relação aos outros compositores. De certa maneira, elas confirmam a complexidade musical da composição e demonstram maturidade no trato musical do compositor.

Raramente é utilizada a progressão mais comum no *Jazz* – $[\mathbf{II} - \mathbf{V7} - \mathbf{I}]$. Pode-se observar muitas substituições e a utilização de tensões disponíveis. A diferença está principalmente na utilização do primeiro procedimento. Enquanto em Johnny Alf, por exemplo, elas atribuíam cores às progressões repetidas – tal como é comum no *Jazz* – , aqui ela é usada como um recurso para caminhar em direções harmônicas distintas. Na Figura 2.10, a progressão que se inicia com o acorde de **Eb7** (Compasso 16) – que é substituto do acorde[28] de **A7**, dominante de **Dm** – é utilizado para modular para **Am** por meio da dupla função de **Dm**, tônica, mas também subdominante de **Am**. Esse tipo de procedimento não é encontrado em nenhuma outra composição do repertório analisado.

[28]Uma breve definição do procedimento de substituição de acordes se encontra no **Glossário**.

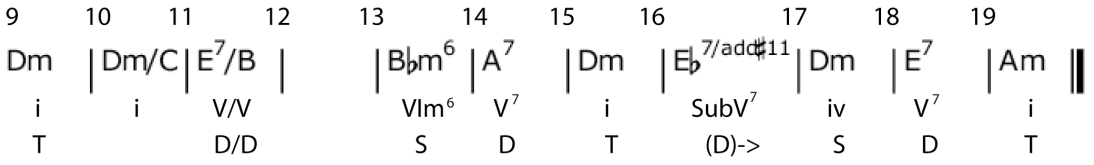


Figura 2.10: Progressão Harmônica

Outro procedimento que é comum nesta composição, e não é encontrado nas demais, é a utilização dos cromatismos no baixo. Os primeiros compassos da Figura 2.10 determinam que o instrumento mais grave executaria as notas [**Ré** – **Dó** – **Si** – **Sib** – **A**] respectivamente. Este tipo de linha no baixo não é encontrada no *Jazz*. Ao optarem pela adição de tensões disponíveis, os músicos norte-americanos raramente se utilizam da inversão de acordes, por tornar demasiado complicada a compreensão dos mesmos. Já no Samba e no Choro, a inversão de acordes é um procedimento comum em função da linha do instrumento mais grave – geralmente o violão – ser improvisada.

Ocorre que, no caso das composições de Jobim, essas inversões não acontecem apenas na execução pelos músicos, mas também escritos na partitura. Um exemplo é o acorde de **Bbm6** acima (Compasso 13), que pode ser analisado de diversas maneiras. Uma progressão mais *jazzística* para este trecho utilizaria **Bb7**, dominante substituta de **A**. Entretanto, o compositor prefere a utilização de um acorde que é de função subdominante da tonalidade de **Dm**, uma espécie de inversão do acorde de **G7MA**, empréstimo modal do quarto grau da escala de **D**. É curioso notar que este mesmo acorde possui uma sonoridade de dominante. A opção pela subdominante da escala é mais usual para músicos europeus do que para músicos norte-americanos.

Síntese

Ao final dessa análise compreende-se o entusiamo dos músicos frente a estes fonogramas, mas principalmente diante dessa composição. Estruturalmente, esta música se destaca do repertório. Muito já se discutiu sobre a integração entre o texto e a música que seria uma qualidade intrínseca da produção bossanovista. Aqui ela é bastante evidente: há uma sonoridade triste para realçar a poesia que fala da saudade e uma mudança para a tonalidade mais alegre, quando o texto trata de um suposto regresso do objeto lírico (“Mas se ela voltar”).

Musicalmente percebe-se um cuidado especial com o desenvolvimento rítmico e melódico da canção onde se trabalha um desenvolvimento motívico bastante complexo. A coerência musical é adquirida de maneira diferente das outras canções. Ela não acontece pela simples repetição das frases musicais, mas pelo desenvolvimento e pela reiteração dos motivos que se destacam no início da composição. No final da canção tem-se a sensação de repouso, realçado pela letra da canção, que também finaliza o discurso poético.

Por isso esta música se distancia de uma estrutura mais comum do *Jazz*. A improvisação é um procedimento musical que exige material para ser desenvolvido – um material de natureza temática, que estimule idéias musicais. Na própria estrutura de *Chega de Saudade*, já se explora boa parte do material por meio da extensão da melodia, que caminha em direção a uma solução. Para improvisar à maneira *jazzísta*, o músico seria obrigado a criar um novo material, o que distanciaria sua intervenção da estrutura original da canção. Distanciamento que essa canção não permite em função da unidade que possui. Em seu artigo *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova*, Lorenzo Mammi fala de uma "sensação de inutilidade" das improvisações de Stan Getz, em suas gravações com João Gilberto. Talvez a "sensação" ao qual se refere esteja ligada a essa contradição

Harmonicamente, também é difícil encontrar referências do *Jazz*. Embora sejam utilizadas substituições e tensões disponíveis, a utilização da harmonia aqui tende à uma compreensão mais européia desses aspecto. Isso é evidente na preferência de progressões com subdominantes no **IV** grau e não no **II**. Explora-se também o recurso da modulação enharmônica e das dominantes substitutas para caminhar em direções inesperadas para o ouvido. Estas características não são encontradas no restante do repertório bossanovista analisado. Outra evidência dessa aproximação com a música européia de concerto são os arranjos do próprio maestro, em que os instrumentos são utilizados para realçar características da letra com intervenções específicas.

Curioso notar que no *Cool Jazz* também se utilizou de elementos da música de concerto européia, desde aquela mais tradicional até a contemporânea. (Berendt, 1975:32-3). Talvez por isso os autores sejam levados a afirmar que a música bossanovista se apropriou dos elementos daquele estilo de *Jazz*. Porém, a música de Tom Jobim não pode ser utilizada como parâmetro do repertório bossanovista, conforme se aponta nesta análise. O maestro é diferente dos demais compositores por causa de sua formação erudita. Teve aulas formais e informais com outros músicos que se destacaram na história da música brasileira, tal como Hans Joachim Koellreuter, Radamés Gnatalli, Moacir Santos e Lúcia Branco – também professora de Nelson Freire, pianista contemporâneo de carreira internacional. O tratamento dado às músicas pelo compositor é de "intenção européia", apropriadas da fonte origi-

nal, tal como fizeram os norte-americanos[29]. Assim, as diferença entre sua música e aquela dos norte-americanos é de ordem estrutural. Jobim apropriou-se de elementos diferentes daqueles escolhidos pelos *jazzístas* e, como eles, incorporou-os em sua linguagem musical.

Assim, elementos de uma tradição mais brasileira se encontram aqui, embora transformados: a utilização de inversões na grafia da harmonia, que lembra a "baixaria" do choro e do samba; a utilização do acompanhamento do "violão gago" de João Gilberto, que se apóia sobre uma tradição de Samba embora com um filtro do *Jazz*, como identificou Walter Garcia[30]; a colocação da flauta nos arranjos, remetendo ao instrumento solista mais tradicional do Choro; a importância atribuída à melodia; a preferência do violão ao invés do piano no acompanhamento; etc..

Por fim, há alguns elementos que afastam essa canção de uma tradição do *Jazz*. Em primeiro lugar, há a ausência de improvisações, aspecto considerado constitutivo do *Jazz*. Similarmente, há o uso do canto-falado na interpretação de João Gilberto. Conforme se discutiu nas sessões sobre as canções de Johnny Alf, o canto-falado não é uma característica original do *Jazz*, ou da música de concerto européia. Há também a utilização de uma sessão rítmica, que, embora de origem norte-americana, é profundamente transformada pela presença de um violão. No caso do fonograma de João Gilberto, a apropriação da formação é ainda mais evidente pela ausência do contrabaixo.

2.4 Desafinado (Canção nº 4)

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *Desafinado* é o marco inicial da Bossa Nova nos Estados Unidos. A versão de Stan Getz e João Gilberto chegou a vender mais de sete milhões de cópias naquele país, recebendo o *Grammy* de me-

[29]Segundo Berendt, após a primeira orquestra *Cool Jazz* surgir em Nova Iorque, as atenções mudaram para o outro lado do continente, para o West Coast Jazz. "Nele [Jazz West Coast] se notava, porém, mais claramente, a presença de elementos da música de concerto européia, tradicional e contemporânea, os quais relegava, às vezes, a um segundo plano certos aspectos mais originalmente jazzísticos. É por essa razão que os experts costumam afirmar que Nova Iorque é a verdadeira capital do jazz; ele se atualizou e assimilou as mais diversas técnicas sem nunca se desligar das características básicas que o identificam." (Berendt, 1975:33).

[30]Sobre a Batida de João Gilberto, Walter Garcia afirma: "A contribuição do Jazz é claramente notada no princípio e na forma do primeiro elemento [o bordão], em concordância, todavia, com o baixo tradicional do samba-canção; já sobre o segundo, sua ascendência, embora grande, é apenas de superfície: são ensinamentos jazzístas a simplificação dos desenhos e a antecipação em síncope dos acordes, mas ambos se submetem, na bossa, a um princípio herdado do samba, estando a serviço da criação e da variação de uma base que deriva do padrão alterado desse ritmo." (Garcia, 1999:96).

lhor performance de *Jazz* no ano de 1962. A canção é considerada "manifesto" do *Movimento* e possui diversas qualidades estruturais que a distinguem do repertório anterior a ela. Aos ouvidos mais modernos, acostumados com as dissonâncias introduzidas justamente por esta canção, não é possível entender a reação do público diante dessa melodia em que o cantor aparentemente desafina.

> A melodia de Desafinado é bastante 'torta' [...] em razão principalmente de uma engenhosa alteração no quinto e sexto graus da escala na frase inicial ('se você disser que eu desafino, amor') que recai sobre as sílabas 'de' (de 'de-sa-fino'), 'a' e 'mor' (de 'a-mor'). Ao sustenizar a dominante de bemolizar a super-dominante, foram produzidos intervalos melódicos inusitados para os padrões de música brasileira da época, a ponto de dificultar a interpretação de alguns cantores menos dotados. (Severiano e Mello, 1999:27-8).

Composta e letrada por ambos, Newton Mendonça e Tom Jobim, o fonograma possui características estruturais distintas de *Chega de Saudade*. A primeira gravação foi analisada é a versão dessa de *Desafinado* encontrada no LP Chega de Saudade, que tornou João Gilberto famoso no Brasil. A segunda versão é instrumental, orquestrada por Claus Ogerman em 1963 e lançada originalmente no LP Antonio Carlos Jobim – The composer of Desafinado para consumo dos norte-americanos. Apenas mais tardiamente, foi comercializado no Brasil.

Ambos canções do LP Chega de Saudade, *Chega de Saudade* e *Desafinado* (**Faixa 7 do CD Repertório**) são interpretadas por João Gilberto e arranjadas por Tom Jobim. Assim, alguns aspectos de *Desafinado* que analisamos agora são similares ao da canção anterior. Primeiramente detecta-se a utilização da letra como elemento estruturador dos demais aspectos do arranjo. Porém, considera-se que o arranjo de *Chega de Saudade* foi mais cuidadosamente construído, e é mais interessante por criar maiores contrastes na música pela utilização de "comentários instrumentais", vinculados com o texto.

Em segundo lugar, não se observam repetições, tampouco improvisações. Os elementos musicais servem para ressaltar as características da música: o acompanhamento simples de violão e percussão num plano médio; as intervenções orquestrais sempre ao fundo, atreladas a momentos específicos do texto; as características da interpretação de João Gilberto – a voz colocada à frente, sem ornamentos, vibratos ou portamentos, além da prática de atrasar ritmicamente a entrada da melodia criando a sensação de "canto-falado".

Como foi mencionado anteriormente, nesta gravação a utilização de um violão e uma percussão foge à formação mais típica dos fonogramas analisados até aqui, que se utilizaram da sessão rítmica brasileira formada por um piano ou violão, baixo e bateria numa organização interna distinta daquela do *Jazz*. Diferente das demais canções, nesta versão de *Desafinado* a função do contrabaixo é preenchida exclusivamente pelo violão. A percussão utilizada não aparenta ser uma bateria, embora seja difícil determinar pela gravação.

Os comentários orquestrais merecem especial atenção, pois além de estarem colocados ao fundo, possuem apenas a função de colorir o espaço sonoro. Não possuem nenhuma função estrutural além dessa. Por isso, em geral as intervenções são de uma ou duas notas longas. Em suas entradas, o trombone executa ritmos específicos, retirados de trechos da melodia. A flauta possui apenas duas intervenções, sendo a primeira na introdução e outra na segunda parte da canção. Em ambas, faz algo similar ao trombone em função e desenho. Um naipe de violinos é colocado ainda mais ao fundo que o trombone e a flauta. Esta apenas executa notas longas.

Um último aspecto interessante está relacionado à introdução da canção, pois ela não é aquela escrita na partitura. Construída a partir da repetição de um acorde no violão e com a adição da percussão e depois da flauta, consiste num desvio considerável do original. Conforme será demonstrado posteriormente, a introdução original dessa canção surge do material melódico dessa canção, e por isso é constituinte dela.

Todas as gravações do disco de 1963, ao qual pertence esse fonograma (**Faixa 8 do CD Repertório**), possuem uma mesma estrutura em que o piano é o instrumento solista, acompanhado por uma sessão rítmica e uma orquestra. Nelas o solo de piano é exclusivamente melódico. Em alguns poucos momentos ao longo dos fonogramas, esse instrumento insere pequenos comentários ou duas ou três notas em acorde para realçar uma idéia musical. A única exceção, especificamente nesta versão, é a coda final em que termina com uma figura rítmica de vários acordes.

Esta configuração musical – de um piano enquanto instrumento melódico, com pouquíssimos acordes – é notável, pois constitui o inverso das demais gravações instrumentais. A prática mais comum é a de adaptar a linha melódica para uma sonoridade mais adequada ao instrumento. Ao contrário, neste caso o instrumento harmônico – o piano – se aproxima ao máximo de uma voz por meio da diminuição do uso de características da linguagem pianística, como o uso de acompanhamentos em acorde ou de ornamentos, embora ainda possam ser ouvidos nessa gravação. Talvez por este motivo, a interpretação soa mais co-métrica que aquela cantada por João Gilberto.

Apesar de ser uma gravação norte-americana, a sessão rítmica utilizada é composta por um violão, um contrabaixo, e uma bateria. Todos os instrumentos executam suas respectivas funções da sessão rítmica brasileira. Porém, a sonoridade adquirida por esses músicos não é igual àquela alcançada pelos músicos brasileiros. O contrabaixo marca o primeiro e o segundo tempos, sem dar ênfase a nenhum deles. Tampouco executa o desenho que dá a este ritmo um balanço. Este balanço seria adquirido se fosse colocada uma nota muda de semi-colcheia antes do segundo tempo, tal como faz o bumbo no Samba. Esta simplificação dos ritmos originais pode ser detectada também nos outros instrumentos da sessão rítmica: o violão executa um mesmo padrão rítmico ao longo de todo o fonograma; a bateria executa o "ritmo do pandeiro" sem qualquer acentuação diferenciada. No aro da caixa executa-se aquele ritmo conhecido como "ritmo da bossa nova", como se fosse uma clave de salsa. O resultado final, é um conjunto que não possui o mesmo balanço que os conjuntos brasileiros já analisados.

A orquestra é colocada ao fundo. A ausência da letra permite uma abstração maior com relação as entradas instrumentais. Com efeito, os instrumentos da orquestra não são utilizados para ressaltar as idéias contidas na letra da música. Tanto as cordas como os instrumentos de sopro – trombone, trompa e flautas – servem apenas como cama harmônica para os trechos diversos. A orquestra de cordas é utilizada apenas com notas longas, ao passo que os demais instrumentos tem pequenos comentários rítmicos, inseridos nas pausas do solo. Existe assim pouco contraponto entre a melodia e este acompanhamento.

Por fim, deve-se mencionar a introdução executada pelo trombone, visto que ele segue a partitura original retirada do *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2001). Conforme será discutido posteriormente, essa introdução possui uma ligação melódico-harmônica muito estreita com o restante da canção, e é parte constituinte dela.

Esta canção é ritmicamente mais simples que *Chega de Saudade*. Ainda assim, sua construção é mais complexa que as outras canções analisadas. O compositor utiliza-se de dois elementos rítmicos e um melódico para estruturar a canção e criar sua coerência. Os elementos rítmicos são: um ritmo contra-métrico, e uma nota longa ao final de cada frase. O elemento melódico é aquela nota "desafinada", mas que será discutida na sessão seguinte.

Cada frase pode ser caracterizada pelo uso desses três elementos, que são dispostos mais ou menos na mesma ordem. Primeiro, a seqüência das síncopas dentro dos compassos. Este elemento é o principal responsável pela sensação de balanço da música. O segundo é o salto melódico – caracterizado na letra pelo ato de desafinar –, que cria um acento melódico-rítmico equilibrado por meio daquela seqüência de

síncopas. Por último, a nota longa ao final de cada frase, que tem a função de indicar a finalização das frases, inclusive nos casos onde a frase é um pouco mais longa.

Ritmicamente, duas características são comuns à outra canção do compositor (*Chega de Saudade*) que se analisou. A primeira é o uso abundante daqueles ritmos contra-métricos ao longo de toda a canção. A segunda é o uso do desenvolvimento motívico como elemento estruturador da canção. Frise-se que *Chega de Saudade* possui uma estrutura mais complexa, apesar da sua forma binária **(A B)**. Isto corre porque em *Desafinado* não existe um conflito rítmico que encontra sua resolução ao final. Por isso seu desenvolvimento rítmico é mais simples.

Por fim, algumas variações nos ritmos utilizados na canção são explicados pela presença da letra, que requer uma acentuação específica, difícil de ser adquirida sem as devidas excessões na estrutura rítmica.

Na construção melódica dessa música, a primeira frase é utilizada como principal – embora não o único – motivo de desenvolvimento das demais. Um movimento ascendente ("Se você dis-"), um movimento descendente ("-ser que eu de-[...]") e um salto ("[...]-safino") compõe a estrutura básica dessa frase. A construção das demais ocorre sem perder as características de natureza melódica[31], de tal maneira que os elementos principais dessa frase são preservados sem sua elaboração se tornar tal como num tema. Curiosamente, a única característica "instrumental" dessa linha melódica é o salto dissonante, que configura também como a principal dificuldade para o cantor justamente pela não naturalidade do salto, para a voz.

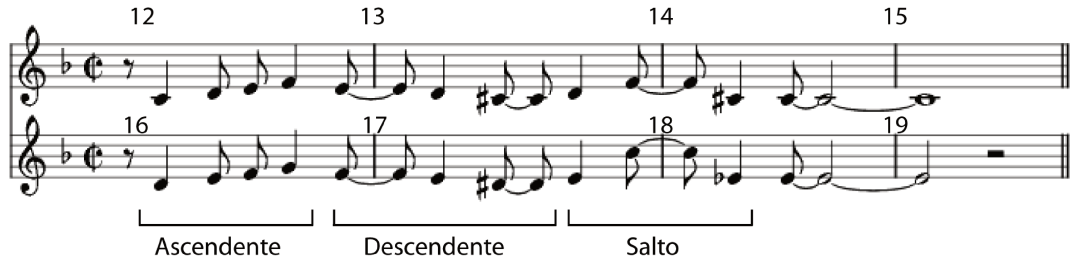


Figura 2.11: Primeira e segunda frases de Desafinado

Na Figura 2.11 é possível ver-se como a construção melódica da segunda frase (no segundo sistema) é idêntica à da primeira (no primeiro sistema).

[31]Frisamos aqui a importância da discussão acerca dessa questão da "natureza melódica" e "natureza temática" que encontra-se no **Glossário**, no verbete tema e melodia.

Na terceira frase (Figura 2.12), já se percebe a utilização desses mesmos elementos para construir outra idéia distinta. O ritmo – contra-métrico –, e os saltos "dissonantes" são utilizados para não se perder a ligação com as demais frases. Todos os elementos estão presentes, embora não estejam na mesma ordem que a primeira frase.

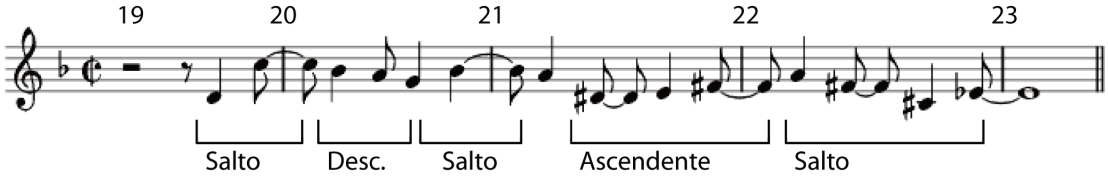


Figura 2.12: Terceira Frase

Este não é o único elemento estruturador. A partir de "Eu mesmo mentindo devo argumentar" surge uma nova idéia, que consiste da alternância entre duas notas de um tom de distância. (Ver Figura 2.13, Compasso 40). Esta idéia já é exposta na introdução,embora a introdução provavelmente foi adicionada posteriormente. Contudo, ela se tornou parte integral da canção. No exemplo abaixo é possível verificar como o trecho final da introdução é praticamente idêntico à frase "Isso é Bossa Nova, isso é muito natural".

O restante da canção segue mesclando essas três idéias melódicas, sugerindo outra vez, um desenvolvimento mais cuidadoso, em proporções menores e desta vez no âmbito da melodia e não do ritmo, como foi observado em *Chega de Saudade*.

Uma idéia musical que merece atenção por aparentemente desviar do que foi descrito são as notas repetidas ao final da canção. ("Que no peito do desafinado [...]"). Embora o início da frase seja construída pela repetição das notas, essa repetição constitui apenas um prolongamento melódico. Por tanto não altera o desenho da frase como um todo, que também é uma repetição dos motivos melódicos acima descritos.

Muitos dos recursos harmônicos utilizados na canção anterior podem ser encontrados novamente aqui também. Porém, neste caso a estrutura harmônica é ainda mais complexa, e evidencia que a utilização de cifras é limitante para a compreensão de alguns recursos utilizados pelo compositor. Esta é certamente a música que se utiliza do maior número de recursos da harmonia tonal, sem cair, porém, nos procedimentos mais comuns do *Jazz*. Esta característica certamente é uma das razões pelo qual ela chamou a atenção daqueles músicos norte-americanos, tornando-se o

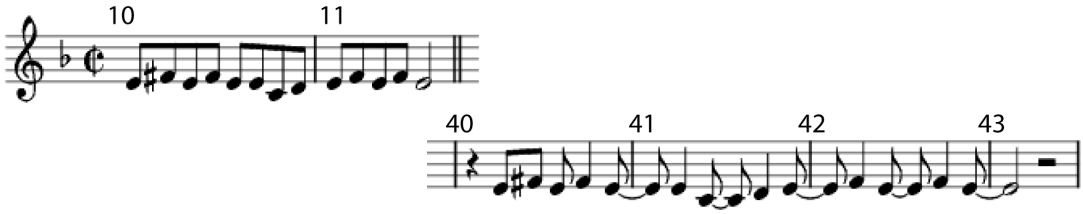


Figura 2.13: Alternância de notas

marco inicial da Bossa Nova no exterior, e o primeiro grande sucesso do compositor, pelo menos dentre aqueles músicos.

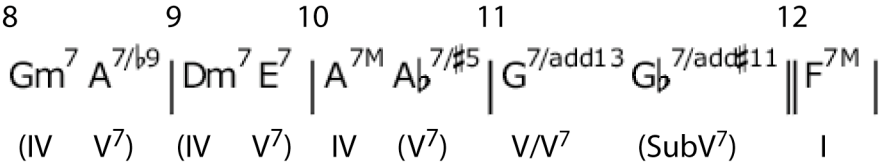


Figura 2.14: Progressão IV – V7

O ritmo harmônico[32] é evidentemente mais acelerado que nas demais canções, havendo compassos com dois e até três acordes, principalmente na introdução da canção. É raro encontrar repetidamente a cadência mais típica do *Jazz* – [**II – V7 – I**] –, procedimento mais típico dessas circunstâncias. O compositor opta pelo uso das ornamentações harmônicas para estes momentos. Na introdução há também uma notável progressão de [**IV – V7**], bastante atípica e única no repertório, conforme pode ser conferido no exemplo dos Compassos 8, 9 e 10 da Figura 2.14.

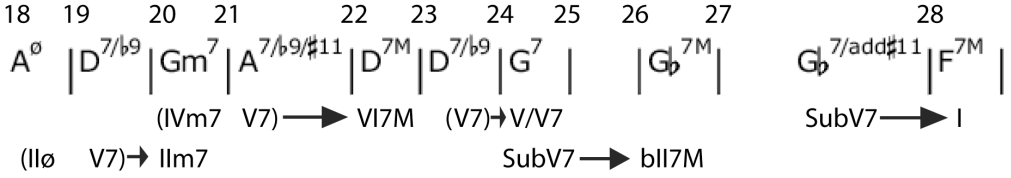


Figura 2.15: Condução de Vozes e Modulações Enharmônicas

[32]Uma curta definição de ritmo harmônico encontra-se no **Glossário**.

Outra característica da harmonia de Jobim nessa canção, é o cromatismo da harmonia, que também pode ser observado em *Samba de uma Nota Só*. Na Figura 2.14 ele é evidente nos compassos 10 a 12, embora não conste nele nenhuma inversão de acordes, também frequentemente usada pelo compositor para produzir o mesmo efeito. Conforme se discute no verbete inversões (no **Glossário**), atribui-se a utilização desses baixos cromáticos à prática improvisatória do violão – chamadas "baixarias" – do Samba e do Choro. A condução das vozes internas, prática similar aos cromatismos no baixo, pode ser observada nesta canção. Na Figura 2.15 há uma condução de vozes que ocorre nos compassos 22 e 23, e depois em 25 e 26.

O compositor também se utiliza da dupla função de alguns acordes para caminha em direções harmônicas distintas – chamadas de modulações enarmônicas[33]. No compasso 20 da Figure 2.15 o acorde de **Gm7** é **2º grau** de **F Maior**, tonalidade da música, e **4º Grau** de **D Maior**, por onde passa a rápida tonicização. No compasso 24 ocorre o mesmo procedimento com o acorde de **G7**. Neste segundo ele serve de dominante da dominante de **F Maior**, e de dominante substituta de **Gb7M**.

Quanto às tensões disponíveis, nota-se que estão em boa parte dos acordes. A sensação de "desafinação" é decorrência da finalização das frases em notas "fora" da tríade básica que compõe os acordes. Assim, o uso desse procedimento é estrutural, ou seja, fundamental para a coerência da canção, e não uma ornamentação adicionada posteriormente. Ressalta-se especialmente o uso décimo primeiro grau aumentado (**#11**) – equivalente ao quarto grau aumentado – nos acordes de dominante e suas substitutas. Esta constatação confirma as afirmações de Severiano e Mello na introdução desta exposição.

Por fim deve-se tratar das substituições. Pelos exemplos acima é possível notar que há muitas das substituições mais comuns como aquelas de dominantes por dominantes substitutas e de acordes meio-diminutos – usadas como acordes de subdominante. Contudo, há algumas substituições que são bastante sofisticadas, onde se aproveita da própria construção do acorde. O primeiro exemplo ocorre na introdução. Na Figura 2.16, pode-se observar que os acordes de **C7** e de **Bb7** são distintos, mas possuem as principais notas em comum, o que permite que o primeiro seja substituído pelo segundo logo na progressão seguinte.

A outra substituição importante já foi mencionada na análise de *Chega de Saudade*, mas é mais significativa nesta canção. Este segundo trecho – Figura 2.17 – corresponde ao texto "Revelou-se a sua enorme ingratidão". Como a substituição anterior também acontece pela utilização das notas que os acordes possuem em comum. Entretanto neste caso, altera a própria função do acorde – de dominante para subdominante. O resultado é um acorde de sonoridade inesperada para aquele

[33]Consultar verbete modulação para uma breve explicação desse procedimento harmônico.

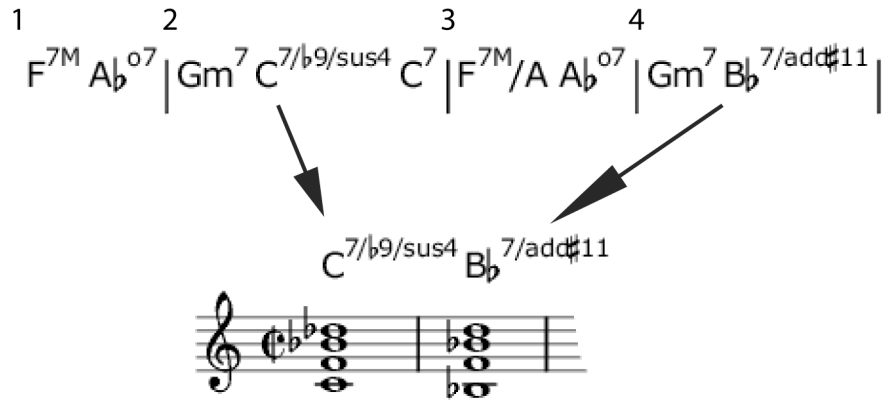


Figura 2.16: Substituições Sofisticadas

momento da música.

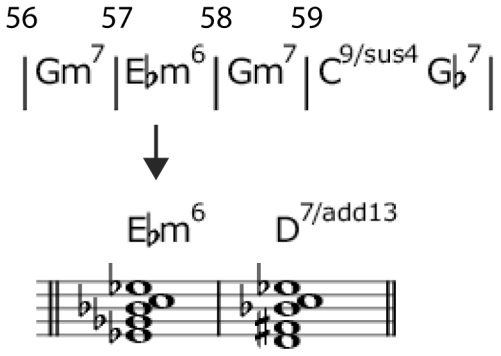


Figura 2.17: Substituição Dominante e/ou Subdominante

Este procedimento é bastante difícil de ser descrito com as cifras, justamente por simplificarem as notas dos acordes. A utilização dele é outro forte indício da postura mais erudita do compositor, e sua desenvoltura técnica diante da harmonia e do seu material musical.

Síntese

Em termos estruturais, esta canção é como a anterior, que possui pouco do *Jazz* e mais da música de concerto européia. A unidade e a coerência se refletem em todos os aspectos musicais – harmônico, rítmico e melódico. Sua construção é bastante complexa, principalmente num âmbito harmônico e, embora algumas progressões tipicamente *jazzístas* estejam presentes, a grande maioria dos encadeamentos está longe da estética daquela música. Em termos da construção da linha melódica, ela possui uma natureza melódica, e um estreito vínculo com a letra que acompanha. Ritmicamente há os traços contra-métricos que caracterizam a música brasileira, especificamente a tradição do Samba e do Choro.

A elaboração das frases musicais merece aqui um rápido comentário. Uma das qualidades de Tom Jobim apontada por Lorenzo Mammi seria sua capacidade de desenvolver o material sem explorar todos os seus limites – como que se conformasse com um "pendor amadorístico" da Bossa Nova. Esta característica pode ser observada nesta e na canção anterior. O compositor não explora todo o material melódico, embora se utilize dele para criar a coerência da linha melódica.

Quanto aos fonogramas, a observação mais importante sobre do primeiro de 1959 é a reafirmação da primazia da letra, que se expressa de várias maneiras: na ausência de improvisações ou ornamentações de todos os interpretes; na colocação do cantor à frente dos demais instrumentos, ao contrário do que afirmam os autores resumidos; na execução da canção uma única vez, sem retornos ao início. Pouco do *Jazz* pode ser ouvido neste arranjo de Tom Jobim (1959), seja na formação ou na organização dos instrumentos.

Por outro lado, o fonograma norte-americano (1963) em conjunto com a gravação de *Samba de uma Nota Só* (1963), que será analisada logo a seguir e também é norte-americana, traz um série de problemas musicais a serem explorados. Em especial é notável a diferença que ocorre entre a sessão rítmica desses fonogramas com os demais, apesar de se organizarem de maneira similar. Também é curioso notar a contradição que existe entre a interpretação do piano, que busca uma aproximação com a voz, e o seu acompanhamento, que não realça detalhes da letra da canção.

2.5 Samba de Uma Nota Só (Canção nº 5)

Esta canção de Newton Mendonça e Tom Jobim, foi lançada no ano de 1959. De acordo com Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, essa canção é "o exemplo da mais perfeita integração texto//melodia que se conhece na música popular brasileira." Ela foi gravada diversas vezes no Brasil, sendo a mais importante aquela que foi

realizada por João Gilberto em 4 de Abril de 1960.

A letra conta uma pequena história de amor ingênuo. Deve-se dizer que o maior articulador da coerência musical dessa canção é esta letra. Ela é responsável por integrar todas a partes da música, transformando-a em uma unidade. Para Júlio Medaglia esta integração é resultado da condição de "música de câmara" que a Bossa Nova atingiu. Para ele, esta canção é notável pela importância da letra, diferente da maioria das canções populares européias onde o texto tem menor importância. (Medaglia, 1986:83)

O primeiro fonograma escolhido para este trabalho é original do mesmo disco da versão instrumental de *Desafinado*, no LP Antônio Carlos Jobim – The Composer of "Desafinado" Plays, de 1963. Assim, muitas similaridades entre estas duas faixas podem ser ouvidas. Um exemplo é o solo, que é executado pelo próprio compositor, e o arranjo, também de Claus Ogerman. Já a segunda gravação de 1967, que é cantada por Sílvia Telles, pertence a coleção O Máximo da Bossa Nova de Aloysio de Oliveira.

Similar à versão instrumental de *Desafinado*, esta versão de *Samba de uma Nota* Só de 1963 (**Faixa 9 do CD Repertório**) também obedece àquela estrutura original de um solo de piano, acompanhado por uma sessão rítmica de violão, baixo e bateria, e uma orquestra de cordas. Também como naquela canção, a sessão rítmica se comporta de uma maneira distinta, mais "quadrada" que nos fonogramas brasileiros. O contrabaixo não executa a figura do bumbo do Samba, apenas marcando o tempo – comportamento típico do baixo no sessão rítmica do *Jazz*. A bateria executa apenas duas figuras, sendo a primeira o "ritmo do pandeiro", e outra no aro da caixa, chamada de "ritmo da Bossa Nova". O violão simula o acompanhamento de João Gilberto, embora careça das variações executadas pelo violonista-cantor.

Como em *Desafinado*, o piano prefere simplificar sua parte para aproximar sua execução do canto. Porém, nesta, ouvem-se mais acordes e ornamentos, havendo inclusive duas curtas improvisações. O aspecto mais notável desse fonograma está na condução de uma outra voz – um contraponto – nas partes de "uma nota só". Esta linha melódica é acrescida de ainda mais uma outra, executada pela orquestra de cordas.

Quanto à orquestra, ela é colocada ao fundo e utilizada principalmente como um recurso para adicionar cor ao acompanhamento já executado pela sessão rítmica. Seu uso é diferente dos arranjos de Tom Jobim – em *Chega de Saudade* (1959) e *Desafinado* (1959), por exemplo – onde pequenos comentários são inseridos para realçar a letra da música. O resultado final é mais instrumental, e destituído de ligação com a letra da canção.

Os dois curtos improvisos são executados na flauta e no piano, respectivamente. O improviso da flauta apóia-se sobre escalas pentatônicas, e adiciona muitos ornamentos. Estes dois procedimentos tornam a improvisação instrumental e indicam uma aproximação. como a tradição do *Jazz*. Além disso, percebe-se que o improviso é bem adaptado às possibilidades do instrumento. Já no solo do piano ocorre exatamente o oposto. O pianista procura se aproximar do canto e por isso elimina procedimentos característicos do instrumento, como o uso de acordes e ornamentações em boa parte do solo. Este estilo permanece até o final do fonograma, apesar do improviso que se utiliza de outro material musical e do uso de escalas pentatônicas.

A segunda versão dessa canção, gravada por Sílvia Telles em 1967 (**Faixa 10 do CD Repertório**) também é diferente das demais no repertório. Já na introdução, que utiliza todos os instrumentos num bloco de acordes, percebe-se que não se trata de uma versão intimista. A presença de um naipe de metais – trompetes e trombones – com um solo ao meio, a improvisação do piano e a colocação da orquestra bem à frente no fonograma, apontam para um afastamento da estética inicial de João Gilberto.

A sessão rítmica é composta por um violão, baixo e bateria na organização brasileira do conjunto. A bateria executa um ritmo no aro da caixa, o do tamborim, parecido com aquele identificado por Carlos Sandroni[34], e o "ritmo do pandeiro" nos pratos. O contrabaixo merece atenção, pois não toca exatamente o ritmo do bumbo do Samba. As variações que o baixo imprime nesta linha constituem uma abstração sobre aquele ritmo, e criam uma sonoridade distinta, mais presente e afinada com as possibilidades e limites do instrumento. No violão ouvem-se variações sobre o mesmo ritmo executado pela bateria, preenchendo sua função sem diferenças das demais gravações.

A orquestra está sempre presente ao longo do arranjo, preenchendo e colorindo o espaço de maneira quase intermitente. Com certa freqüência, comentários mais presentes são inseridos. Eles são compostos por frases em contraponto com a melodia. No solo do piano eles parecem destoar do arranjo. O naipe de metais, utilizados em bloco de acordes em entradas específicas, adicionam uma sonoridade mais próxima ao *Jazz* por remeter ao som das *Big Bands*.

O piano é utilizado apenas como um instrumento solista, aparecendo apenas com pequenos comentários ao longo do arranjo, mas sem participar da sessão rítmica. Seu solo de improvisação é curioso por se utilizar de escalas dissonantes, apoiando-se sobre as tensões disponíveis do acorde. Algumas escalas pentatônicas e alguns

[34]Este ritmo foi mencionado na sessão que tratou de *Eu e a Brisa*. O ritmo é denominado "Paradigma do Estácio" pelo autor.

ornamentos são empregadas. O resultado final é bastante dissonante.

As características acima descritas, contribuem em muito para criar um clima mais instrumental, embora o arranjo respeite a forma da canção, repetindo-a duas vezes. Na interpretação da cantora, o emprego da improvisação na voz – que pode ser ouvido principalmente no final da canção – também realçam este clima instrumental, apesar do pouco uso de vibratos e ornamentos.

Escrita na formula de compasso de 2/2, esta canção é ritmicamente simples. De forma ternária (**A – B – A'**), possui apenas dois motivos distintos. Cada parte desenvolve um motivo distinto. A primeira parte é resultado da repetição do motivo que pode ser conferido no primeiro sistema da Figura 2.18, seguido de algumas poucas variações. Nota-se um pequeno desenvolvimento que ocorre no interior dessa primeira parte. (Ver o segundo sistema também na Figura 2.18). Esse mesmo desenvolvimento é repetido ao final. Já na segunda parte não acontece o mesmo. Composta de uma figura de colcheias, ela é apenas repetida ao final. É importante notar que ao final dessa sessão, a letra faz referência à primeira parte, abrindo espaço para retornar ao primeiro motivo (o que corresponde à "e no final não sobrou nada, não deu em nada").

Existe um claro contraste que é criado pela utilização desses dois motivos. O primeiro é bastante contra-métrico, existindo poucos compassos onde o primeiro tempo é evidenciado pela entrada de uma nota. Já a segunda parte é sempre co-métrica. A pulsação é apontada e reforçada em cada tempo forte e em suas subdivisões.

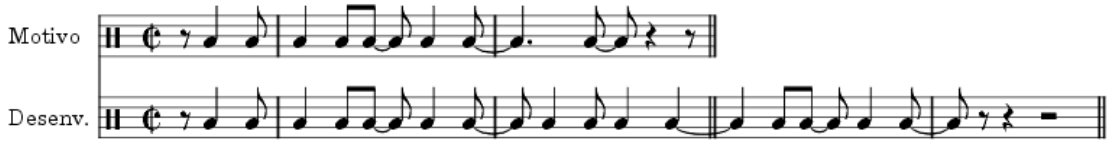


Figura 2.18: Motivo e Desenvolvimento

Como na análise rítmica acima, na estrutura melódica também há duas sessões claramente seccionadas e contrastantes. A primeira, construída pela repetição de uma única nota – aliás, que tecnicamente não configura uma melodia em função da permanência nesta nota – é colocada em movimento pelo ritmo e pela harmonia. O segundo, uma simples escala ascendente seguida de outra descente, é desenvolvido logo a seguir com uma modulação de um tom.

Curioso notar que o desenvolvimento rítmico e melódico se alternam. Enquanto o ritmo é esmiuçado na primeira parte, a linha melódica permanece estática. Quando a linha melódica é desenvolvida, o ritmo é apenas repetido. Este equilíbrio evidencia uma estrutura musical bastante coesa, entretanto consideravelmente distinta daquela vista em *Desafinado* e em *Chega de Saudade*.

Diferente das outras duas canções, onde evitou-se o uso da cadência mais típica do *Jazz* – [**II − V7 − I**] – nesta ela pode ser encontrada em abundância. Engenhosamente encadeada, a primeira parte é construída por meio da substituição dos acordes de dominantes por acordes de dominante substitutas e, do adiamento da resolução da tonalidade até o final da sessão. O efeito final é de uma progressão harmônica, que desce de meio em meio tom até chegar à tonalidade final. Isto fica ainda mais evidentemente a partir do meio dessa sessão – ("Esta outra é conseqüência [...]", na Figura 2.19) – onde pode ser verificado um longo percurso descendente.

Outra característica dessa música, que também está presente na Figura 2.19 é a condução escrita das vozes. Nos compassos 11 e 12 o sétimo grau do acorde de **C** é abaixado em meio tom. O mesmo acontece com o acorde de **Ab7M** nos compassos 15 e 16.

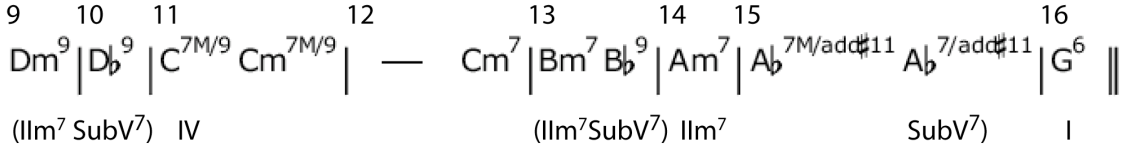


Figura 2.19: Cromastismos na harmonia

Já a segunda parte é composta de uma cadências de [**II − V7 − I**], que resolvem em substituições, respectivamente nos acordes **bIII** e no **bII**. (Ver Figura 2.20) A primeira progressão é seguida de um acorde de subdominante, que serve para enfraquecer a resolução. Assim. possibilita uma transição mais suave para a modulação que segue. Logo em seguida, este mesmo procedimento serve para voltar à tonalidade original, outra vez numa cadência de [**II − V7− I**] – desta vez substituída por sua dominante substituta. Nota-se a rápida tonicização do acorde de **Bb7M** e a utilização da sua ambígua função de tônica e subdominante para efetuar a modulação de um tom abaixo para **Ab**.

No mais, deve-se ressaltar o equilíbrio que coloca a melodia de uma única nota nos momentos harmônicos mais complexos, e a harmonia mais simples nos momentos onde a execução vocal é mais complicada.

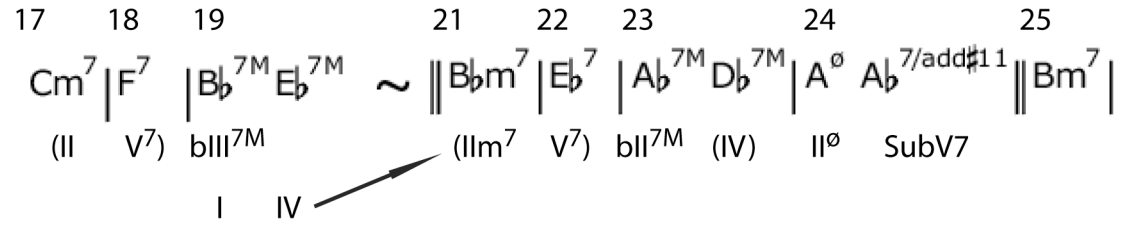


Figura 2.20: Enfraquecimento das resoluções

Muito já se falou da relação entre o texto e a música nessa canção. No texto de Júlio Medaglia (Medaglia, 1986), o maestro discorre entusiasmado sobre a relação intrínseca entre o texto e a música, explicando como estes se auto comentam. A estas observações, adiciona-se apenas um comentário: parece que há uma ironia ao afirmar "Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada, ou quase nada." justamente no momento de menor complexidade harmônica.

Síntese

Estruturalmente esta canção volta a reafirmar a erudição e desenvoltura musical de Tom Jobim – e no caso também de Newton Mendonça –, numa música com estrutura completamente diversa das demais. Como nas outras, esta possui traços de um tipo de desenvolvimento motívico que não esgota as possibilidades do material, ao mesmo tempo que se mantêm coesa por meio dele, sem a repetição simples no seu interior. Ao mesmo tempo, dialoga com a linguagem harmônica do *Jazz*, evitando os padrões melódicos mais comuns da música brasileira, mas sem abandonar suas características básicas como a contra-metria, a síncope e a importância da letra.

A versão instrumental analisada em conjunto com a versão instrumental de *Desafinado* apresentam uma simplificação da sessão rítmica brasileira. Este dado torna-se importante na medida em que se constata que estas gravações são originalmente norte-americanas – executadas em sua maioria por músicos de lá. Assim, a simplificação da linha do baixo, a padronização do comportamento do violão e, em especial, a utilização de um ritmo simplificado da batida de João Gilberto na bateria, são importantes porque apontam para a estilização daquilo que é executado no Brasil por parte daqueles músicos. De fato, a estética desses arranjos é "instrumental", embora o solo de piano, em ambos. procure aproximar-se ao máximo da voz. Elementos como a utilização da orquestra sem ligação direta com a letra original e as improvisações instrumentais, são fortes indícios de que se trata de uma leitura norte-americana do

estilo bossanovista.

Já a versão de Sílvia Telles também se afasta do clima intimista de João Gilberto. A sessão rítmica se organiza internamente à maneira brasileira. Porém, elementos do *Jazz* são bastante presentes e criam uma estética bastante distinta das demais gravações. Destacam-se as improvisações do piano do naipe de metais dotados de certa "instrumentalidade" e a improvisação da cantora, bastante "vocal" por contraste. Outro elemento notável nesse fonograma é a abstração do "ritmo do bumbo" no contrabaixo, criando uma sessão rítmica ainda mais distinta daquela original do *Jazz*.

2.6 Influência do Jazz (Canção nº 6)

Lançada em 1962 pelo Tamba Trio num programa de TV comandado por Zé Trindade, *Influência do Jazz* é um Samba da fase "nacionalista" de Carlos Lyra. No ano anterior, o compositor participara da fundação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE). (Severiano e Mello, 1999:55-6). A letra da canção ironiza a presença do *Jazz* no Samba e afirma que ele "perdeu seu balanço", "ficou meio torto" e "com notas demais". Assim como na letra, estruturalmente pode-se observar na harmonia e na melodia a utilização de poucos elementos do *Jazz* que, ao mesmo tempo que criam a sensação descrita na música, não descaracterizam os ritmos de Samba da música.

O fonograma de 1962 é original do LP Carlos Lyra e a Bossa Nova, pertencente à coleção Nova História da Música Brasileira, cuja segunda edição foi lançada em 1978 pela Editora Abril. Esta versão é justamente aquela gravada pelo Tamba Trio. Já o fonograma de 1966 é a versão instrumental de Dick Farney – como solista ao piano. Foi lançado no album Dick Farney Piano & Gaya Orquestra pela gravadora Elenco de Aloysio de Oliveira no mesmo ano.

Ao se ouvir a letra dessa primeira gravação de 1962 (**Faixa 11 do CD Repertório**) é possível identificar a intenção do autor de ironizar e tornar caricata a linguagem do *Jazz*. Assim, não é surpreendente que em uma das primeiras gravações com a presença do próprio autor, o arranjador se utilize de alguns artifícios para ressaltar essas características da composição. O principal recurso utilizado por ele é a escolha e a manipulação da sessão rítmica: piano, contrabaixo e bateria.

Para destacar a idéia de influência do *Jazz*, ele optou pelo contraste entre três sonoridades. A primeira se encontra na introdução, expressa na forma de uma convenção entre os instrumentos e uma melodia com bastante *swing* numa escala pentatônica ao piano, que faz referência ao *Jazz*. O segundo é uma leitura próxima do

Samba, sobre o qual se discorre mais à frente. A terceira consiste de uma sessão num ritmo de Salsa – quando a canção faz referência ao "Afro-Cubano". Ressalta-se que a escolha do estilo dessas três sessões está intimamente ligado à letra da canção, que fala primeiro do "samba que mudou de repente", seguido do "jazz [...] pra frente e pra trás" e por fim "no afro-cubado, vai complicando".

A sessão "brasileira" do fonograma é de especial interesse para este trabalho por se utilizar de uma sessão rítmica com a dinâmica interna alterada. A condução rítmica acontece outra vez na bateria, o centro rítmico-harmônico no piano, e o ritmo de bumbo de Samba no contrabaixo, que chamamos de sessão rítmica brasileira. Um detalhe importante a ser ouvido nessa parte do fonograma é a maneira como o pianista realiza sua função dentro do conjunto, principalmente ao início do fonograma. Ao executar um desenho rítmico de semi-colcheias num registro agudo ele faz referência direta àquilo que é executado pelo cavaquinho nos regionais.

Outro detalhe importante dessa sessão "brasileira" é a soltura da condução realizada pela bateria. O ximbau, usado para conduzir a parte de Samba, é o único instrumento realmente constante na execução dessa parte. A utilização dos demais instrumentos é improvisada, imitando muito da postura adotada pelos bateristas de *Jazz* posteriores ao *Bebop*. Contudo, a execução desse instrumento desse modo possui também duas funções estruturais: cria a coerência do conjunto, pois permite manter um comportamento homogêneo mesmo nas mudanças de estilo para *Jazz* e para Salsa; facilita a execução das demais convenções, que são numerosas ao longo de todo o arranjo.

No que diz respeito à voz, executada pelo próprio Carlos Lyra, deve-se mencionar a utilização de um leve vibrato, e de poucos portamentos. Nessa interpretação, não consideramos que exista algum esforço de aproximar o canto daquele encontrado no *Jazz*, visto a ausência de ornamentações melódicas ou outros procedimentos que tornem a voz mais próxima de um instrumento – tal como acontece nos fonogramas de Johnny Alf, por exemplo. Entretanto, em alguns momentos o cantor enuncia algumas onomatopéias – "Influência do *Jazzzzz!*", "*Yeah!*", "*Sta-ba-da-ba-dau!*" – que realçam a caricatura do gênero norte-americano próprio do arranjo. Este procedimento é uma versão caricata de um procedimento chamado de *scat singing*, discutido mais à frente em *O Barquinho*.

Por fim, deve-se mencionar a ausência de uma sessão improvisada. Não há nenhum instrumento solista. Tampouco se arrisca à improvisação ou a ornamentação da melodia com a voz. Ao contrário, a execução da linha melódica acontece fiel ao que é escrito na partitura analisada para este trabalho.

Alguns detalhes da organização do LP tornam esta gravação de 1966 (**Faixa 12**

do CD Repertório) especialmente interessante. O repertório alterna canções norte-americanas e canções brasileiras, com arranjos do Maestro Gaya[35], mantendo um clima que mescla Bossa Nova e *Jazz*. Neste sentido a ordem das faixas é ilustrativa: *Valsa de uma Cidade*, *Inútil Paisagem*, *Blue Walk*, *Insensatez*, *Some Day my Prince Will Come*, *"... And Roses... and Roses"*, *Preciso Aprender a Ser Só*, *All the Things You Are*, *Influência do Jazz*, e *Fotografia*. Os arranjos de músicas brasileiras são deliberadamente mais *jazzísticas*, enquanto as músicas norte-americanas são tornadas mais "bossanovistas", adicionando à mescla evidenciada pela escolha das músicas.

Assim, nota-se que este *Influência do Jazz* se encaixa dentro da proposta do disco, num arranjo que realça a ironia presente na letra deste Samba. A estrutura de todo o arranjo reflete a maneira mais *jazzísta* de encarar a música: exposição do tema, seguido de um *chorus* de improvisação do piano, e ao final uma re-exposição de parte da canção pela orquestra de cordas.

A organização interna da sessão rítmica brasileira é um pouco diferente em relação às outras gravações. À medida em que o arranjo progride, os instrumentos vão se aproximando da organização *jazzísta* dessa formação. Na bateria, por exemplo, escuta-se um ritmo de Samba ao início. O baterista se utiliza do ximbau como instrumento de condução e toca com poucas variações ou improvisações obedecendo às convenções estabelecidas no arranjo enquanto o piano expõe a linha melódica da canção. Quando o piano adentra sua sessão de improvisação, o instrumento imediatamente assume uma maior liberdade na condução, característica atribuída a bateristas do *Bebop*. Na última sessão de improvisação do piano, essa tendência se acentua na troca do instrumento de condução para os pratos. A mudança de sonoridade para outra mais próxima do Jazz é bastante evidente.

Algo similar ocorre no contrabaixo. Ao início do fonograma ele assume a sua função usual na sessão rítmica brasileira, executando um baixo que se aproxima do bumbo na batucada de Samba. Ao meio do fonograma já faz um ritmo mais regular em todos os tempos, até que em um dos momentos da improvisação assume um *walking bass*[36].

Algumas características da execução do solo de piano que encontramos não pu-

[35]Maestro Gaya (Lindolfo Gomes Gaia), pianista, profissionalizou-se em 1942 trabalhando no Rio de Janeiro em programas de calouros na Rádio Transmissora. Também trabalhou como arranjador na Rádio Clube e depois da Rádio Tupi. Durante quinze anos também se destacou como arranjador para a Victor e para a Odeon. Sua passagem pela Odeon aconteceu justamente durante o período da Bossa Nova. Gravou, por exemplo, o LP Amor de Gente Moça com Sílvia Telles. (Marcondes, 1998:311-2. Verbete "*Gaia, Lindolfo*").

[36]No **Glossário** há uma breve explicação sobre esse tipo de acompanhamento chamado de *walking bass*.

deram ser verificadas em nenhuma outra analise: o afastamento da contra-metria da composição; a leve tendência ao *Swing*; a utilização do *comping* nas vozes mais graves (mão esquerda); a enunciação das frases de maneira "pianística" – ou seja, adequadas ao piano, não imitando a voz tal qual se ouve com os solos de Tom Jobim nas versões instrumentais de *Desafinado* e *Samba de uma Nota Só*, por exemplo –; a adição de ornamentações de ressaltam as escalas pentatônicas utilizadas na composição. Todos esses elementos afastam a interpretação de Dick Farney da tradição do Samba e desconstroem a canção original, transfigurando-a num *standard* de *Jazz*.

Dois procedimentos utilizados merecem especial atenção por destacarem essa gravação das demais. O leve *Swing* adicionado à linha melódica e ao solo improvisado, e o *comping* utilizado pelo pianista contribuem decisivamente para o caráter *jazzísta* do fonograma. Ambos podem ser observados consistentemente ao longo dele – com excessão da entrada da orquestra. Além disso, nenhum dos dois procedimentos se ligam, aparentemente, à condução da bateria, num claro ritmo de Samba no ximbau e nos pratos.

A participação da orquestra é inusitada para gravações bossanovistas, tal como aquele solo de piano. O arranjo propõe uma orquestra mais presente, numa concepção bastante diversa daquela encontrada nos arranjos de Tom Jobim. Nesse segundo, as cordas servem mais como cama harmônica, executando notas longas ou melodias colocadas em pontos específicos da canção, com o intuito de realçar um determinado momento da composição ou um detalhe da letra. A orquestra é colocada ao fundo enquanto os eventos mais importantes acontecem nos instrumentos da sessão rítmica ou na voz. Isto confere uma sensação de calma ao arranjo, muito adequada e condizente com a sonoridade proposta por João Gilberto em seu primeiro LP.

Já neste arranjo observa-se uma orquestra que dialoga com o instrumento solista. A massa orquestral é maior e sua colocação é mais à frente, confirmando a importância e o papel coadjuvante da orquestra. É aqui que encontramos a principal peculiaridade dessa sessão rítmica e deste fonograma. A organização mais comum da sessão rítmica brasileira exige um instrumento harmônico mais presente e rítmico por causa do menor número de intervenções do contrabaixo. Ao tornar mais presente e rítmica a cama harmônica, a colocação da orquestra libera o piano da função de executar marcadamente a harmonia. Por isso Dick Farney pôde utilizar o *comping*, de sonoridade mais solta, para executar um Samba.

O *chorus* de improvisação realizado pelo pianista é dotado de pequenas características que, como o resto da interpretação, funcionam para aproximar a gravação de uma sonoridade típica do *Jazz*. Diferente de outros fonogramas escutados, neste não ocorre a simples ornamentação da melodia. Existe uma preocupação do improvisa-

dor em desenvolver novos materiais à partir daquele exposto na canção. Além disso, o segundo *chorus*, de improvisação, é um pouco mais longo que o *chorus* do tema, indício da importância atribuída pelo solista ou pelo arranjador à esta parte.

No mais, a execução do solo também obedece a alguns procedimentos já mencionados anteriormente para esta canção, como o leve *swing*, o *comping* e o uso de escalas pentatônicas. Todos estes realçam a sonoridade *Jazz* que, ao que indica o nome das músicas, é proposta do disco.

Esta música é classificada como um Samba pelo editor da Coleção Abril[37], onde encontramos o primeiro fonograma analisado. De fato, algumas características rítmicas parecem confirmar essa afirmação. Observa-se, por exemplo, uma predominância de ritmos contra-métricos, em especial o brasileirinho[38] no segundo tempo de muitos compassos, ligado à primeira semi-colcheia do compasso seguinte (Ver a Figura 2.21:Predominância de Brasileirinhos).

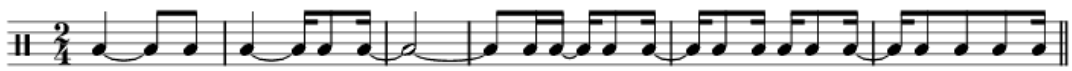


Figura 2.21: Predominância de Brasileirinhos

O movimento de semi-colcheias (Figura 2.22) ligadas às frases seguintes poderiam ser interpretadas de várias maneiras diferentes. Sendo a figura de semi-colcheias muito comum ao Samba, ouvida principalmente no pandeiro ou ganzá na batucada, pode-se ler este movimento como um desenvolvimento original de um desenho típico. Entretanto, ao se ouvir essa mesma passagem no contexto das gravações, percebe-se que não se trata de uma figura do Samba, mas da utilização de um desenho do *Jazz* que acontece pela antecipação repetida dessa semi-colcheia.

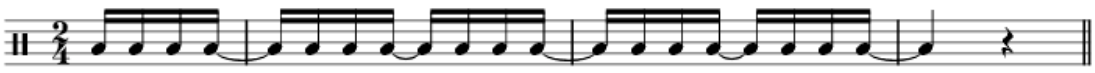


Figura 2.22: Semi-colcheias Ligadas

Por fim, não há um desenvolvimento dos ritmos da melodia. A pouca variação dos ritmos da música indica que foi privilegiada a letra em detrimento da elaboração

[37]Ver (Lyra, 1978) na **Discografia**.
[38]O termo brasileirinho possui uma definição no **Glossário**.

musical, escolha bastante comum para canções. De fato, pode-se ouvir a estreita relação que existe entre a letra e a música dessa canção.

Certamente, o aspecto melódico é preponderante na definição do caráter musical dessa canção. Há o uso exclusivo de notas da escala pentatônica de **Ré** na primeira parte. Esta é a única ocorrência deste tipo de melodia no repertório escolhido para a análise. Conforme sugere o próprio nome, a escala pentatônica consiste de cinco notas, e sua principal característica é a ausência de uma "fundamental", ou seja, aquela nota que cria a sensação de repouso. Seu uso na improvisação é frequente em virtude dessa característica, que permite terminar em qualquer nota da escala. Por isso, ela é muito comum no *Blues*, sendo utilizada no *Jazz* pelo mesmo motivo.

A música possui a forma canção (**A A B A**). Porém sua estrutura interna é de natureza temática. A construção da linha melódica ocorre por meio da utilização de variações do primeiro motivo. Desdobramentos desse mesmo motivo podem ser encontrados também na segunda parte. Consideramos o desenvolvimento da melodia bastante elementar, pois em ambos os casos, há apenas a justaposição ou a repetição de variações simples desse motivo. Essas características indicam que o compositor compôs "de ouvido". Ou seja, não tinha uma preocupação muito grande na elaboração de uma estrutura mais complexa.

A estrutura harmônica dessa canção remete ao *Jazz* pela repetição de progressões harmônicas típicas. Na primeira parte, a progressão (**I – VI – II – V7**) logo ao início caracteriza a harmonia da canção. O uso repetido da progressão (**II – V7 – I**) e o aumento do ritmo harmônico[39] pela adição da mesma progressão ao final dessa parte, também contribuem para essa sensação de proximidade com o gênero norte-americano.

Já a outra sessão dessa composição faz repetido uso da progressão (**I – IV7**). Conforme foi discutido anteriormente, acorde de **IV7** subdominante, chamado também de "acorde *Blues*", é um acorde característico do *Jazz*. A repetição desse acorde nesta parte, seguido da repetição de (**II – V7**) evidenciam a intenção do autor caracterizar a composição pela ironia. Outro aspecto interessante é a permanência do ritmo harmônico acelerado nesta parte, cuja função é elevar a tensão musical. Por isso possui importância na estrutura geral da canção. Este conjunto de procedimentos também aproximam essa segunda parte do *Jazz*, tal como na primeira parte.

Por fim, deve-se se notar a ausência do procedimento de substituições na harmonia dessa canção. Conforme discorremos no **Glossário**, as substituições tem importância central nas improvisações por adicionarem cores distintas a passagens melódicas

[39]Uma breve definição de ritmo harmônico se encontra no **Glossário**.

similares. Por isso são muito comuns no *Jazz*. Quanto às tensões disponíveis, as nonas e as décimas terceiras são mais utilizadas. Conforme foi colocado anteriormente quando se discutiu as canções de Johnny Alf, no *Jazz* a ocorrência dessas tensões se faz principalmente em virtude da sonoridade que atribui ao conjunto da melodia e da harmonia. Entretanto, a iteração dessas notas sempre na linha melódica indica que a intensão do autor é caracterizar o *Jazz* neste conjunto de melodia e harmonia.

Síntese

Estruturalmente, esta canção possui um misto de elementos que remetem ao *Jazz* e outros que remetem à música brasileira. Os procedimentos norte-americanos utilizados são evidentemente caricatos pela sua repetição excessiva. Os principais elementos que remetem àquela linguagem são a repetição das progressões harmônicas [**II – V7 – I**] e [**I – IV7**] bem como as escalas pentatônicas utilizadas na linha melódica. Tal ironia condiz com o momento na vida do compositor – envolvido com o Centro Popular de Cultura e preocupado justamente com essa questão da identidade.

Exatamente por esta razão é que não se pode considerar esta canção uma apologia ao Jazz. Sua construção é de natureza melódica, ocorrendo poucos desenvolvimentos dos motivos iniciais, com partes simétricas, claramente seccionadas. O desenho da linha melódica é fácil de cantar, pois evita, em geral, saltos dissonantes. Os ritmos utilizados são evidentemente originários do Brasil – observados pela presença do brasileirinho e das síncopas.

Essas características, aliadas a interpretação original de Carlos Lyra deixam bastante claro que a música é um Samba, com alguns elementos do *Jazz* cuidadosamente escolhidos para produzir o efeito de "Samba que se perdeu" característico da letra, mas sem se afastar completamente do gênero. Neste sentido, o acompanhamento da bateria e do baixo são emblemáticos, e a troca de gêneros ao longo do fonograma confirmam a intenção irônica do músico.

Já o fonograma de Dick Farney confirma aqueles autores que afirmam que procedimentos do *Jazz* são incorporados na Bossa Nova por meio do intérprete. Se se considerar as demais canções do disco da qual provém essa gravação, poderia se inferir que se trata de uma apropriação que ocorre ao longo da produção de Farney e portanto não é algo pontual, restrito a essa canção. Como o fonograma anterior, entretanto, ele possui elementos híbridos como foi observado na análise: o fato de ser uma gravação instrumental com muitas improvisações e ornamentações; a presença da bateria que acompanha em um ritmo de Samba; a maneira como a orquestra foi arranjada. Entretanto, é importante frisar que, diferente da gravação de Carlos Lyra onde há ironia com relação ao *Jazz*, nesta versão há um franco hibridismo,

sem nenhum militantismo nacionalista. De maneira geral, embora as características correspondam ao clima da música, este arranjo tende a uma linguagem mais *jazzísta*.

2.7 Primavera (Canção nº 7)

Um dos sucessos menores do ano de 1965 – o ano de Arrastão[40] e Carcará[41] –, a canção *Primavera* de autoria de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, como *Influência do Jazz*, já pertence à fase "nacionalista" do compositor. Talvez a canção de sonoridade mais "tradicional" do repertório analisado, não possui traços evidentes que lembrem a música norte-americana.

Duas versões dessa canção foram escolhidas para análise. A primeira pertence ao LP Carlos Lyra e a Bossa Nova, da segunda edição da Coleção "Nova História da Música Popular Brasileira", de 1978. O fonograma fora gravado em 1964 e nele encontramos o próprio Carlos Lyra cantando com Dulce Nunes. O segundo fonograma é de Luiz Eça, também gravado em 1964. Tirado da coletânea comemorativa O Prestígio de Luiz Eça, de 1983, este fonograma é interessante por ser uma versão instrumental da canção.

O primeiro fonograma, interpretado por Carlos Lyra em 1964 (**Faixa 13 do CD Repertório**), talvez seja o fonograma mais "brasileiro" do repertório escolhido neste trabalho. A forma da canção inclui uma introdução tocada na flauta e no violão. O *chorus* consiste da primeira estrofe da letra, acompanhada pelos mesmos instrumentos, seguido de um pequeno interlúdio. Depois, há o segundo *chorus*, junto à segunda estrofe da letra, com mais instrumentos realizando o acompanhamento. Para finalizar o arranjador escolheu utilizar o material da introdução dando coerência à todo arranjo.

O primeiro *chorus* é executado num tempo mais lento, sob o acompanhamento de arpejos livres ao violão. A voz executada por Carlos Lyra, é acompanhada pela flauta e depois pela trompa. Esses contracantos lembram muito o Choro, especificamente aqueles contrapontos escritos pelo próprio Pixinguinha para seus Choros. A orquestra, colocada ao fundo, possui apenas a função de adicionar cor à harmonia. O contraponto realizado pelos instrumentos – notas longas na orquestra e melodias na flauta e na trompa – nunca interferem na linha melódica executada pelos cantores, deixando-os sempre em primeiro plano.

[40] *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Música vencedora do I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1965. (Severiano & Mello, 1999:83-4).

[41] *Carcará* de João do Vale e José Cândido. A canção era parte do espetáculo "Opinião". (*Idem*).

No segundo *chorus*, cantado por Dulce Nunes, ouve-se outra vez o contracanto na flauta e na trompa. A orquestra torna-se mais presente, mas toca desenhos parecidos com os do primeiro *chorus*. A principal diferença está na adição da bateria e a mudança no padrão de acompanhamento do violão, que aumenta a velocidade da condução da música. Com a adição de um contrabaixo temos a presença da sessão rítmica cuja organização interna é brasileira, tendo em vista que a bateria executa semi-colcheias, o contrabaixo, o ritmo do Samba e, o violão, o preenchimento harmônico-melódico-rítmico hoje considerado típico do Samba.

O estilo interpretativo de ambos cantores é desprovido de ornamentações. Tampouco há improvisações. Há a utilização de um leve vibrato, e alguns poucos portamentos. Este conjunto de elementos – o contracanto dos instrumentos, a ausência de uma preocupação com o vibrato e os portamentos, a ausência de uma sessão de improvisação e o uso do arranjo para realçar a letra – são indícios da exclusão consciente de elementos do *Jazz* e estão perfeitamente de acordo com o discurso do compositor. A única exceção é a presença da sessão rítmica, transfigurada pela utilização do violão, e pela dinâmica interna alterada para se adaptar ao estilo da canção.

Por ser uma versão instrumental e pela mudança de tempo, a segunda gravação, interpretada por Luiz Eça (**Faixa 14 do CD Repertório**), é bastante distinta daquela analisada anteriormente. A estrutura básica da canção é respeitada e não há nenhuma sessão de improvisação. Consideramos serem três os aspectos mais interessantes desse fonograma: o estilo que Luiz Eça se utiliza para abordar a melodia, a organização da sessão rítmica, e a concepção do arranjo da orquestra.

Sobre esta última, deve-se notar que é bastante diferente do fonograma anterior e daquela utilizada por Tom Jobim na maioria de suas gravações. A orquestra possui uma presença maior no arranjo e na gravação. Este destaque melódico da orquestra se confirma pela presença sonora da mesma no fonograma, quase encobrindo os demais instrumentos.

A sessão rítmica é composta por quatro instrumentos: o violão – ouvido bem ao fundo da gravação – executa um ritmo que lembra aquele do cavaquinho no regional de Choro; no contrabaixo ouve-se um ritmo de bumbo, do Samba acelerado; na bateria há o "ritmo de pandeiro" constante e regular, ou seja executado da mais maneira simples possível, sem variações ou ornamentações. O piano é mais presente que outros instrumentos e, por isso, a figura executada na mão esquerda, um *comping*, reforça a figura do violão ao mesmo tempo que o esconde. A organização interna dessa sessão rítmica é aquela tipicamente encontrada para acompanhar Samba, conforme observamos em outros fonogramas anteriores.

Na mão direita do piano ouve-se a linha melódica praticamente inalterada com relação às notas da partitura. Luiz Eça não improvisa em nenhuma das sessões da canção, porém adiciona apojaturas, mordentes, arpejos e escalas, que não estão previstos na versão grafada. Estas ornamentações aproximam a canção de uma linguagem mais instrumental, e por isso, lembram vagamente a linguagem do *Jazz* – mais instrumental por natureza. Em alguns momentos determinados, como por exemplo na codeta ao final do fonograma, o pianista insere escalas pentatônicas que destoam do restante da canção, e remetem à linguagem do *Jazz* mais diretamente.

Um dos fatores que apontam para a aproximação, dessa canção, com aquela musica mais tradicional brasileira, está na importância atribuída ao texto. Ritmicamente esta afirmação pode ser confirmada ao observarmos as figuras rítmicas nas frases desta canção, que são todas semelhantes. Consideramos as pequenas variações nessas frases como conseqüência da alteração da letra ao longo de toda a canção.

Alguns elementos encontrados na partitura, sugerem que a tradição seguida pelo compositor para ela não é do Samba, mas a da Modinha. Inicialmente observou-se a ausência de síncopes e brasileirinhos na partitura escrita – ao contrário, há poucas figuras rítmicas que atravessam o compasso. Averiguou-se que os apoios rítmicos dessa canção não correspondem aos desenhos rítmicos mais comuns do Samba. Além disso, nenhuma das gravações possui traços sonoros que possam ser associados à tradição do *Jazz*. Esta constatação está de acordo com a fase mais nacionalista do compositor, bem como com o argumento dos defensores do movimento, que apontavam para o resgate das tradições brasileiras operada pela Bossa Nova.

Esta canção não está estruturada na forma canção, mas sim numa estrutura cíclica (**A B A2 B2 A3 B3)** distinta da maioria das outras composições que compõem o repertório desse trabalho. Essa estrutura cíclica – o conjunto de frases rítmicas que se repetem –, aliada à interpretação dos fonogramas, que mantêm original a forma da canção, sugerem a importância estrutural que possui a linha melódica dessa canção, em especial o texto. A sua natureza é melódica – frases seccionadas claramente, embora ligadas pela extensão do material pouco desenvolvido. Existe um desenvolvimento mínimo dos motivos no nível estrutural da construção da própria frase, que é necessário para caracterizar a linha melódica.

Diferente dos demais aspectos analisados, que apontam para uma tradição brasileira, alguns dos procedimentos harmônicas empregados nesta composição apontam para uma leve aproximação das tradições do *Jazz*. A progressão preferida pelo compositor e repetida ao longo de toda a canção, é [**I – V/V7 – II – V7 – I**], e não o mais comum do *Jazz* – [**II – V7 – I**]. Observa-se que a primeira sequência de

acordes, guarda semelhanças com a segunda. Um dado importante é a ausência de versões da segunda progressão que possuam acordes substituídos.

Além disso, há um pequeno afastamento da tonalidade original, que ocorre na segunda metade da canção. A prática de se afastar da tonalidade, dificulta a entoação da melodia e por isso, a passagem por tonalidades mais próximas são confirmações na natureza melódica daquela linha melódica, conforme se observou na análise acima. Outra opção *jazzísta* comum, que também não é encontrada neste fonograma, é aquele procedimento encontrado nas canções de Johnny Alf, de substituir a harmonia quando a melodia é repetida como um recurso de troca de "cor". Isto não ocorre neste fonograma.

A utilização de inversões de acordes nesses fonograma é interessante, principalmente, por causa dos cromatismos na baixo, que ocorrem por exemplo, logo ao início em [**F/A – Ab0 – Gm7**]. Outra progressão que demonstra esse mesmo tipo de cromatismo é [**Bb/Cb – C/Bb – F/A – Ab0 – Gm7**]. Conforme se discute no **Glossário**, no *Jazz*, não é costume utilizar a inversão de acordes em função da prática de adição de tensões disponíveis; ao passo que no Choro e no Samba, a inversão de acordes é uma prática comum, decorrente principalmente do violão de sete cordas improvisado. De fato, observa-se nesta canção poucas tensões disponíveis, e a execução da nota invertida no instrumento mais grave.

Síntese

A predominância de elementos brasileiros – tal como a primazia da linha melódica, a simplicidade da harmonia concomitante à inversão dos acordes, o acompanhamento do violão nos fonogramas, etc. – não impede o influxo, ainda que pequeno, de elementos do *Jazz*. Estruturalmente, é evidente que houve escolhas conscientes do autor de se afastar de elementos tradicionalmente associados àquela linguagem. Com efeito, não se ouvem as escalas pentatônicas, muitas modulações, o acorde *Blues*, etc..

A presença dos elementos *jazzístas* provavelmente acontecem à revelia do próprio arranjador e do compositor, notadamente no primeiro arranjo. Estão presentes em detalhes, como a escolha dos instrumentos – a presença de uma trompa e da orquestra num arranjo mais orquestral – e ao final, a utilização de uma sessão rítmica, ainda que com o violão substituindo o piano, e se organizando como um regional, à maneira brasileira. Pode-se afirmar que há um filtro da cultura norte-americana neste arranjo.

Por outro lado, no arranjo do Luiz Eça, onde não havia essa preocupação em se afastar de elementos da linguagem do *Jazz*, esse filtro pode ser percebido com mais clareza. Outra vez, bastante sutil, mas no caso deste arranjo, consideravelmente mais consciente dessa escolha. Inegavelmente, há elementos claramente *jazzístas*: é uma

versão instrumental da canção; o pianista insere comentários em escalas pentatônicas; improvisa por meio da ornamentações. Entretanto, a presença de um *comping* distinto no piano – que repete o acompanhamento de cavaco –, mais um violão que sustenta a harmonia, dão a entender que o músico já começa a digerir essa presença e usá-la de maneiras distintas.

2.8 O Barquinho (Canção nº 8)

O Barquinho é uma das canções de maior alcance comercial de Roberto Menescal. Lançada originalmente em 1961 por João Gilberto, refere-se à Traineira "Thiago III" que o compositor utilizava para levar seus amigos aos locais de pescaria. Segundo Severiano & Mello, a versão de Maysa, gravada posteriormente seria mais apreciada que a versão original do violonista. (Severiano & Mello, 1999:47-8).

O primeiro fonograma analisado, de 1961, foi lançado junto ao LP João Gilberto, de autoria do violonista. Nele temos a repetição da fórmula do LP Chega de Saudade, com os arranjos de Tom Jobim. Como este primeiro LP, a escolha do repertório alterna entre canções de compositores mais antigos com os mais novos. Já o fonograma de 1963, do LP Balançamba, têm como cantor Lúcio Alves, considerado por muitos pesquisadores como um dos precursores da Bossa Nova. Contudo, neste arranjo o cantor interpreta num estilo não muito diferente do de João Gilberto.

Uma das características que chamam a atenção neste fonograma de 1961 (**Faixa 15 do CD Repertório**), é a quantidade de *chorus* repetidos. O aspecto mais interessante é a melodia, que é executada em todas as cinco vezes em que é repetida, sem alterações, nem mesmo quando é tocada pelo piano. Este é apenas um dos muitos sinais da importância atribuída à melodia neste fonograma.

Outro forte indício dessa opção por valorizar a melodia, está na interpretação do solista, João Gilberto. A completa remoção de qualquer vibrato, portamento e outros tipos de ornamentos é uma das características marcantes do violonista, sendo copiado por boa parte dos cantores posteriores. Conforme se discute no **Glossário**, a utilização de ornamentações aproximam a voz de uma execução mais instrumental. Neste fonograma, as ornamentações são deixadas de lado até mesmo pelo pianista – provavelmente Tom Jobim.

A sessão rítmica é composta exclusivamente por um violão e uma bateria. O ritmo conduzido pelo violão corresponde aos princípios da regularidade do baixo e da não-regularidade da base, definidas por Walter Garcia. Segundo Garcia, o "violão gago" de João Gilberto é uma redução da batucada do Samba e, contêm os princípios básicos dos instrumentos mais importantes, o bumbo e o tamborim, embora filtrados

pela tradição do *Jazz*. Já a bateria, claramente reproduz o ritmo do pandeiro com as vassourinhas na caixa, enquanto toca o ritmo da Bossa Nova, no aro do instrumento. Com isso há uma sessão rítmica completa, sem a utilização de três instrumentos, e por isso bastante distinta daquela sessão que denominamos brasileira. Vale frisar que, apesar a ausência de um baixo, todas as funções da sessão rítmica são preenchidas. Há também um piano no arranjo, mas que aparece apenas como um instrumento solista.

A orquestra possui apenas a função de preenchimento harmônico, inserindo pequenos comentários ao longo da melodia. Ela é colocada num segundo plano sonoro em relação aos instrumentos da sessão rítmica. A voz encontra-se bem à frente, de tal maneira que a orquestra nunca interfere nos solos. Apesar da grande massa orquestral, o arranjo possui uma certa leveza, utilizando-se apenas de notas longas para colorir o espaço sonoro, sem se utilizar de outros recursos como ornamentações.

Por fim, tanto o canto como o solo do piano, seguem próximos da partitura escrita. A utilização de blocos de acordes no solo do piano é interessante, pois é dos poucos elementos neste arranjo que remetem à linguagem do *Jazz*. Quanto a maneira da voz, ao executar a melodia, confirma-se a prática de atrasar ou adiantar algumas notas na frase musical para aproximá-las da fala. Esta também é uma das características que João Gilberto aperfeiçoou e que outros intérpretes posteriores à Bossa Nova copiaram.

Como no fonograma anterior, este de 1963 (**Faixa 16 do CD Repertório**), possui um número grande de repetições do *chorus*, apontando mais uma vez para a importância da melodia nesta canção. Entretanto, diferente do fonograma anterior cuja totalidade reforçava esse destaque à canção, alguns elementos dessa interpretação e do arranjo de Lúcio Alves conduzem à uma sonoridade mais instrumental.

A formação da sessão rítmica é de violão, contrabaixo, bateria e piano. Sua organização interna é brasileira. O violão faz um acompanhamento rítmico-harmônico regular, dando espaço ao piano para exercitar uma certa irregularidade quando executa um *comping*; o baixo sustenta o ritmo do bumbo; a bateria executa um acompanhamento fechado, conduzido principalmente por um "ritmo de pandeiro". No fonograma anterior, a diminuição de instrumentos na sessão rítmica propiciava um destaque ao canto, que é perdido no de Lúcio Alves pela quantidade de instrumentos acompanhantes. Além disso, em função da irregularidade do piano, a sonoridade final dessa sessão é muito mais próxima do *Jazz*. Há também o ritmo executado no aro da caixa da bateria, que é aquele tradicionalmente associado à Bossa Nova, embora hajam muitas variações.

A utilização de dois trompetes utilizando surdinas é outro elemento que confere

"instrumentalidade" a este arranjo, principalmente por ser um instrumento de timbre atípico para o Samba. Um detalhe interessante sobre estes trompetes, é a acentuação utilizada pelos trompetistas quando executam a sessão juntamente com a voz, onde adicionam acentos aos contratempo – e.x. *"Dap – du – dá – du – dá –dá"*, que é copiado pelos trompetistas. Neste momento específico do fonograma, pode-se perceber a aproximação da voz com o instrumento, por utilizar onomatopéias que imitam o som do trompete, técnica chamada de *scat singing* no *Jazz*. (Gardner In Kernfeld, 1995:1093). Conforme se vê no verbete *Bebop*, no **Glossário**, o nome desse estilo de *Jazz* têm origem nessa técnica, especificamente na onomatopéia utilizada pelos músicos norte-americanos para ilustrar o intervalo de **4ª Aumentada**.

Outros dois elementos apontam para a instrumentalidade neste fonograma. Primeiramente, após a sessão de vocalize há uma curta improvisação ao piano utilizando de muitos cromatismos e de uma escala pentatônica. O segundo elemento está na presença da orquestra, que é colocada à frente na gravação. Diferente da orquestração de Jobim, naquela primeira versão de João Gilberto, há aqui uma orquestra que intervêm com frequência e com muito material melódico, ressaltando sua presença.

Quanto ao estilo interpretativo de Lúcio Alves, pode-se detectar o pouco uso de vibratos e portamentos, além do uso do atraso ou adianto no ritmo para aproximar o canto da fala, tal como já se viu em outros intérpretes.

Por fim, deve-se mencionar o final da canção, onde o estilo do acompanhamento muda. A saída da bateria, as notas longas no contrabaixo e no piano, os acordes ao violão, a adição de uma flauta e a vocalize mais melismático – utilizando-se de "ah" e oh" – conferem uma qualidade mais vocal ao final, e contrasta com o restante do arranjo.

A construção rítmica dessa canção se faz principalmente pela repetição do ritmo de semi-colcheia seguido de uma colcheia, o que acaba criando uma sensação de "balanço", imagem associada ao barco flutuando no mar. Apesar dessa estrutura, é importante notar que esta canção é praticamente toda co-métrica, havendo poucos instantes onde as síncopas atravessam os compassos, tal como é comum no Samba.

O ritmo utilizado pelo compositor afasta a estrutura do ritmo dessa canção de algo mais próximo da tradição do *Jazz*. Por meio dos fonogramas, verifica-se que o ritmo adotado pela sessão rítmica é o principal determinante de qual tradição musical se estava seguindo. O mesmo procedimento não pode ser feito em outras canções onde há muita contra-metricidade de caráter brasileiro, como por exemplo *Samba de uma Nota Só*.

Pode-se observar também, que a repetição ocorre num nível estrutural maior, sendo cada frase ritmicamente idêntica à anterior, com exceção do final. É por meio

dessa estrutura repetitiva maior que se chega ao final. Na última vez em que é repetido, ocorre a diluição do ritmo inicial em tercinas, repetindo-se essa nova idéia até a resolução final.

A linha melódica dessa canção é claramente de natureza temática na forma, mas não na construção interna das frases. Na construção interna há apenas a reiteração do motivo, fato que sugere uma natureza mais melódica. Entretanto, a melodia não é em nenhuma momento estendida e possui secções bem definidas, uma característica típica dos Temas.

A coerência melódica dessa canção é construída exclusivamente pela repetição, o que torna a estrutura dessa canção muito simples. O compositor brinca principalmente com a sensação rítmica causada pela oposição do acompanhamento com a linha melódica, mas não desenvolve o material mais profundamente. Utiliza-se apenas do recurso da passagem por outras tonalidades, até que retorna à original, quando termina então a canção.

Deve-se mencionar que a parte final da canção, que é repetida algumas vezes ("E o barquinho vai..."), lembra a idéia de um refrão, embora existam apenas duas estrofes para toda a canção, e sua repetição se faça apenas duas vezes – uma vez ao meio, e outra ao final. Esta repetição possui a função de re-estabelecer a tonalidade original.

É na análise harmônica que se confirma que esta canção é de natureza temática. A repetição das frases, no nível da forma são pretextos para a repetição da seqüência de acordes mais comum do *Jazz* – **[II – V7 – I]** –, que é a única progressão utilizada na harmonia dessa canção. As variações na Progressão são resultado da substituição dos acordes.

Como na estrutura melódica, a harmonia também se repete e modula até voltar para para a tonalidade original. Essas modulações são passagens rápidas – apenas dois compassos. Observa-se um padrão na utilização da harmonia. Por isso, a construção harmônica também é bastante simples. São usadas duas tensões disponíveis nesta canção: grafada há as nonas ($\mathbf{9^a}$) nos acordes dominantes; na melodia, mas não escrito nos acordes há uma décima primeira ($\mathbf{11^a}$) nos acordes menores com sétima.

Síntese

Quando comparadas às outras canções do repertório, esta composição é evidentemente mais simples que todas as outras do repertório analisadas. É uma canção pequena, cuja construção acontece pela repetição de um padrão – melódico, rítmico e harmônico. Seu ritmo não sugere, nem Samba nem *Jazz*, embora nos fonogramas

seja evidente o jogo que se estabelece entre os acompanhamentos – em "ritmo de Bossa Nova" – e o ritmo da melodia. Contudo, mesmo não se identificando elementos mais próximos do *Jazz* na construção interna, esta canção possui uma forte influência *jazzísta* na forma. Por ser um tema mais curto, com um motivo que não é desenvolvido, ela é adequada para a improvisação – evidente apenas no fonograma de Lúcio Alves, com suas vocalizações.

Nos fonogramas é claro quando são feitas escolhas para se afastar das tradições do *Jazz* ou se aproximar do Samba. No fonograma de João Gilberto, por exemplo, reduz-se a sessão rítmica para, apenas, um violão e uma bateria. Também se repete exaustivamente a melodia, inclusive pelos instrumentos que ora tocam o solo. A estrutura musical é próxima de um *standard* de *Jazz*, mas tal afastamento é compensado, neste caso, por uma leitura que ressalta elementos brasileiros. Esta mescla entre estrutura musical mais americanizada, com interpretação mais brasileira, é notável porque evidencia o trabalho do arranjador, consciente de quais elementos está dialogando.

O fonograma de Lúcio Alves possui qualidades que a distinguem por outra razão. Como já foi mencionado ao discorrer-se brevemente sobre a canção, Lúcio Alves é considerado um dos precursores da Bossa Nova. Entretanto, essa interpretação de 1963 não se distancia demasiadamente do estilo de outros músicos analisados neste trabalho. Em diversos aspectos – no timbre que escolhe para sua voz, nos ornamentos e na vocalização – ele é diferente, e com claras influências *jazzístas*. O resultado final também é diferente das gravações de João Gilberto e Tom Jobim. Contudo, atribuem-se essas diferenças, mais ao arranjo, que à interpretação do cantor.

Além disso, esta distância também foi observada em outros fonogramas, inclusive dos compositores considerados mais bossanovistas, como Carlos Lyra e Roberto Menescal. As únicas características que afastam este fonograma de uma leitura mais brasileira, é a utilização dos trompetes com surdinas, a vocalização com muitos portamentos, utilizando-se das vogais "dá" e "dú". No mais, a interpretação compartilha de elementos musicais com os outros fonogramas, tal como a presença de uma sessão rítmica brasileira, o acompanhamento na bateria – tradicionalmente associado à Bossa Nova, embora siga um princípio "não-regular" identificado por Walter Garcia –, a diminuição do vibrato, etc.

2.9 Morte de um Deus de Sal (Canção nº 9)

Esta canção de autoria de Roberto Menescal e letra de Ronaldo Bôscoli é a mais atípica e instrumental do repertório, a começar pela sua fórmula de compasso em 6/8. Essa canção é de difícil execução por possuir uma melodia cheia de saltos. O

primeiro fonograma, de 1964, tem como intérprete a cantora Flora Purim, pouco conhecida no Brasil, mas que na década seguinte, ficaria famosa como cantora de *Jazz* nos Estados Unidos. Essa versão é original da remasterização do disco de inauguração da cantora, FLORA É M.P.M. (Música Popular Moderna), que é classificado como um LP de Samba-*Jazz*, segundo o texto da contracapa de Stanislaw Ponte Preta. Dentre os músicos que participam dessa gravação estão "a nata dos músicos modernos, transformando os fins de noite em verdadeiros Samba-*Sessions*". Entre os músicos presentes na gravação temos Meireles, Paulo Moura, e Rosinha de Valença. (Purim, 2001).

O segundo fonograma de 1967 é do próprio conjunto de Roberto Menescal. Este conjunto é curioso por simular o *Modern Jazz Quartet*, conjunto de *Third Stream Jazz* formado por piano, baixo, bateria e vibrafone, cujas origens se encontram no *Cool Jazz*. A formação do conjunto de Menescal é de violão, baixo, bateria, piano, flauta e vibrafone, num arranjo que também faz diversas referências ao *Jazz*. Essa gravação se encontra na Coleção *Máximo da Bossa*. (Oliveira, 1967).

Das canções cantadas que foram analisadas, essa versão de Flora Purim (**Faixa 17 no CD Repertório**), é a mais instrumental de todas. Observa-se que muitas das peculiaridades dos dois fonogramas seguintes têm raiz numa brincadeira com a formula de compasso. Conforme veremos posteriormente, sua fórmula de compasso é de 3/4, mas muitos dos ritmos utilizados pelo compositor confirmam uma fórmula de 6/8 – detalhe que é ressaltado neste fonograma de Flora Purim. Esta "brincadeira rítmica" afasta a construção da linha melódica das linguagens do Samba e do *Jazz*. Entretanto, a presença de escalas pentatônicas aliado a uma melodia de difícil entoação contribuem fortemente para aproximar esta canção e seus fonogramas de uma sonoridade *jazzísta*.

Esta afirmação fica particularmente evidente, ao se observarem algumas características presentes neste fonograma, especificamente. A primeira é a introdução num compasso de 5/8, citando *Take Five* de Dave Brubeck[42]. Outra referência evidente é o uso de atabaques na percussão. Segundo Barry Kernfeld, o instrumento entrou no *Jazz* por meio da música Afro-Cubana. Posteriormente, foi incorporado em muitas bandas, sendo um instrumento comum a partir do *Bebop*. Os norte-americanos associaram o instrumento aos ritmos latinos e por isso ele se encontrou incorporado nos ritmos brasileiros. (Kernfeld, 1995:242. Verbete "*Congas*").

O vocalize, ao início e ao final da gravação, também apontam para a "instrumen-

[42]Esse tema está presente no histórico LP TIME OUT do referido músico, lançado originalmente em 1959 pela Columbia Records. Sua versão remasterizada em CD foi lançado em 1996 pela Sony Music.

talidade" dessa canção. A intervenção, que se aproveita dos registros agudos da voz num volume bastante alto – a ponto da cantora se sentir obrigada a se afastar do microfone –, é uma clara utilização da voz como um instrumento. Ouve-se pouco uso do vibrato e do portamento ao longo do fonograma, embora a dificuldade de entoar a linha melódica seja uma das possíveis explicações. Este fonograma é um dos únicos onde o intérprete não se utiliza de atrasos no ritmo para aproximar o canto da fala. A cantora prefere adotar um outro procedimento: o de "amaciar" – aproximar as síncopas e as colcheias pontuadas seguidas de semi-colcheias de tercinas – sem perder a precisão rítmica – os ritmos de 3/4, de tal forma que se aproximem mais do 6/8.

A sessão rítmica é de formação tradicional: piano, contrabaixo e bateria. A métrica atípica da música obriga todos os instrumentos a executarem ritmos diferentes daqueles mais comuns no *Jazz* ou no Samba. Similarmente, a dinâmica interna é diferente daquela que encontramos em outros fonogramas. Entretanto, ela se assemelha mais à organização interna brasileira do que do *Jazz*. Isto acontece principalmente em função da marcação rítmica executada também pelo piano. Como se vê no **Glossário**, na sessão rítmica do *Jazz*, o pianista não marca tempo, preferindo apenas comentar a harmonia (*comping*).

Outra característica bastante norte-americana, está na improvisação do trombone em 5/4. Diferente da maioria das improvisações ouvidas neste trabalho, o trombonista não se utiliza da linha melódica como material inicial para sua improvisação. Por isso, não é uma improvisação ornamental. Ao contrário, o trombonista parte de um material distinto. Joachim Berendt chamava esse tipo de intervenção de "improviso em *chorus*". (ver verbete "Improvisação" no **Glossário**).

Como o fonograma anterior, o outro de Roberto Menescal (**Faixa 18 no CD Repertório**), também confirma a "instrumentalidade" estrutural dessa canção. Nele há uma sessão rítmica com um violão, acrescido de uma flauta e um vibrafone, formação que lembra o *Modern Jazz Quartet*, dos poucos conjuntos famosos desse gênero a incluírem um vibrafone. Como em outros fonogramas em que há a presença de um violão e um piano, o primeiro instrumento é responsável pela marcação rítmica-harmônica, deixando o piano para intervir irregularmente – ou seja, executar um *comping*. O desenho executado pelo violão é particularmente interessante, pois o ritmo de 6/8 cria a sensação "macia" que também se escuta no fonograma anterior.

Também o contrabaixo executa a figura de 6/8, mas em alguns momentos alterna para um outro ritmo, que se assemelha a aquele executado pelo bumbo. Entretanto, por se situar numa fórmula e compasso estranhos à sua origem, o ritmo atravessa o compasso. Assim temos três fórmulas de compasso em jogo: 3/4 vs 6/8 vs 3/2. (Ver Figura 2.23: Hemíolas). Na teoria da música de concerto européia, esse procedimento

chama-se hemíola[43]. Esse jogo rítmico cria uma instabilidade que é a qualidade que distingue este fonograma do outro. Ao mesmo tempo, este tipo de estruturação é predominante em arranjos instrumentais, em virtude de criar dificuldades para o canto.

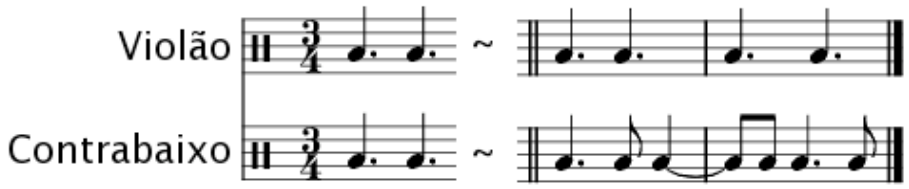


Figura 2.23: Hemíolas

O piano é utilizado mais como um instrumento solista. Na mão esquerda do pianista. geralmente são executadas determinadas notas para reforçar uma fórmula de compasso, função importante nesta canção pela sua variedade métrica. Suas outras intervenções, ainda que irregulares, obedecem à estrutura oferecida pela bateria. Neste instrumento não se encontra muita variação. O principal instrumento de condução é a caixa, onde se pode ouvir o "ritmo do pandeiro", de quatro semi-colcheias executada com a vassourinha. O ritmo é alterado para encaixar-se no compasso.

Quanto ao arranjo, toda estrutura é voltada à improvisação: sua forma é longa, e as repetições não obedecem à forma original da canção – o que de certa maneira reforça a escolha de abandonar por completo a letra da canção. Além disso, há pelo menos um solo da flauta, do piano e do vibrafone, embora nem todos sejam improvisados. São adicionados compassos para fazer a transição de um solo para outro.

Um último detalhe, a ser observado e que também contribui decisivamente para uma sonoridade *jazzísta*, é a maneira como são executadas as colcheias. A melodia é tocada "com *swing*", ou seja, trocando-se os pares de colcheias por colcheias-pontuadas seguida de uma semi-colcheia. Este procedimento pode ser ouvido também na gravação de *Influência do Jazz*, interpretada por Dick Farney. É importante frisar que esse procedimento é característico da grande maioria de estilos do *Jazz*.

A métrica dessa canção é sua característica mais marcante, principalmente porque o metro grafado na partitura é de 3/4, enquanto há uma predominância de um

[43]No sistema métrico moderno [de compassos musicais], a hemíola designa o procedimento de articular os ritmos de dois compassos ternários como se fossem três compassos binários, criando então uma tensão métrica. (Sadie, Vol. 8 1980:472, Verbete "*Hemiola*").

desenho que é típico de 6/8. Como foi mencionado anteriormente, a métrica é estranha tanto ao universo do *Jazz*, onde há um predomínio do compasso de 4/4, quanto ao Samba, onde o 2/4 – e o posterior 2/2, na Bossa Nova – são mais comuns.

Entretanto, mesmo com toda essa polifonia rítmica, a construção melódica dessa canção continua sendo repetitiva, como a de *O Barquinho* analisada anteriormente. A forma da canção não é nada convencional: o número de compassos de cada sessão é assimétrico e não há evidências de um desenvolvimento mais minucioso dos motivos rítmicos. Estes são apenas repetidos – aparentemente de maneira aleatória – mesmo dentro de sessões parecidas. Não se identificou nenhuma lógica mais evidente. Esta maneira de construir a melodia é um forte indício de que não havia intenção de criar uma canção fechada em si, mas sim um tema. Por essas características rítmicas, consideramos que essa linha melódica é de natureza temática.

Já a linha melódica dessa canção é uma das mais difíceis de cantar do repertório escolhido. Ela possui saltos grandes com intervalos incomuns, numa extensão grande. Além disso há muitos cromatismos, que acontecem principalmente como notas de passagem ou auxiliares. Tirados esses cromatismos, pode-se perceber a simplicidade da linha melódica, indicativo de uma composição que privilegia a harmonia em sua estruturação – que é confirmado pela forma atípica da canção, e pelas progressões dos acordes.

A coerência melódica interna é conseqüência da repetição e da extensão dos motivos musicais. Não há desenvolvimentos dos motivos. Esta constatação, aliada ao fato de ser uma canção curta, confirma a estrutura de natureza temática, cujo principal fim é a improvisação, o que pode ser confirmado em ambos fonogramas já descritos.

A harmonia dessa canção é composta de duas progressões principais: **[I – IV7]** e **[(II – V7) –> X]**[44]. Conforme foi observado anteriormente, o acorde de **IV7**, também chamado de subdominante *Blues*, remete o ouvinte ao *Jazz*. Aqui, sua ocorrência é distinta daquela que ouvimos em *Influência do Jazz* o ou *Rapaz de Bem*. Nesta canção ela é utilizada como introdução e finalização da canção, bem como base de apoio nas sessões de improvisação de ambos fonogramas. Em *Rapaz de Bem* esse acorde acontece apenas uma vez, enquanto em *Influência do Jazz*, a letra sugere essa progressão.

Similarmente, a seqüência de **[II – V7]** é utilizada em seqüência **[(II – V7) => (II – V7) =>]**, intercalando as sessões da progressão *Blues* descrita acima. Curioso notar que essa sessão modulante também prejudica a "entoabilidade" da

[44] A letra **X** é utilizada aqui para designar um acorde qualquer, tal como uma variável na matemática.

linha melódica, pois trata-se de uma progressão "modulante", onde a tonalidade está sempre sendo alternada. Ao final desses acordes, entretanto, retorna-se à tonalidade original. Não se caminha para tonalidades muito distantes nesta sessão. Há algumas poucas substituições e a adição de tensões disponíveis.

Síntese

Nesta canção, encontram-se procedimentos do *Jazz* em quase todos os aspectos analisados. Por possuir uma fórmula curta, um desenvolvimento rítmico-melódico quase inexistente, classifica-se esta estrutura como possuidora de natureza temática. Sua harmonia é composta exclusivamente por progressões harmônicas típicas do *Jazz*. A linha melódica é repleta de saltos, construída sobre uma escala pentatônica, e não possui uma ligação explícita com o texto.

Num nível interpretativo, o mesmo pode ser dito. Sua métrica atípica remete às experiências métricas efetuadas por músicos norte-americanos como Dave Brubeck – no fonograma de Flora Purim – e ao *Modern Jazz Quartet* – no de Roberto Menescal. Ainda há a presença de sessões de improvisação em ambos fonogramas. Elas não são ornamentos da melodia, mas construídas sobre materiais desenvolvidos pelos próprios solistas. A forma dos fonogramas – que não obedecem à estrutura original da canção – são mudadas para acomodar a improvisação

Um único traço em comum que pode ser estabelecido com os outros fonogramas é a presença da sessão rítmica. A estrutura da composição não permite um acompanhamento mais tradicional de samba. Mesmo assim, pode-se perceber traços "brasileiros", principalmente na versão de Flora Purim. Na versão de Roberto Menescal, a escolha de uma flauta é decisiva para uma sonoridade mais leve, diferente do *Jazz* norte-americano. Contudo, esses traços são poucos se comparados com os outros traços mais norte-americanos citados acima, tal como a escolha dos acordes, a sonoridade final, os tipos de improvisação, etc..

Capítulo 3

Discussões

3.1 Reiterando as hipóteses iniciais

Duas grandes questões intrinsecamente associadas se destacam ao se propor a análise de um fenômeno musical tal como a Bossa Nova. A compreensão de ambas é central para se entender as implicações dos resultados adquiridos neste trabalho. Segundo Janet Wolff, a obra de arte é um objeto de produção coletiva e colaborativa. Ela nasce inserida num contexto social, cultural e político e é mediada por tecnologias, instituições sociais e circunstâncias econômicas. (Wolff, 1986:48-9).

Com o fenômeno da Bossa Nova esta relação é bastante clara. Associada ao surgimento de uma classe média na Zona Sul do Rio de Janeiro, essa música é, como bem demonstrou José Ramos Tinhorão, fruto de processos que tem seu inicio, pelo menos vinte anos antes. Seus protagonistas eram predominantemente brancos daquela classe, ouvintes – confessos – da música norte-americana que chegava por meio dos discos importados e pelo cinema. Concomitantemente, se distanciavam das classes mais pobres em função da corrida imobiliária que também se iniciava alguns anos antes. Ficaram famosos por meio do rádio, que executava programas diversos voltados àquela classe. Também foram beneficiados pela gravação elétrica, que permitia gravar o violão e a voz, mesmo com pouco volume. Conheceram outros artistas nas boites, onde se ouvia o *Jazz*. etc.

Como bem demonstraram outros pesquisadores, é impossível desprezar a presença de um influxo de cultura norte-americana no país, que se iniciou muitos anos antes. O surgimento da nova expressão musical e o desenvolvimento dos acontecimentos posteriores são atestados dessa relação assimétrica entre Brasil e Estados Unidos. Aliás, que também é confirmada pela exportação da música bossanovista na forma da visita de produtores e DJs no país, do concerto no *Carnegie Hall* e pelo sucesso

de João Gilberto e de Tom Jobim no exterior, mediante a participação de músicos norte-americanos como Stan Getz e Frank Sinatra , etc.. O americanos não somente se apropriaram da nova expressão musical, como também a comercializaram mundo afora, lucrando até hoje com ela – à exemplo de *Garota de Ipanema*.

Com efeito, o problema musical que se coloca neste trabalho, não está na existência ou inexistência desse influxo. A pergunta não é **se existe influência do *Jazz* na Bossa Nova**, mas **onde está o *Jazz* na Bossa Nova**. Partiu-se do pressuposto de que, se o exame do contexto pode falar sobre a música, o inverso também deve ser. A estrutura musical é, como outros aspectos da vida social, causa e conseqüência desses mesmos processos. Assim, ao examinar a estrutura musical da Bossa Nova procurava-se verificar até que ponto elas traduziam ou expressavam elementos sócio-culturais, políticos e econômico que as circundavam.

3.1.1 O Problema dos Discursos

A tarefa de examinar a música sob estas lentes não é nada simples, pois implica em examinar estruturalmente um objeto – a obra de arte que neste caso é a composição e o fonograma – sem perder as múltiplas referências do contexto sócio-cultural, que é diverso e está em constante transformação. De uma maneira prática, investigar a influência do *Jazz* na Bossa Nova implica nas perguntas: **O que é o *Jazz*, na óptica dos compositores? E na óptica dos autores que a examinam? Quais procedimentos musicais, os músicos e teóricos consideram ser prática da cultura *jazzísta* norte-americana e "tradicionais" brasileiras? Quais desses infiltram efetivamente na música produzida pela geração de Chega de Saudade?**

Traduzir as análises musicais em respostas para essas perguntas implica, portanto, em entender o que a música – composta, ou interpretada – *representa* para os músicos que a produziram. É aí que se encontra a chave deste trabalho: compreender a complexa relação entre forma musical e contextos sócio-culturais. A noção de *representação*, que se expressa na forma de práticas e discursos, foi utilizada neste trabalho justamente por permitir uma comparação entre os procedimentos musicais e os discursos. Entende-se que o fenômeno da Bossa Nova é um claro conjunto de *representações*, resultado de *práticas* específicas, associadas a uma classe social determinada e circunscrita a um lugar e a um momento específicos. Esta classe – cujos *representantes* foram os músicos, neste caso – tomou por base a leitura que possuíam da música que se tocava naquele momento, apropriaram-se compreensões nada homogêneas da música do *Jazz* e produziram as músicas que ora se analisam.

Por isso, este trabalho é efetivamente uma comparação entre as estruturas mu-

sicais e o discurso dos teóricos que dela falam, enfocando especificamente a questão do influxo do *Jazz* na música produzida por quatro compositores no Rio de Janeiro, e gravadas entre 1956 e 1967: Johnny Alf, Tom Jobim, Carlos Lyra e Roberto Menescal.

3.2 Musicalmente

Inicialmente, analisaram-se nove canções e dezoito fonogramas, enfocando os seguintes aspectos musicais: a construção rítmica, melódica e harmônica, forma, arranjo, instrumentação e improvisação em busca de verificar, no âmbito musical, aquilo que outros teóricos afirmavam ser influência do *Jazz* na música da Bossa Nova. Estas são estruturas musicais concretas, e seu estudo, no âmbito da música é bastante difundido, existindo diversas ferramentas analíticas que auxiliam neste sentido.

Entretanto, ao longo do trabalho foi-se percebendo que haviam outros procedimentos musicais que caracterizam o estilo de uma composição ou interpretação: o uso de vibratos e portamentos na interpretação dos cantores; o uso de um determinado instrumento; a maneira como interagem os mesmos no conjunto; a presença de escalas específicas; encadeamentos harmônicos ou acordes particulares; presença ou ausência sessões destinadas à improvisações; determinados timbres nos instrumentos ou na voz, etc.. Todos esses parâmetros, procedimentos e aspectos – além de muitos outros que não analisamos – compõem o tecido musical e não podem ser dele dissociados, embora possam ser analisados paralelamente.

Ao analisar a "batida da Bossa Nova" de João Gilberto, Walter Garcia concluiu que, mesmo existindo uma contribuição *jazzísta*, necessariamente passa por um filtro de Samba. Seu trabalho demonstra que, embora existam estruturas musicais aparentemente similares – a ponto de detectarem-se semelhanças sonoras – elas são distintas. A batida executada por João é constituída por duas estruturas (bordão e base), que se organizam seguindo lógicas diferentes e cuja sobreposição cria um acompanhamento único **em termos de estrutura e significado, apesar da sonoridade que se aproxima de um ou de outro gênero**. De certa maneira, o material analisado aponta nesta mesma direção.

Porém, antes de se expor os resultados, é importante frisar que sonoridade final de qualquer objeto musical é resultado da combinação de elementos específicos, embora nenhum deles exclusivos de um gênero ou de outro, ainda mais se tratando de culturas musicais estruturalmente próximas como o *Jazz*, o Samba, a Bossa Nova e a Música de Concerto Européia, em que se compartilham noções de melodia, harmonia, ritmo, forma, notação musical, instrumentação, desenvolvimento, etc..

Uma analogia pode ser feita com o estudo da harmonia: a função dos acordes

não surge da mera combinação das notas, mas sim de sua sintaxe – sua utilização dentro de uma progressão específica de acordes. **Similarmente, a recorrência de determinados procedimentos em combinação com outros é que determina, musicalmente, a sonoridade final, e conseqüentemente sua associação a uma cultura musical específica.** Em seu trabalho, Walter Garcia demonstra justamente isso por meio da análise de um objeto mais específico – a batida de João Gilberto. Ele identifica a recorrência da "regularidade" do bordão e a "não-regularidade" da base e confronta com outras batidas, como a do Samba-canção ou do *Jazz*. Descobre que, embora em muitos pontos similares, elas são diferentes.

Feitas as críticas, expõem-se as análises, **que indicam de maneira geral que a música da Bossa Nova é o resultado de *apropriações* de elementos *jazzísticos* e brasileiros, ou seja, re-leituras que surgem a partir de compreensões distintas do *Jazz* e da música produzida no Brasil até aquele momento**. Os compositores, notadamente Tom Jobim, bem como alguns arranjadores, utilizaram-se também de técnicas de composição e procedimentos de arranjo herdados da tradição européia da Música de Concerto, mas que já eram transmitidos no Brasil[1]. A heterogeneidade dos fonogramas e das composições são forte indícios deste fato. Além disso, a presença de elementos diversos do *Jazz* sugerem que essas apropriações não são indiscriminadas, tal como afirma Tinhorão, mas bastante seletivas, embora muito provavelmente os compositores e arranjadores não tenham plena consciência de todas as suas escolhas.

A discussões ocorrem em três planos diferentes do tecido musical, identificados por Brasil Rocha Brito como mudanças efetuadas pela Bossa Nova na estrutura musical (*texto* musical), na interpretação (*contexto* musical) e nos princípios estéticos. A exposição será feita separadamente para cada um desses tópicos, abordando, inicialmente, procedimentos específicos. Por fim, não é do escopo deste trabalho argüir sobre os princípios estéticos da Bossa Nova. Entretanto, tendo em vista o resultado obtido nas análises, iniciar tal discussão é inevitável. Ela é reservada ao final.

3.3 Texto Musical

3.3.1 Harmonia

Os primeiros autores a analisarem a música da Bossa Nova referem-se a este aspecto musical como a principal contribuição do *Jazz* para a música brasileira. De fato,

[1]Destacamos pessoas como H. J. Köellreuter, César Guerra-Peixe, Eunice Catunda, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Gilberto Mendes, dentre outros, que destacavam-se no cenário "erudito" do país. (Cacciatore, 2005).

é possível identificar-se contribuições de procedimentos harmônicos típicos daquela música em quase todas as músicas analisadas. Contudo, algumas ressalvas devem ser feitas. Primeiramente, observa-se que a utilização desses procedimentos – que incluem a incorporação de tensões disponíveis, substituições, e principalmente a utilização da progressão harmônica [**II − V7 − I**], e seus derivados – não é homogênea nas composições.

Johnny Alf e Roberto Menescal são os compositores que mais se utilizam desses recursos, embora mesmo na comparação de suas próprias composições, há variações na quantidade de procedimentos utilizados por eles. As composições de Johnny Alf são as que melhor tipificam alguns procedimentos *jazzístas* em termos de harmonia. Em especial, sua utilização do recurso da substituição, usada para "colorir" reiterações de uma mesma melodia. Já Roberto Menescal compõe por padrões: escolhe uma progressão harmônica que em ambas composições eram evidentemente advindas do *Jazz*, e as repete, às vezes usando-se da cadência para modular para tonalidades próximas. Esta utilização daqueles recursos norte-americanos é, de certa maneira ingênua, e distante da complexidade desenvolvida pelos músicos norte-americanos do *Bebop* e do *Cool Jazz* utilizando-se de procedimentos muito parecidos.

Aparentemente, Carlos Lyra e Tom Jobim já exercem mais consciência ao se apoiarem sobre esses encadeamentos e procedimentos. O repertório de Carlos Lyra condiz com sua postura "nacionalista", na ocasião de sua participação na fundação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Na intenção de ser crítico, ele é irônico com relação ao *Jazz*, ao mesmo tempo em que busca reafirmar uma identidade nacional por meio do resgate da "cultura popular". Em *Primavera*, escuta-se uma sonoridade que está possivelmente ligada à tradição da Modinha e da Valsa Brasileira. A principal progressão harmônica utilizada ainda é o [**II − V7 − I**], embora evitem-se os procedimentos que mais tipificam aquela sonoridade americanizada. Detectam-se alguns poucos acordes alterados mas evita-se colocá-los na melodia. Assim não se alcança uma sonoridade que identifique a presença da música norte-americana. Já em *Influências do Jazz*, o tom irônico é alcançado pelo uso repetido daquelas progressões simplificadas, e que são realçadas pelo tema da letra.

Nas composições de Tom Jobim, observa-se uma complexidade maior, não só no trato da harmonia, mas em outros aspectos da composição também. Seria mais correto afirmar que Jobim é um compositor de porte erudito – remetendo à música de concerto européia. Ele trata do desenvolvimento de suas músicas com mesmo cuidado daqueles compositores. A utilização da progressão [**IV − V7 − I**] como ponto de partida inicial do desenvolvimento é indício dessa postura. Procedimentos harmônicos comuns às três canções de Jobim incluem a modulação por meio de acordes de

função ambígua – modulação diatônica –, o uso de acordes invertidos. Também são encontradas tensões disponíveis e substituições; entretanto, neste caso o recurso não é utilizado apenas para colorir a melodia. Ela possui uma função estrutural como a de caminhar em direção à outra tonalidade – ou no caso de *Desafinado* ressaltar a "surdez" do interlocutor da letra. A ornamentação harmônica – acordes de passagem – também é comum em suas músicas.

A erudição de Jobim não se limita a alguns procedimentos gerais. Cada canção possui uma estrutura harmônica própria e um desenvolvimento específico. Em *Chega de Saudade*, por exemplo, a utilização da harmonia para ressaltar e preparar a modulação para um tom maior ao meio da canção. Em *Desafinado*, o desenvolvimento e prolongamento da progressão harmônica, da introdução ao final da canção. Em *Samba de uma Nota Só* a famosa seqüência harmônica de substituições que descem de meio em meio tom.

Como pode-se notar, não há canções onde se não detectem elementos da harmonia *jazzísta*. Também pode-se averiguar que a utilização dessa harmonia surge de compreensões heterogêneas. Johnny Alf e Tom Jobim são os dois compositores que demonstram maior consciência de qual seria a prática mais comum dos músicos norte-americanos.

Um dos problemas em verificar a origem dos procedimentos harmônicos na Bossa Nova é a ausência de estudos mais sistemáticos acerca daqueles mais típicos do Samba e do Choro – tanto em nível composicional quanto interpretativo. A tese de Sérgio Freitas (Freitas, 1997) acerca das relações de combinações dos acordes, embora bastante útil para compreender a lógica dos encadeamentos harmônicos, não é uma ferramenta adequada para apontar às peculiaridades da harmonia "brasileira". Em contrapartida, talvez pela maior penetração do *Jazz* na academia norte-americana, há uma ampla bibliografia acerca das peculiaridades musicais do gênero.

Conforme viu-se acima, ao se buscar elementos harmônicos do *Jazz* nas análises, foi possível verificar, mediante a comparação com esta última bibliografia, que existem graus diferentes de penetração daquela harmonia na música bossanovista. Entretanto, pela ausência desses mesmos estudos sobre a música brasileira, ainda não é possível confirmar até que ponto certos procedimentos já eram pertencentes à tradição do Samba e do Choro da qual seus principais protagonistas dizem que ela é filha. Reiteramos aquilo que foi frisado anteriormente: a sonoridade final de uma expressão musical é resultado da soma da recorrência de diversos procedimentos. No caso, não se sabe até que ponto certas características já eram pertencentes à uma tradição brasileira, e sua sonoridade final apenas alterações pela adição de outras práticas norte-americanas.

Um exemplo cabe aqui: a prática de inverter acordes é comum no Samba e no Choro principalmente após o advento do violão de sete cordas, conforme explica Luís Otávio Braga. (Braga, 2002:7 e 35). Na análise harmônica de *Chega de Saudade*, foi possível identificar a inversão de acordes, escritos na partitura. Além disso, a prática de inversão acontecia ao longo da execução das músicas em função do contraponto executado pelo violão. Assim, surge a pergunta: até que ponto o mesmo poderia ser verificado na execução das canções bossanovistas? João Gilberto, ao se utilizar do "violão gago" inverte seus acordes? Essas, como outras dúvidas, apontam para a necessidade de um aprofundamento nos estudos da linguagem musical da tradição brasileira.

Cabe também uma pequena resenha acerca de um dos livros que foi excluído desse trabalho: *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova* de José Estevam Gava, publicado pela Editora UNESP em 2002. O livro propõe preencher justamente aquela lacuna apontada acima, da inexistência de estudos mais aprofundados sobre a harmonia da década de 1950-60 em comparação com a dos anos 1920-30. A ferramenta analítica empregada pelo pesquisador foi a de entregar as músicas – objetos de sua investigação – para um músico, de tal forma que o mesmo "substituísse" a harmonia das canções da década de 1960 por outras que "soassem" como a de 1930.

Verificamos dois problemas com o método utilizado pelo pesquisador: a primeira, mais óbvia, é o emprego de um músico para fazer as mudanças por meio do seu julgamento do que seria "antigo" ou "novo". Este músico está, naturalmente, inserido dentro de um contexto sócio-cultural e musical – sobre o qual não se tem controle – e por isso desenvolveu conceitos e preconceitos adquiridos ao longo de sua própria experiência e prática musical. Com efeito, não há parâmetros para verificar até que ponto seu julgamento é fiel às práticas realmente em voga na década de 1920-30, ou mesmo de 1950-60.

O segundo problema diz respeito à própria forma das canções analisadas. Uma obra de arte qualquer, quando construída com cuidado pelo seu autor, é dotada de uma unidade – suas partes são interligadas por meio da coerência e da lógica do seu próprio material, fato que pode ser conferido repetidamente nas análises da maioria das canções do universo deste trabalho. Assim, ao trocar a harmonia original das músicas, o pesquisador e o músico efetivamente transfiguraram o objeto em outro, completamente diferente, e distante do original do autor.

3.3.2 Construção da Linha Melódica

Se o uso da harmonia pelos compositores analisados aponta, genericamente, para uma aproximação com o *Jazz*, a construção das melodias aponta para outra direção.

Contudo, como no aspecto musical anterior, ressaltamos a caráter heterogêneo para o qual as análises apontam. A chave da diferença entre a construção da linha melódica bossanovista para a *jazzísta*, está associada ao caráter **instrumental do *Bebop* e do *Cool Jazz***, em oposição ao caráter **predominantemente vocal da Bossa Nova**. Apesar do esforço em escolher composições e fonogramas contrastantes, que mesclassem qualidades instrumentais e vocais, não foi possível evitar o repertório predominante de canções da Bossa Nova. Este fato é indicado pelo número delas nos *Songbooks* da Bossa Nova, e da similar hegemonia da mesma no Samba (Marcondes, 1998:704. Verbete "*Samba*"). Em contraste, o *Bebop* e o *Cool Jazz* são estilos de música instrumental, conforme a própria definição norte-americana. (Ver verbete "*Bebop*"). Há inclusive, uma classificação interna do repertório comum dos músicos – os *standards* – que separa as canções da *Broadway* dos temas originais para a improvisação. (Ver verbete "*Standards*" no **Glossário**).

Esta diferença é de fundamental importância, uma vez que determina os limites técnicos de uma composição. A extensão da música, a quantidade e a qualidade dos saltos – se são dissonantes ou não –, o tamanho das frases musicais, a necessidade e a ligação a uma letra são características que limitam e tipificam a composição destinada à voz, conforme bem explica Arnold Schöenberg. (ver "Linha Melódica Vocal e Linha Melódica Instrumental" no **Glossário**). Estas estruturas também determinam os acordes utilizados – que ora podem ajudar ou atrapalhar a enunciação das notas da melodia.

O que se observa nas canções é que aquelas com a sonoridade mais *jazzísta* – *Rapaz de Bem*, *Eu e a brisa*, *Influência do Jazz* e *Morte de um Deus de Sal* – possuem justamente aquelas características que tornam sua linha melódica mais instrumental. *Morte de um Deus de Sal*, por exemplo, possui uma extensão grande e muitos saltos. Em seu início, a colocação de tensões disponíveis criam um conflito entre o baixo tocado e a voz. No caso, enquanto o baixo executa um **Dó**, o intérprete deve cantar a nota **Ré**, um intervalo de **2ª Maior**, difícil de cantar sem um apoio ou preparação apropriados. Instrumentos não possuem este tipo de limite – embora hajam outros –, de tal forma que é natural, na composição *Bebop* e *Cool Jazz* adicionarem-se estas tensões na melodia sem uma preparação mais cuidadosa. Também podem haver mais saltos e terem melodia de extensão grande, por exemplo.

Assim, pode-se dizer que a Bossa Nova adicionou, certa "instrumentalidade" às canções brasileiras. O fato pode ser confirmado pelo influxo de procedimentos dissonantes da harmonia *jazzísta* e pela dificuldade técnica de boa parte do seu repertório. Por outro lado, nunca perdeu a referência "vocal" da tradição cancionista do Samba, confirmado pela presença de uma letra em todas as músicas analisadas neste trabalho. Evidentemente, podem ser encontradas variações entre os compositores, uma

vez que existem várias soluções musicais para conciliar – ou em alguns casos não resolver – estas duas qualidades distintas.

Johnny Alf tende a melodias dotadas de muitos saltos e dissonâncias, o que torna seu repertório mais "instrumental" quando comparado aos outros compositores. Em *Rapaz de Bem* há um conflito que se opera no nível estrutural, expresso pela mistura da co- -metricidade e da contra-metricidade. Já em *Eu e a Brisa*, uma certa "vocalidade" é exibida, embora sua harmonia seja bastante *jazzísta*.

A "instrumentalidade" é uma característica marcante de *Morte de um Deus de Sal*. Em termos de interpretação vocal, esta é certamente a música mais difícil do repertório. Já em *O Barquinho*, há uma mistura entre forma temática – que mais se adequa a improvisação de maneira geral – e estrutura melódica "vocal".

Carlos Lyra parece evitar o cerne desse problema específico. Ao optar pelo resgate da "tradição brasileira", procurou, evidentemente, ora fazer uma caricatura do *Jazz* (em *Influência do Jazz*), ora desprezar o influxo, em *Primavera*. Suas músicas tendem mais à "vocalidade", embora não consiga evitar certos procedimentos *jazzístas* – notavelmente na harmonia, conforme foi dito acima.

Tom Jobim é o único compositor que efetivamente resolveu – engenhosamente, diga-se de passagem – o conflito existente entre essas duas qualidades "instrumental" e "vocal". *Desafinado*, canção modelo da Bossa Nova, não é uma canção para amadores. Possui saltos bastante difíceis. Sua harmonia é dissonante, com a adição de tensões disponíveis, modulações inesperadas e inusitadas, etc.. Entretanto, a construção do texto junto à melodia e o apoio provido pela harmonia preparam as dificuldades de tal maneira, que um cantor com mais proficiência não tem dificuldades em entoar as notas. Em *Samba de uma Nota Só*, a melodia de construção simples se encontra justamente com o encadeamento harmônico complexo de meios tons. Quando a melodia inicia suas modulações, a progressão se torna mais simples num claro exemplo de equilíbrio entre o canto e o acompanhamento. Em *Chega de Saudade*, o desenvolvimento da melodia e seu vínculo com a letra, cria um discurso poético musical que torna o retorno ao início bastante difícil.

3.3.3 Construção Melódica e Temática

Num outro nível, essa diferença que ocorre entre enfoque "instrumental" do *Jazz* e "vocal" da Bossa Nova, se expressa na própria natureza da construção da linha melódica. Arnold Schöenberg é quem aponta para esta importante distinção entre a melodia e o tema na música ocidental. Ambos estão relacionados à maneira como se resolve o conflito estabelecido por qualquer sucessão de notas. A comparação efetuada pelo teórico, associa a melodia ao equilíbrio pela repetição e o tema ao

desenvolvimento até a resolução. (Ver verbete "Tema e Melodia" no **Glossário**).

A maior freqüência de temas no *Jazz* decorre diretamente do valor atribuído à improvisação. O tema é mais adequado à ela, pois oferece uma estrutura que permite variações. Assim, a sonoridade *jazzísta* se estabelece pela associação "**Tema – Instrumental – Improvisação**". Já na música brasileira, a utilização da voz e a presença de uma letra – que cria um discurso poético – é mais adequada à estrutura da melodia, que não se repete como desenvolvimento mas como extensão, uma conversa ou uma história sendo contada. Na sonoridade do Samba se associa "**Melodia – Voz – Texto**". Neste nível de construção é que se expressa aquela hipótese de Lorenzo Mammi de que na Bossa Nova existiria uma "intuição lírica", em oposição à uma "intuição técnica" *jazzísta*, evidente pelo privilégio da melodia na expressão brasileira e da harmonia na norte-americana.

Tomando por base as análises e considerando a discussão realizada acima, percebe-se que a hipótese do historiador está parcialmente correta. De fato, há uma "intuição lírica" no repertório, decorrente dessa opção pela canção e pela voz. Musicalmente esta escolha se reflete na predominância da construção melódica e no discurso poético-musical. Contudo, reitera-se que o repertório bossanovista analisado é heterogêneo.

A formulação do historiador é bastante adequada para músicas como *Chega de Saudade* – em ambas versões –, *Desafinado*, e *O Barquinho* na interpretação de João Gilberto. Se houverem certas concessões, canções com características mais instrumentais como *Primavera* e *Influência do Jazz* na interpretação do próprio Carlos Lyra, *Eu e a Brisa* – em ambas versões –, e até mesmo *Rapaz de Bem*, no fonograma de 1961, também se enquadram nas definições de Mammi. Nas demais canções, como *Morte de um Deus de Sal* – em ambas versões –, *O Barquinho*, *Samba de uma Nota Só*, *Primavera* em suas respectivas versões instrumentais, ela não se confirma, justamente por desviar tanto da sonoridade mais típica do *Jazz* como do Samba.

3.3.4 A Forma das Canções

A predominância de linhas melódicas adequadas à voz ("linhas melódicas vocais") e de construção melódica no repertório analisado são fortes evidências do estreito vínculo dos compositores bossanovistas com as tradições cancionistas brasileiras que os precedia. Uma analise superficial da forma das canções parece confirmar outra vez esse vínculo: predominam as obras com "forma canção" (**A A B A**). Entretanto, a investigação inicial acerca dessa estrutura formal na música popular brasileira sugere que suas matrizes podem estar também no *Jazz* e na canção Européia do Século XIX.

Segundo Geoffrey Chew, os primeiros registros de obras musicais para a voz (ou vozes) acompanhada ou não, na Europa, são encontrados na antigüidade clássica. Para o autor, pode-se detectar uma certa unidade no repertório Europeu de canções produzida desde esse período até o Século XX. Ele aponta especificamente para a importância atribuída a fidelidade na declamação do texto e sua expressividade musical: seriam características específicas dessa tradição, herdada das práticas daquela antigüidade. O autor destaca a importância dessa produção em dois períodos: na Itália renascentista do Século XV e na Alemanha romântica do Século XIX. No Século XX, a produção do gênero na Europa declinaria gradualmente, especialmente com o advento do Rádio e do Gramophone, e seria eventualmente substituída pelo consumo das canções populares e comerciais americanas. (Chew In Sadie, 1980, Vol. 17:510. Verbete "*Song*"). A denominação "forma canção" (em alemão, *liedform*; em inglês, *song form*[2]) foi proposto inicialmente pelo musicólogo A. B. Marx[3], no Século XIX, para designar canções de estrutura binária (**A B**) e ternária (**A B A**), bem como suas variações – por exemplo (**A A B A**)[4].

No *Jazz*, instrumental *a priori*, predominam as estruturas de variação, sendo a mais comum a variação com harmonia fixa. Entretanto, dentre os *standards*, há um vasto repertório composto por aquela produção de canções populares e comerciais. Dentro desse repertório de canções também predominam as estruturas de "forma canção" (**A A B A**) e suas variações: (**ABA'**, **AA'BA'**, **AAAA'**, **ABAC**, **ABAB'**, **AABC**, **ABCD**, etc.). Na década de 1940, ao surgimento do *Bebop*, a maioria dos músicos estava preocupada com as complexidades rítmicas, harmônicas e melódicas da nova linguagem, e por isso aspectos formais eram secundários. Outra vez, predominava a "forma canção". A exploração de diferentes estruturas formais surgiu concomitante ao *Bebop* em estilos – outra vez predominantemente instrumentais – como *Cool Jazz*, *Third Stream* e *Progressive Jazz*, bem como no trabalho de determinados músicos como Stan Kenton, Miles Davis, e John Lewis – com seu *Modern Jazz Quartet*. Esses estilos e músicos utilizariam-se de elementos daquela música de origem européia para explorar estruturas mais longas e complexas. (Owens In Kernfeld, 1995:396-8. Verbete "*Form*").

O aparecimento da "forma canção" no Brasil provavelmente está associado ao

[2]O termo é controverso na musicologia européia porque os *lied* (canções românticas alemãs) não seguem necessariamente essas estruturas e porque essas estruturas não são exclusivas da produção de canções. (Sadie, 1980, Vol. 10:848. Verbete "*Liedform*").

[3]Adolf Bernhard Marx (1795 – 1866), influente musicólogo alemão, a quem também se atribui as primeiras reflexões acerca da "forma sonata", termo cunhado pelo próprio. (Sadie, 1980, Vol. 11:739-40. Verbete "*Marx, Adolf Bernhard*").

[4]"*Lied-form (Ger.) Song form. A term proposed by A. B. Marx for Binary and Ternary Form; it is more often applied to the latter.*" (Sadie, 1980, Vol. 10:848. Verbete "*Liedform*").

surgimento do samba-canção ou samba de meio de ano. Segundo José Ramos Tinhorão, esse estilo musical "foi criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro". Esses músicos buscavam atender a duas demandas: "de um lado, ao romantismo melódico herdado do século XIX, e, do outro, às exigências de ritmo evidenciadas [...] pelas novas camadas contemporâneas da moderna indústria." (Tinhorão, 1986:152-3). Assim, o samba-canção é a matriz mais provável da forma das maioria das canções analisadas. Com exceção de Roberto Menescal, todos os compositores em nosso universo analítico possuem pelo menos uma obra nessa forma. As canções com forma canção (**A A B A**) são *Rapaz de Bem*, *Eu e a Brisa*, *Desafinado* e *Influência do Jazz*. Curiosamente, Tinhorão também associa a produção de samba-canções como início musical dos processos que culminam com o surgimento da música bossanovista. (*id.*, 1986:157).

Samba de uma Nota Só (**A B A'**) e *Chega de Saudade* (**A B**) também se enquadram na definição de "forma canção" proposta por Marx. Entretanto, dada a complexidade interna dessas duas composições de Tom Jobim e o forte vínculo do compositor com as tradições européias, pode haver uma apropriação de estruturas da canção romântica alemã.

As duas canções do Roberto Menescal se destacam por se afastarem da definição de "forma canção" nas partituras escritas e em suas versões gravadas. Em *O Barquinho* percebeu-se uma construção temática, muito adequada a improvisação *jazzísta*. Em *Morte de um Deus de Sal*, também se encontra uma de construção temática, embora um pouco mais complexa. Em todos os fonogramas, verifica-se a preocupação por explorar diferentes formas por parte dos interpretes. Assim, a forma dessas canções em conjunto com os elementos da construção melódica, da instrumentação, do arranjo, da interpretação e das improvisações nessas duas composições apontam justamente para apropriações dos estilos do *Cool Jazz*, *Progressive Jazz* e *Third Stream Jazz*. Isso parece se confirmar na formação do fonograma de *Morte de um Deus de Sal* (1967), em que se copia a formação do *Modern Jazz Quartet*, notório grupo de *Third Stream Jazz*.

Outra canção que se destaca por suas peculiaridades formais é *Primavera* de Carlos Lyra. Esta canção possui uma forma cíclica (**A B A2 B2 A3 B3**), a única que se remete a estruturas musicais ouvidas no Samba e no Choro. Percebe-se uma escassez de trabalhos que falem dessas estruturas no, principalmente no Samba, o que impede maior investigação.

3.3.5 As Fórmulas de Compasso

A grafia do metro nas partituras é um outro aspecto musical que aponta para uma "adaptação" da música *jazzísta* para uma linguagem mais brasileira na Bossa Nova. O metro mais comum nas partituras norte-americanas é aquela de 4/4. Já o no Samba e no Choro, o 2/4 é mais freqüente. Esta afirmação pode ser conferida nos *Songbooks* como o *The New Real Book* para o *Jazz* e dos *Songbook* de autores como Cartola, Pixinguinha, Ary Barroso, para citar alguns exemplos.

Boa parte do repertório bossanovista analisado – quatro músicas de nove – possuem um compasso de 2/2. São elas *Rapaz de Bem*, *Eu e a Brisa*, *Desafinado* e *Samba de uma Nota Só*. Uma hipótese musical que explicaria essa alteração na fórmula de compasso, é a maneira como se conta esta marcação. Embora o 2/2 seja contado como um compasso de dois pulsos, quando escrito, parece idêntico aos compassos de 4/4. Com efeito, os músicos norte-americanos têm maior facilidade em executar as músicas grafadas dessa maneira. Um exemplo que pode ser citado dessa adaptação é a versão em 4/4 de *Samba de uma Nota Só*, no *The New Real Book*.

Influência do Jazz, *Primavera* e *O Barquinho* são escritos na fórmula de 2/4. No caso das duas primeiras é evidentemente uma escolha do compositor, tendo em vista sua fase mais "nacionalista". A terceira, fornece um exemplo peculiar de mistura de procedimentos dentro do repertório por possuir uma construção atípica para uma canção, paralela a harmonia e forma próximas do *Jazz*. *Morte de um Deus de Sal* é em 3/4, compasso atípico para ambos gêneros, embora existam evidências de referências às valsas norte-americanas, especificamente a *Waltz for Debbie* e as demais experiências rítmicas de Dave Brubeck[5], tanto no fonograma de Flora Purim como na escrita da música.

A fórmula de 4/4 em *Chega de Saudade* não pode ser associada à uma construção mais *jazzísta* nesta canção, principalmente em função dos outros elementos musicais que apontam para uma proximidade com a música brasileira. De fato, é possível encontrar músicas que, como ela, são grafadas em 4/4 em muitos dos livros de Samba e Choro. A hipótese para se explicar este fenômeno é que, embora escritos de maneira parecida, são frutos de compreensões musicais distintas.

A predominância do 4/4 nos Estados Unidos e do 2/4 no Brasil evidencia esses modos de contar o compasso: no *Jazz*, em especial no *Bebop* e no *Cool Jazz*, conta-se em quatro pulsos por compasso. Na execução, o baixo, que é responsável pela marcação, enfatiza todos os tempos. O *swing* é alcançado pela utilização da "síncopa"

[5]Trata-se do LP Time Out do referido músico, lançado originalmente em 1959 pela Columbia Records. Sua versão remasterizada em CD foi lançado em 1996 pela Sony Music. *Waltz for Debbie* é uma das faixas desse LP.

norte-americana de uma colcheia pontuada seguida de uma semi-colcheia. Nos estilos ditos modernos de *Jazz* ela pode ser ouvida no ximbau ou no prato – embora hajam variações nas execuções por parte do baterista – e no fraseado dos solistas.

Já no Samba e no Choro são contados apenas dois pulsos por compasso, que são marcados pelo bumbo. A subdivisão é de quatro semi-colcheias ouvidas em instrumentos como o pandeiro, o reco-reco e o ganzá. A variação e o balanço são alcançados pelo deslocamento da acentuação das semi-colcheias na execução do "ritmo do pandeiro", e pela variação da figura executada no tamborim – conforme observado por Walter Garcia. Nota-se que todos instrumentos são percussivos, e que, quando o "ritmo do pandeiro" é ausente, está implícito na execução dos demais.

A construção de *Chega de Saudade* está próxima de uma tradição brasileira em termos de ritmo da melodia pois o compasso de 4/4, neste caso, é uma expansão do compasso de dois compassos de 2/4. Isto pode ser percebido ao sobrepor essas duas concepções temporais sobre introdução da canção. O resultado de contar o compasso em quatro é quadrado e destoa da acentuação natural da melodia de Jobim. Ao pensar na mesma melodia como um compasso de 2/4, fica claro o fraseado naturalmente mais "brasileiro" da música.

3.3.6 O Balanço da Bossa Nova e o *Swing* do *Jazz*

Conforme vimos no item anterior, numa instância escrita do ritmo é possível intuir um influxo da linguagem do *Jazz* na Bossa Nova, embora possam ser observadas claras diferenças entre as duas tradições. Entretanto, ao analisar auditivamente as canções percebe-se que esta diferença é apenas reflexo de um outro nível rítmico relacionada à própria noção de contra-metria. A canção é um gênero em que se associa o texto e a música principalmente por meio do ritmo. Marta Ulhôa trata justamente dessa relação entre a prosódia da língua portuguesa e ritmo interno da melodia. Para ela, a língua portuguesa possui um padrão de acentuação diferente das demais línguas de origem européia, e não se encaixa nessa noção de compasso.

> [...] na versificação portuguesa, o verso é a medida métrica, enquanto as sílabas, as pulsações mínimas, são combinadas em agrupamentos rítmicos variados. Comparando esta organização métrica da língua falada e a organização métrica musical ocidental e não ocidental, podemos dizer que a prosódia do verso português está mais para uma noção métrica africana sub-saarana (composta de períodos ou 'time-lines' sem acentos recorrentes), que para uma noção métrica européia clássico-romântica (cujos compassos de limites determinados, se sucedem regularmente). Diferente desta concepção métrica, o tamanho dos períodos e as subdivisões

> das sílabas são variáveis, de maneira que temos uma **métrica 'flexível'**. Também, existe a *tendência* de colocar ênfase na parte final dos enunciados, o que se distancia da compreensão ocidental de compasso, cujos inícios são metricamente proeminentes. (Ulhôa, 1998:102, Grifo do Autor).

Já a língua inglesa possui um padrão de acentuação isócrono, ou seja, tem uma mesma quantidade de tempo entre uma sílaba e outra acentuada. "Portanto, pelo menos no caso da língua inglesa, a própria linguagem falada parece ser organizada em 'compassos' regulares." (Ulhôa, 1998:idem). Nesta diferença encontramos a possível explicação para quatro problemas apresentados pelas análises. O primeiro, descrito anteriormente, é aquela "adaptação" efetuada na maneira de registrar a medida do compasso. A segundo e o terceiro estão relacionados, respectivamente, à discrepante interpretação dos norte-americanos em *Samba de uma Nota Só* (1963) e *Desafinado* (1963) em termo de balanço, e à adaptação da sessão rítmica para uma organização distinta, mais "brasileira" daquela formação instrumental. O quarto, sobre o qual se discorre a seguir, trata daquela relação mais direta descrita acima, que evidencia a diferença entre a contra-metricidade brasileira e a norte-americana e que, em nossa opinião, determina boa parte da própria construção da melodia.

A solução musical para o problema da "métrica flexível" da língua portuguesa no Samba e no Choro se reflete na maneira como cada pulso é subdividido. A acentuação naturalmente "flexível" das palavras é mais facilmente adaptada ao compasso quanto menos tempos são precisamente determinados. Com efeito é efetuada uma subdivisão implícita de cada pulso em quatro – o "ritmo do pandeiro" – que permite tal deslocamento dos acentos. Contudo, não se pode deixar muitos tempos implícitos, sem correr o risco de perdê-los completamente. Dessa maneira, a divisão do compasso em dois parece uma solução conveniente para este problema específico.

O reflexo mais evidente dessa prática é a "não-regularidade" da figura rítmica, ou seja, a utilização de figuras básicas como modelo inicial sobre o qual infinitas variações são tecidas, adaptando-se ao ritmo da fala. Supõe-se que estas variações seriam aquelas detectadas no tamborim e no violão de João Gilberto, tal como afirma Walter Garcia. Similarmente, em seu trabalho sobre as transformações do Samba entre 1917 e 1933, Carlos Sandroni identifica aquilo que chama de "Paradigma do Estácio" – um motivo rítmico que estaria implícito na construção das melodias do Samba, principalmente depois de Sinhô[6].

[6]É na introdução intitulada "Premissas musicais" de seu excelente livro *Feitiço Decente* que Carlos Sandroni introduz essa complexa idéia de um "Paradigma" rítmico. Para uma melhor explicação, consultar (Sandroni, 2001: 19-37). O ritmo do "Paradigma do Estácio" pode ser conferido na análise da canção *Eu e a Brisa*.

Especificamente sobre o universo de músicas executadas por brasileiros no universo dessa pesquisa, pode ser ouvida uma variação no acompanhamento do violão e da bateria, que tocam diversas figuras rítmicas, embora sempre balizadas pelo "ritmo do bumbo", executado, via de regra, pelo contrabaixo. Diferente do trabalho de Sandroni, não se identificou um motivo rítmico guia para a construção das próprias melodias. Esta constatação estaria de acordo com as observações de Garcia, uma vez que a batida de João Gilberto seria estruturada a partir de princípios de organização, e não motivos rítmicos específicos. Identificam-se que as características básicas da métrica da língua portuguesa estão presentes em todas as canções, seja na maneira escrita – contra-métrica –, ou seja na interpretação, na sessão rítmica brasileira.

A solução encontrada no *Jazz* é bastante distinta daquela do Samba. Na expressão musical norte-americana, a métrica naturalmente mais regular é encaixada num pulso subdividido em uma figura de colcheia pontuada seguida e uma semicolcheia. Esta figura pode ser ouvida no ximbau e nos pratos nos estilos do *Bebop* e do *Cool Jazz*. Essa marcação dos pulsos ressalta a acentuação das palavras. Assim, a contagem do compasso em quatro pulsos reflete a necessidade da marcação mais presente. O contrabaixo exerce essa função de marcação rítmica tocando uma nota por tempo, sem variações, ou deslocamentos da acentuação. O *swing* é criado por meio do deslocamento dos acentos maiores do compasso do primeiro e terceiro tempos para o segundo e quarto tempos. O piano é livre para executar figuras irregulares, adicionando variação à esta estrutura rítmica naturalmente mais determinada.

Assim, nesta hipótese, a dificuldade do músico *jazzísta* de compreender – e executar – a música brasileira está em sua inabilidade de sentir o ritmo "não-regular" e implícito do compasso brasileiro, naturalmente mais livre. Teriam dificuldades em reproduzir um fraseado similar ao das composições bossanovistas – e dos músicos brasileiros – tornando estranhas as improvisações sobre essas melodias. O repertório contribuiria também na medida em que predomina a estrutura melódica, que não comporta um desenvolvimento tal como fazem os músicos *jazzístas*. No caso de Tom Jobim, esta contradição é mais evidenciada pela unidade que o compositor constrói entre a música e a poesia.

Ao falar das incursões *jazzístas* sobre "temas" bossanovistas, Lorenzo Mammi identifica uma "sensação de inutilidade" que atribui ao privilégio da harmonia no *Jazz* e da melodia da Bossa Nova. Anteriormente discutimos como essa sua hipótese não se sustentava diante da heterogeneidade do repertório analisado. Parece que a dificuldade dos músicos norte-americanos de sentir a contra-metricidade brasileira fornece uma provável explicação para a "sensação de inutilidade" descrita pelo

historiador.

3.4 Contexto Musical

3.4.1 A Paganização do Ritmo

Para José Ramos Tinhorão, a perda do "ritmo do Samba" é a principal característica musical que distancia a música bossanovista das tradições populares brasileiras. Essa perda seria representada pela batida do "violão gago", executada pela primeira vez no LP Chega de Saudade de João Gilberto, mas que alguns autores já identificam na versão do disco Canção do Amor Demais com Elizete Cardoso. Esta "paganização" aconteceria pela multiplicação das síncopas e posterior estilização das mesmas para se adaptar ao gosto das classes médias ao qual era destinada a música.

As análises das músicas executadas por brasileiros põe em questão esta hipótese da estilização do "ritmo do Samba" por parte dos bossanovistas. Um dos poucos traços em comum entre todos os fonogramas é justamente aquela variação rítmica descrita acima, encontrada no acompanhamento do instrumento rítmico-harmônico (o piano ou o violão) e do instrumento percussivo (a bateria ou a percussão), que está presente em todas as gravações. Nem mesmo *Primavera* – que é uma "modinha" – e *Morte de um Deus de Sal* – a canção cujo metro é estranho ao Samba – escapam aos princípios da "não-regularidade" da subdivisão do compasso.

O resultado das análises confere com os princípios que organizam o acompanhamento do violão nas gravações de João Gilberto observados por Walter Garcia. Também, servem de confirmação à hipótese acima, onde a prosódia da língua portuguesa é a principal origem da organização rítmica daquela música.

As únicas duas gravações que merecem especial atenção – onde realmente se encontram estilizados os ritmos – são aqueles executados pelos norte-americanos. *Desafinado* e *Samba de uma Nota Só*, originais do LP Antônio Carlos Jobim – The Composer of 'Desafinado' Plays, são os dois únicos fonogramas onde se encontra aquele ritmo tradicionalmente associado à Bossa Nova. Ele pode ser ouvido muito claramente na bateria. Esta constatação é um forte indício de que, quem realmente estilizou a Bossa Nova não foram os bossanovistas, mas sim os músicos norte-americanos, por sua dificuldade em assimilar o natural balanço da música brasileira.

Lançado em 1994, logo após a morte de Tom Jobim, o CD Double Rainbow de Joe Henderson, um notável músico de *Jazz*, é uma excelente ilustração de muitos dos problemas aqui apresentados. Gravado em homenagem ao compositor, o saxo-

fonista é acompanhado por músicos brasileiros na primeira metade, e por músicos norte-americanos na segunda metado do disco. Nas faixas *Triste* e *No More Blues* (*Chega de Saudade*), (**Faixas 9 e 10 do CD Ilustrações**) interpretadas só por músicos norte-americanos, pode-se ouvir a batida estilizada da Bossa Nova, além do acompanhamento marcado do contrabaixo, e sua contradição com a melodia sincopada de Jobim. Nas faixas *Once I loved* (*Amor em Paz*), e *Dreamer* (*Vivo Sonhando*) (**Faixas 11 e 12 do CD Ilustrações**) ouve-se no acompanhamento do violão e do piano, respectivamente, aquela variação rítmica, não-regular, descrita no item anterior, bem como aquelas quatro subdivisões implícitas do pulso. Em comparação com a faixa norte-americana, é possível perceber a sonoridade pesada adquirida pelos norte-americanos, em comparação com a leveza da sessão rítmica dos brasileiros.

Contudo, isto não quer dizer que não se possa verificar um influxo de procedimentos *jazzísticos*. As constatações acima demonstram que, embora a formação da sessão rítmica seja norte-americana de origem – o que desnorteia os ouvintes pela óbvia associação à sonoridade *jazzísta* – o produto final adquirido pelos músicos brasileiros é bem adaptada aos problemas das canções de língua portuguesa. Este resultado é tão adequado aos problemas contidos nessa música que, mesmo em contato com a Bossa Nova por tantos anos, os músicos norte-americanos ainda não conseguem reproduzi-la.

3.4.2 A Sessão Rítmica Brasileira

A utilização da formação da sessão rítmica norte-americana – piano, contrabaixo e bateria – numa dinâmica interna mais condizente com a linguagem musical do Samba, é o último resultado das análises que supomos estar ligado a questão da prosódia e da melodia. O uso desses como principais instrumentos de acompanhamento talvez seja o único traço comum de todos os fonogramas ouvidos.

A formação original, encontrada na grande maioria das gravações norte-americanas de *Bebop* e *Cool Jazz* é constituída por piano, contrabaixo e bateria, sobre a qual se discute brevemente no **Glossário**. O aspecto mais central dessa formação não é quais instrumentos são utilizados, mas a maneira como se organizam internamente. O contrabaixo possui a função mais importante, sustentando o conjunto harmonicamente, ritmicamente e melodicamente. A bateria é mais livre, e possui uma função de preenchimento rítmico, em apoio ao contrabaixo. O piano, ao executar os acordes de maneira irregular (comping), possui uma função melódico-harmônica .

Nos fonogramas analisados, foram encontradas quatro instrumentações diferentes para a "cozinha": piano, contrabaixo e bateria; violão, contrabaixo e bateria; piano, violão, contrabaixo e bateria; violão e percussão. Chamou-se de sessão rít-

mica brasileira a principal característica em comum dessas formações, **que não está na escolha dos instrumentos, mas na função que cada um adquire dentro do conjunto**. Ao contrário dos conjuntos do *Jazz*, o contrabaixo aqui assume apenas uma função harmônica, deixando de ser o centro do conjunto. A bateria assume a condução rítmica exercida outrora pelo baixista. O piano (ou violão) executam uma função rítmico-harmônica não-regular, apoiando a bateria. Algumas observações importantes são que todos os instrumentos passam a exercer funções rítmicas; O piano (ou violão) deixam de ter espaço para fazer figuras irregulares, e executam como observado anteriormente, variações sobre o desenho estabelecido pela bateria. Com isso não há mais *comping* por parte do piano. O contrabaixo passa apenas a desenhar os tempos do compasso, sem marcá-los e sem criar uma linha melódica (*walking bass*).

Duas formações merecem especial atenção por suas peculiaridades. A primeira está nos fonogramas de João Gilberto, onde a sessão rítmica é composta exclusivamente de um violão e uma percussão. Nota-se que a função do contrabaixo está implícita na execução do violonista, conforme constata Walter Garcia. Já nos fonogramas, onde se encontram um piano e um violão juntos, fica mais evidente a adaptação da organização do *Jazz* para a Música Brasileira. O violão preenche a função rítmico-harmônica, liberando o piano, ora para solos, ora para os desenhos mais irregulares do *comping*. Embora em algumas gravações o piano seja utilizado para reforçar o desenho rítmico do violão.

Pelo menos aparentemente, a mudança de função dos instrumentos está imitando as funções originalmente encontradas no regional de Samba ou Choro. Formado por um ou dois violões, cavaco, pandeiro e um solista (voz ou instrumento), a única função que não encontra análogo na sessão rítmica brasileira é o violão responsável pelas "baixarias" – as linhas melódicas improvisadas. Ainda assim, alguns poucos resquícios desse procedimento podem ser ouvidos na forma da inversão dos baixos escritos ou improvisados pelo contrabaixista naquela música da década de 1960. (Ver a Figura 3.1: Sessões Rítmicas Brasileiras).

Em especial, deve-se apontar a semelhança que existe entre o padrão de acompanhamento adotado pelos pianistas, ao preencher rítmica e melodicamente obedecendo ao princípio de variação descrito acima, e a linha do cavaco, que também assume o mesmo padrão de acompanhamento. Este procedimento dos pianistas já pode ser ouvido no fonograma mais antigo de Johnny Alf, de 1956, e permanece razoavelmente consistente ao longo de todos os fonogramas. Já quando há um violão, utiliza-se da batida do "violão gago", que também segue o princípio da "não-regularidade". Salvo a mudança para o timbre do violão, o resultado final é aproximadamente igual.

Conforme se discute na **Glossário**, a formação do regional se fixaria na década

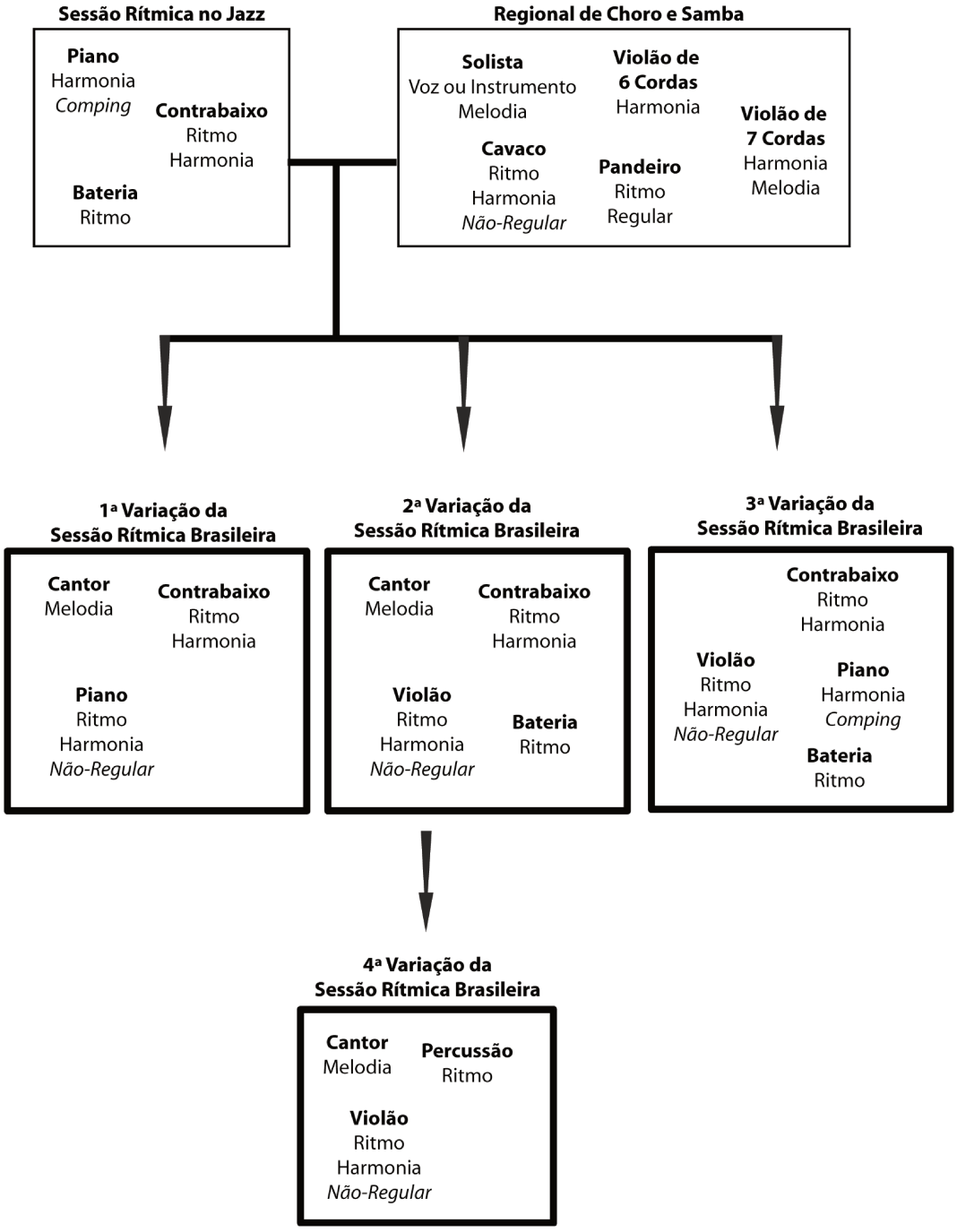


Figura 3.1: Sessões Rítmicas Brasileiras

de 1920, e passaria a ser indispensável em toda a rádio já na década seguinte por sua versatilidade, utilizada para cobrir eventuais buracos na programação. (Cazes, 1998:85). Além disso, associar-se-ia a idéia de "brasilidade". Segundo Alexandre Almeida:

> Devidamente constituídos, os regionais passaram a ser amplamente divulgados, amparados pelo mercado fonográfico e pela intelectualidade nacionalista que despontava desde o movimento modernista da década de 20 e via no choro e nos regionais uma expressão genuína de brasilidade. (Almeida, 1999:31).

A sonoridade dessa formação "brasileira" é evidentemente diferente das diversas variações da sessão rítmica brasileira. Apesar de parte das qualidades do primeiro conjunto de instrumentos transferirem para o segundo, é inevitável a associação dessa segunda instrumentação ao *Jazz*. Por isso, parece natural que a nova formação fosse duramente criticada por aqueles de ânimos mais nacionalistas.

3.4.3 A Escolha dos Instrumentos

A ambigüidade dos termos **instrumentação**, **orquestração** e **arranjo** aqui dificultam a compreensão das constatações nas análises. São conceitos interligados, mas designam partes distintas de um objeto musical. Utiliza-se o termo **instrumentação** para designar a escolha dos instrumentos de um determinado fonograma. Os autores apenas tangem este assunto, que em nossa opinião é central para a compreensão da heterogeneidade do estilo, principalmente tendo em vista a importante mudança descrita acima, do uso da sessão rítmica brasileira. Contudo, todos apontam para supostas mudanças na prática do arranjo – que inclui a instrumentação – e da interpretação. Detecta-se certa discrepância quanto aquilo que afirmam, não existindo acordo quanto a quais práticas efetivamente mudaram. No que diz respeito à escolha dos instrumentos não há descrições muito precisas. Júlio Medaglia, por exemplo, aponta para uma sonoridade "camerística" adquirida pelos bossanovistas. Aqui, ele estaria referindo-se à pratica da música de câmara, termo genérico que designa uma formação pequena de solistas cuja música é escrita para pequenas salas ou platéia restritas. (Tilmouth In Sadie, 1980:113, Verbete "*Chamber Music*").

Constata-se que existe uma nova postura diante do arranjo, em comparação com aquilo produzido anteriormente. A maior alteração efetuada é, indubitavelmente, a utilização da sessão rítmica brasileira. Ela é em si bastante significativa, pois este pequeno núcleo satisfaz todas funções essenciais da execução da canção. É aí que encontra-se a maior diferença das gravações anteriores ao novo estilo: a orquestra

não é mais utilizada como centro do acompanhamento. Neste sentido, a música da Bossa Nova é de fato "camerística".

Contudo, os instrumentos da orquestra ainda são utilizados em quase todos os arranjos, em solo ou naipe como recurso para adicionar cor ou contraponto à melodia cantada, embora sempre associados ao acompanhamento da sessão rítmica. Neste sentido, da escolha dos instrumentos, não parece existir aquela guia da música de câmara. Além disso, como na estrutura musical, a escolha dos instrumentos utilizados e a maneira como são empregados é bastante heterogênea, não sendo possível encontrar recorrências. São escassos os exemplos em que, tirante a sessão rítmica, a escolha dos instrumentos possa ser classificada como mais *jazzísta*. Ao contrário, a escolha de certos instrumentos como a flauta, o trombone, a clarineta e o clarone parecem vinculado àquelas formações mais tradicionalmente associadas à música brasileira – como o regional, por exemplo –, que já os empregavam. A diversidade da escolha e de uso desses instrumentos também poderia sugerir uma referência ao antigo uso da orquestra como centro do acompanhamento. Por isso denominamos o termo "orquestral", em contraste ao termo "camerístico", para designar esse uso de diversos instrumentos da orquestra como se fossem o centro do acompanhamento.

O instrumento de maior recorrência certamente é a flauta, encontrado em *Rapaz de Bem* (1961), *Eu e a Brisa* (1967), *Chega de Saudade* (ambas versões), *Desafinado* (1963), *Samba de uma Nota Só* (ambas versões), *Primavera* (1964), *O Barquinho* (1961) e *Morte de um Deus de Sal* (1967). Em geral, é utilizada para fazer contrapontos, aproximando seu uso do Choro, cuja sonoridade é ligada ao instrumento desde sua gênese[7]. Em alguns fonogramas ele é utilizado como solista. O mais notável é versão instrumental de *Samba de uma Nota Só*, onde encontramos um estilo mais norte-americano: caracterizado principalmente pelo tipo de improvisação – de construção temática – mas também pelo timbre do som, com muito ar e levemente sujo. Contudo, a flauta não é um instrumento comum no *Jazz*. Joachim Berendt comenta ao início do texto sobre o instrumento: "*Até bem poucos anos atrás, a flauta era considerada como um instrumento 'secundário' no jazz (Miscellaneous Instruments).*" O instrumento começou a aparecer no cenário *jazzísta* com mais freqüência depois de 1950. (Berendt, 1975: 205).

A orquestra de cordas – ou apenas um naipe de violinos – também pode ser encontrada em grande parte do repertório. Em geral é utilizada apenas como preenchimento harmônico – notas longas, suavemente concatenadas. Em alguns arranjos de estilo mais *jazzísta* – *Influência do Jazz* (1967), *O Barquinho* (1963), *Desafi-*

[7]Para ilustrar a importância do instrumento, cita-se Alfredo da Rocha Viana Filho, o "Pixinguinha", considerado figura central para a consolidação do Choro principalmente por sua produção como compositor, arranjador e intérprete. O músico era flautista. (Cazes, 1998:53-8).

nado (1963), *Samba de uma Nota Só* (1963) – a orquestra é colocada mais à frente, com contrapontos mais presentes. Seu uso é mais "orquestral"nas gravações norte-americanas (*Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*).

O trombone é um instrumento que Tom Jobim parece apreciar, visto que todos os fonogramas cujo arranjo é de sua autoria – *Chega de Saudade* (ambas versões), *Desafinado* (1959) e *O Barquinho* (1961) –, possuem este instrumento. Utilizações mais *jazzístas* desse instrumento incluem *Morte de um Deus de Sal* (1964), *Samba de Uma Nota Só* (1966) e *Desafinado* (1963).

Outros instrumentos encontrados incluem: clarineta e clarone em *Rapaz de Bem* (1961); trompetes, às vezes com surdina, utilizados principalmente nos arranjo de caráter *jazzísta* como *Eu e a Brisa* (1967) e *O Barquinho* (1963); atabaques em *Morte de um Deus de Sal* (1964) e um vibrafone no outro de 1967. Estes dois últimos instrumentos são os únicos que remetem mais diretamente à uma sonoridade norte-americana, tanto pela sua escolha como pelo seu uso. Em *O Barquinho* (1963), por exemplo, o uso do trompete em naipe, tocando bloco de acordes lembra muito a prática das *big bands* de *Swing*. Já o vibrafone remete ao som do *Modern Jazz Quartet*, conforme foi apontado na descrição da canção em questão.

3.4.4 O Uso das Orquestras

Por outro lado, Ramalho Neto afirma que as orquestras não teriam espaço na mesma concepção, embora seriam incluídas por força da indústria fonográfica. Outra vez, não é claro se está se referindo à instrumentação, ou à interpretação e ao arranjo. Conforme notou-se anteriormente, **via de regra a escolha dos instrumentos é "orquestral", e a interpretação "camerística"**. Contudo, alguns arranjos fogem à regra, outra vez confirmando a heterogeneidade do repertório.

Percebem-se duas tendências ligadas à orquestração[8], sendo uma mais próxima da tradição da Música de Concerto Européia, e outra que reproduz a orquestra norte-americana – as *Big Bands*. A diferença está no tratamento do material: na tradição da música européia, as idéias musicais – rítmicas ou melódicas – são utilizadas para formular o acompanhamento. Já na tradição norte-americana, o acompanhamento é tratado mais como um bloco de acordes, e geralmente servem para reforçar a harmonia e o ritmo. A classificação sugerida é caricata, e a linha que distingue um tratamento do outro é bastante tênue.

Os fonogramas cujas qualidades consideram-se mais européias incluem, por exemplo, *Chega de Saudade* (1958) e *Samba de uma Nota Só* (1967) – principalmente nos

[8]O termo orquestração é usada aqui para referir-se ao conjunto da escolha dos instrumentos (instrumentação) e a maneira que são utilizados no arranjo e na interpretação da música.

comentários das cordas. *Morte de um Deus de Sal* (1967) é outra canção cujo arranjo tende a um desenvolvimento mais "europeu". Em *Influência do Jazz* (1966), o arranjador consegue um efeito de sonoridade "orquestral"mais norte-americano. Isto acontece principalmente em função o uso da orquestra em blocos. *O Barquinho* (1963) é outro arranjo de caráter norte-americano em função do mesmo recurso – o uso dos trompetes em bloco com surdinas, como já foi apontado. Uma canção que possui ambas as qualidades de orquestração é versão instrumental de *Primavera* (1964). Nesta canção, percebe-se o uso da orquestra em bloco, ao mesmo tempo em que constrói um contraponto com a melodia.

Para efeito de comparação com relação a um uso mais "orquestral", e outro mais "camerístico", é interessante comparar os fonogramas de *Chega de Saudade*. Ambos possuem muitos traços em comum, em especial o uso da orquestra para ressaltar a letra da música – um dos traços estilísticos de Tom Jobim como arranjador. Na primeira versão (1958) se emprega uma orquestra completa a partir da segunda metade, dobrando muitas das linhas melódicas. Em contraste, no segundo (1959) os naipes são ouvidos apenas com comentários mais específicos.

Outros fonogramas de sonoridade "camerística" incluem ambas versões de *Rapaz de Bem* (1956 e 1961), *Eu e a Brisa* na versão de Johnny Alf (1967), *Desafinado* (1960), *Influência do Jazz* (1962), *Primavera* de Luiz Eça (1964), *O Barquinho* (1961) e *Morte de um Deus de Sal* (1964). O que esses arranjos possuem em comum é a menor presença dos instrumentos que não o acompanhamento e o cantor ou solista. Pode-se perceber que, embora "camerísticos", alguns deles não são intimistas, pelo menos não como no estilo original dos arranjos de João Gilberto.

3.4.5 Os Arranjos e as Improvisação

É principalmente sobre o aspecto do arranjo dos fonogramas sobre o qual os autores discorrem, outra vez sem muitas especificidades. Aqui, trata-se do arranjo como o conjunto da forma final tocada pelos músicos, a escolha dos instrumentos, a maneira de utilizá-los, a quantidade de vezes que uma determinada sessão é repetida, etc.. Duas tendências distintas de arranjo podem ser percebidas no repertório que se refletem na opção de atribuir importância à letra ou à improvisação.

Como discutiu-se anteriormente, o *Jazz* é um gênero instrumental, onde a construção temática é mais adequada por permitir a improvisação individual por um solista, muito valorizada por aqueles músicos. A forma básica dos arranjos adotada pelos músicos norte-americanos é a exposição do tema principal seguido de repetições dos mesmos – os *chorus* – onde os solistas alternam suas improvisações. Em alguns

casos, convenções ou alterações na forma original da composição são estabelecidas para demarcar partes específicas da execução alongando ou encurtando os *chorus*.

Já na Bossa Nova, como no Samba, de construção melódica – onde a letra, como o canto, são centrais –, a prática mais comum é de se ouvir a canção completa uma ou duas vezes e encerrar a execução da música. Uma confirmação dessas práticas está no tamanho dos fonogramas – que pode ser conferida nas faixas dos CDs anexos: no *Bebop* e *Cool Jazz*, o tamanho médio é de cinco minutos (**5'**) para mais; Já na Bossa Nova o tamanho médio é de dois (**2'**) a três (**3'**) minutos.

Para se ajustar à prática improvisatória do *Jazz*, são necessários ajustes por duas razões. A principal é em função daquela diferença entre construção temática e melódica. Uma confirmação disso está já mencionada adaptação das partituras de Bossa Nova no livro de *standards* norte-americano – *The New Real Book*. A versão de *Samba de um Nota Só*, por exemplo, possui uma alteração na progressão harmônica final para permitir a volta ao seu início, algo inconcebível se se pensar no conteúdo da letra. Outra razão do ajuste é a acomodação de uma sessão instrumental de improvisação, cuja letra nem sempre abre espaço.

Nas análises, é evidente que existe o predomínio de um meio termo, onde há sessões instrumentais sem comprometer a forma básica da canção. Mas. outras opções também são encontradas: os mais *jazzístas* são também os mais instrumentais em caráter e onde se percebe o maior ajuste na composição de maneira a permitir improvisação. Há também algumas gravações onde a letra é o principal elemento estruturador. Nesses casos a letra sequer é repetida, havendo apenas uma execução

Contudo, deve-se fazer uma distinção entre os tipos de improvisação. Predominam sessões em que o instrumento apenas reproduz a linha melódica original, adicionando algumas ornamentações, e em alguns casos nem isso. É o caso de *Rapaz de Bem* (ambas versões), *Eu e a Brisa* (ambas versões), *Chega de Saudade* (1958), *Desafinado* (1963), *Primavera* (Luiz Eça, 1964) e *O Barquinho* (1961). Nestes casos, as sessões instrumentais são utilizadas como meio de voltar ao início da canção sem desvirtuar o conteúdo do texto.

Em outros há uma improvisação onde se utiliza de outro material melódico – chamada de "improvisação em *chorus*" por Joachim Berendt. *Samba de uma Nota Só* (1967), *O Barquinho* (1963), *Morte de um Deus de Sal* (ambas versões) são exemplos desse tipo de improvisação. Em *Morte de um Deus de Sal* (1967) há inclusive uma alteração na forma original da canção para permitir uma sessão de improvisação mais longa.

Os arranjos de Tom Jobim, na voz de João Gilberto, do primeiro disco do violonista – *Chega de Saudade* (1959) e *Desafinado* (1959) – merecem especial atenção. Neles transparece a primazia da letra acima de tudo, principalmente pela não repe-

tição da mesma, além do uso dos demais instrumentos para realçar frases específicas na música e da ausência de sessões instrumentais ou improvisatórias. *Primavera* (Carlos Lyra, 1964) e *Influência do Jazz* (1962) são duas canções que se aproximam da proposta original do arranjo de Jobim. Uma nota importante é que alguns anos mais tarde Tom Jobim e João Gilberto também incluiriam sessões instrumentais, como pode ser ouvido em *O Barquinho* (1961).

3.4.6 A Interpretação Vocal

Todos os autores atribuem à João Gilberto a criação do estilo interpretativo dos cantores da Bossa Nova. Brasil Rocha Brito, por exemplo, menciona seu "abandono de práticas demagógicas". Júlio Medaglia afirma que o novo estilo era desprovido de "virtuosismos vocais ou recursos extra-musicais". Seria José Ramos Tinhorão quem, outra vez, lançaria dúvida sobre a origem dos alguns procedimentos empregados pelo violonista – em especial, o estilo de cantar baixinho, "sem presença", além da utilização das vocalizações – atribuídas à Ella Fitzgerald. Em 1992, Lorenzo Mammi discordaria de Tinhorão. O historiador associa o estilo à uma suposta primazia da melodia. Para ele, a interpretação de João Gilberto valoriza a melodia por meio da adição ou sugestão de elementos musicais tal como timbres, mudanças de volume, e precisão rítmica em contraste com a batida por ele criada. Com isso, cria um "tempo ideal", de difícil assimilação pelos norte-americanos.

Musicalmente, pode-se dizer que há dois possíveis modelos interpretativos em jogo. No primeiro, ligado à tradição da música de concerto européia, percebe-se uso de vibrato largo, de muitos portamentos e uma voz de timbre mais empostado. (Jander In Sadie, 1980:338, Verbete "*Singing*"). Estas práticas tem origem na tradição da ópera – gênero original da Itália no Século XVI, mas popular em toda a Europa do Século XVII e até o início do Século XX. (Sadie, 545:1980, Verbete "*Opera*").

Quando comparado à um outro estilo mais norte-americano, pode-se dizer que o segundo é mais contido. Segundo Joachim Berendt, a origem do *Jazz* está em gêneros vocais como *Blues*, os *Shouts*, as *Worksongs* e os *Spirituals*, bem como na música folclórica norte-americana. Muitos recursos empregados pelos instrumentistas teriam como modelo essas referências vocais. Na medida em que o *Jazz* foi se transformando numa música instrumental, os cantores passaram a se utilizar dos instrumentos como modelo para ao canto. Por isso, das práticas da música de concerto européia, como da "pureza" vocal, não se aplicam ao canto do *Jazz*.

> A grande dialética do canto no jazz se resume no seguinte: todo o jazz vem da música cantada e todo o canto vem da música instrumental. Não é à toa que grande parte dos cantores do jazz sejam instrumentistas

> [...] É muito comum, na literatura que existe sobre jazz, se afirmar que o toque de determinado instrumentista [...] se assemelha à voz humana. por outro lado, não existe melhor elogia para uma cantor do que dizer: "ela trata a voz como se fosse um instrumento. (Berendt, 1975:70).

Portanto, neste segundo modelo, o norte-americano, se utiliza também do vibrato, mas toma como modelo a improvisação instrumental – tal qual se ouve no fonograma de Bessie Smith no **CD Ilustrações**. (Ver **Faixa 6** no referido CD). O uso do empostamento vocal, a variação e freqüência dos vibratos, os portamentos são usados como recursos para mudar o timbre, e com isso atingir uma expressividade distinta daquela européia. (Feather In Kernfeld, 1995:1123, Verbete "*Singing*").

Embora a distinção entre esses dois modelos de canto sejam bastante claras auditivamente, neste trabalho não se usaram ferramentas adequadas para analisar esses aspectos da execução na voz. Assim, muitas das qualidades que tornam a interpretação de João Gilberto – como de qualquer instrumento ou instrumentista – peculiar, não podem ser medidas. Em especial, citam-se aqueles mencionados por Mammi como as mudanças de timbre, volume, deslocamento e precisão rítmica. Um estudo desse tipo certamente contribuiria para a discussão neste trabalho.

Tendo em vista essas limitações técnicas da análise, três dos fonogramas originais de João Gilberto são estudados aqui – *Chega de Saudade* (1959), *Desafinado* (1959) e *O Barquinho* (1961). O que pode ser ouvido foi a ausência de vibratos, a drástica diminuição de portamentos, e pouquíssimas ornamentações melódicas. Esta sonoridade é claramente distinta daquela praticada por cantores mais antigos, como Nelson Gonçalves. Contudo, quando são observados os dois fonogramas mais antigos – *Rapaz de Bem* (1956) e *Chega de Saudade* (1958) – ouve-se uma certa semelhança entre a interpretação do violonista e as de Johnny Alf e Elizete Cardoso, respectivamente.

De fato, o estilo de João Gilberto é singular, e executado de tal maneira à ressaltar a melodia, como sugerido por Lorenzo Mammi. Isto acontece em função da reunião de um conjunto de elementos. As principais características do seu estilo são a afinação precisa, a ausência de vibratos e ornamentações, e os pouquíssimos portamentos, bem como o deslocamento cuidadoso do texto para criar a sensação do "canto falado". Mas, muitos desses procedimentos não são originais do cantor, e foram observados também nos respectivos fonogramas de Johnny Alf e Elizete Cardoso. Em *Rapaz de Bem* (1956), por exemplo, já pode ser ouvido o "canto falado", embora certamente não tão refinado como em João Gilberto. Também há uma diminuição no uso do vibrato e dos portamentos, principalmente se comparados à outros cantores contemporâneos – como nos demais fonogramas de 1956 (**CD Ilustrações**). Em comparação semelhante, o estilo de Elizete Cardoso também se

utiliza de pouco vibrato, e, em alguns poucos momentos atrasa sua entrada, tal como no "canto falado".

Inicialmente, esta constatação demonstra que o que torna estilo de João Gilberto único é a reunião de diversas práticas, tanto na sua maneira de cantar, como no âmbito do arranjo, que coloca sua voz à frente dos demais instrumentos, realçando tudo aquilo que faz. Mais importante, porém, é a sugestão de que muitos dos elementos tidos como característicos do canto bossanovista talvez já tivessem surgido ao longo das décadas anteriores, pelo menos no que diz respeito ao canto.

Esta hipótese é interessante porque a prática de cantar sem nenhum recurso musical, como o vibrato, o portamento e os ornamentos, não tem análogo em nenhuma das duas matrizes supra-mencionadas. Nesta leitura, o estilo matriz de João Gilberto seria bastante "autêntico", pelo menos nestes aspectos analisados. Duas ressalvas são necessárias: 1) só foram investigadas essas duas matrizes porque são aquelas citadas pelos autores. Caso se confirme essa hipótese, resta indagar qual tradição tem origem o estilo "enxuto" do Baiano; 2) apesar de seu estilo ser tomado como modelo pela maioria dos cantores, nenhum adota suas práticas sem as adaptar. Isto se reflete, mais uma vez, na heterogeneidade dos estilos dos demais cantores, que será discutida logo a seguir.

A interpretação vocal dos demais cantores é outro aspecto marcado pela heterogeneidade – de fácil identificação na escuta –, embora se encontrem traços em comum. Tomando o estilo de João Gilberto como matriz inicial, confirma-se a diminuição dos vibratos e dos portamentos, apesar de não conseguirem o mesmo controle que o violonista. A diversidade pode ser encontrada no estilo dos vibratos, no timbre da voz, na variação de volume e fraseado, a precisão rítmica, a dicção, etc.. Frisamos que não é possível aprofundar as análises nestes aspectos com as ferramentas analíticas utilizadas neste trabalho. Mesmo assim, eles não deixam de ser centrais no estilo de um músico qualquer. Resta então a necessidade de aprofundar os resultados aqui obtidos.

Mesmo com uma análise limitada a alguns poucos aspectos das interpretação dos cantores, a heterogeneidade é visível. As gravações de Lúcio Alves em *O Barquinho* (1967), e *Morte de um Deus de Sal* de Flora Purim (1964), por exemplo, merecem especial atenção por possuírem claros traços do *Jazz*, tal como afirma Tinhorão. Em ambos, há o uso de vocalizações que imitam instrumentos, uma das características centrais do *Jazz*. No caso de Lúcio Alves isto é evidente pelas sílabas que lembram o *scat singing* de Louis Armstrong. (ver Gardner in Kernfeld, 1995:1093, Verbete "*Scat Singing*"). Em *Influência do Jazz* (1962), Carlos Lyra faz uma referência justamente a esta prática de usar sílabas, com intenções claramente irônicas, que condizem com

a letra de sua canção. Flora Purim mostra justamente a "instrumentalidade" de sua voz ao empregá-la num registro agudo, com vogais abertas, aproveitando-se do timbre das mesmas. (ver Feather in Kernfeld, 1995:1123, Verbete "*Singing*").

Os estilos de Márcia (*Eu a Brisa*, 1967), de Carlos Lyra e de Dulce Nunes (*Primavera*, 1964), já estão mais próximos do estilo original de João Gilberto. A empostação vocal utilizada por Márcia lembra a antiga escola "erudita" de canto, que em nada lembra a prática do *Jazz*. Em *Primavera*, Carlos Lyra interpreta de maneira mais próxima ao estilo do violonista. Já Dulce Nunes se utiliza de portamentos que em muito lembram cantores mais antigos. Um exemplo desses portamentos é o fonograma de Cauby Peixoto (**CD Ilustrações**)

3.5 Princípios Estéticos

3.5.1 A Revolução Bossanovista

A heterogeneidade das escolhas encontradas no que diz respeito aos vários aspectos musicais discutidos acima, incitam reflexões sobre os supostos "princípios estéticos" do *Fenômeno Bossa Nova*. Musicalmente, esta diversidade coloca em cheque a idéia de que parte da produção musical da década 1960 possui traços em comum o suficiente para se designá-las um conjunto, tal como sugerem os textos dos autores resenhados. Pelo resultado das análises é evidente que a maioria das características atribuídas pelos autores ao "movimento" ou "gênero" Bossa Nova, não corresponde à uma prática homogênea em termos composicionais ou interpretativos desse repertório de canções.

No primeiro momento de discussão sobre a Bossa Nova, duas premissas iniciais foram assumidas pelos autores. Ambas estão presentes em seus trabalhos na forma como tratam do fenômeno, mas são mais evidentes no depoimento dos proponentes do novo gênero, em especial Aloysio de Oliveira e Ramalho Neto. A primeira, é que os procedimentos musicais ouvidos no LP Chega de Saudade eram inteiramente novos para a música brasileira. Num exemplo ilustrativo, Ramalho Neto confirma esta colocação ao classificar as composições como pertencentes ou não pertencentes ao "gênero". A segunda é que o disco de João Gilberto e Tom Jobim estabeleceu "princípios estéticos" – termo utilizado por Brasil Rocha Brito – fomentando a idéia de um *Movimento Bossa Nova*. Esta segunda – de que a geração bossanovista estaria produzindo segundo diretrizes específicas – é bastante explícita, principalmente quando esses autores investigam os supostos "marcos iniciais" ou "precursores" da "nova expressão musical", como se pudessem identificar um início para a "revolução".

Quanto à primeira premissa, ela é colocada em questão na comparação do reper-

tório do LP Chega de Saudade – presente no recorte deste trabalho na canção homônima (1959) e em *Desafinado* (1959) – com os fonogramas mais antigos – *Chega de Saudade* de Elizete Cardoso (1958) e *Rapaz de Bem* (1956). Ocorre que, boa parte dos procedimentos apontados como originais da Bossa Nova, podem ser encontrados, de alguma maneira, em um desses fonogramas: o "canto falado" (em *Rapaz de Bem*), o "violão gago" (em *Chega de Saudade*), a harmonia mais complexa (ambos), o clima "camerístico"(*Rapaz de Bem*), etc.. Estes resultados realçam os precedentes musicais – chamadas de "marcos iniciais" e "precursores" pelos autores – em músicos como Noel Rosa, Laurindo de Almeida, Garoto, Custódio Mesquita, Mário Reis, etc., em cujas músicas e gravações já haviam progressões harmônicas mais complexas, textos e interpretações de caráter mais coloquial, linhas melódicas inusitadas, etc.. Todas essas colocações ilustram que o LP Chega de Saudade **não trouxe nada significativamente diferente** – pelo menos não inusitado ou "revolucionário" – em termos interpretativos e, num certo sentido, composicional.

Assim, nesta leitura, a contribuição musical desse disco foi a reunião de um conjunto de procedimentos e práticas, muitos já explorados isoladamente em anos anteriores, acrescido do perfeccionismo de João Gilberto e das músicas e arranjos de Tom Jobim, cuja estrutura é distinta dos demais compositores da sua geração. A essência da "revolução bossanovista" – do qual este disco é a matriz – estaria contida nas raízes daquilo que já se fazia no Brasil. Não é ocasional que ele seja aquele que contém o maior número de elementos da tradição do Samba e do Choro, ainda que relidos. Como no Samba, o repertório de Chega de Saudade é composto de canções. O centro do acompanhamento é o violão e a percussão. Tal como no Choro, os contracantos são realizados na flauta ou no trombone. Outros elementos poderiam ser denominados, relacionados às estruturas das composições e da escolha do repertório.

Ao mesmo tempo, é importante frisar que este disco é onde menos se percebem as influências do *Jazz*. Isto não significa que elas não estejam presentes. Mas há uma apropriação seletiva dos procedimentos *jazzístas* na maneira como se organizam os instrumentos e, em detalhes das composições, conforme discutido acima. Percebe-se, portanto, um influxo de procedimentos *jazzístas* por meio de um filtro do Samba no LP Chega de Saudade, confirmando o estudo de Walter Garcia a respeito da batida de João Gilberto.

3.5.2 "Movimento", "Gênero" ou "Estilo" Bossa Nova

A segunda premissa – de que os músicos da Zona Sul estariam criando segundo diretrizes específicas – faz surgir uma contradição entre as definições propostas pelos

autores e a música posterior ao lançamento do disco CHEGA DE SAUDADE. Isto ocorreu na medida em que os músicos alteraram suas práticas, retomando ou explorando novas combinações e outros procedimentos. Esta contradição criada pelos primeiros autores é parcialmente resolvida por meio de uma suposta "ruptura interna", e depois pelo decreto do fim da Bossa Nova. Curiosamente, essa idéia de uma coerência no repertório é perpetuada até hoje nos meios de comunicação, a julgar por dois recentes documentários – *Vinícius*[9] e *Coisa Mais Linda*[10].

Nas análises musicais de José Ramos Tinhorão e Lorenzo Mammi, ainda é possível identificar o mesmo problema, mesmo tendo eles optado por outro tipo de recorte. Em ambos os casos, trata-se do *Jazz* e da Bossa Nova como universos musicais homogêneos para contornar a suposição descrita acima. No recorte de Lorenzo Mammi, por exemplo, a Bossa Nova é destituída de qualquer diversidade ao tomar como referência os fonogramas de CHEGA DE SAUDADE, matriz original, mas que não representa por completo as experiências realizadas pelo restante dos músicos. Em Tinhorão, esse mesmo erro é ainda mais grave com relação ao *Jazz*, tendo em vista a diversidade estilística, que se reflete em práticas musicais por vezes completamente distintas no interior do gênero norte-americano.

Compreende-se que o maior problema musical que diz respeito à idéia de Bossa Nova, é justamente a definição do recorte. Estabelecer o repertório a ser analisado implica, inicialmente, em precisar quais seriam as características centrais da Bossa Nova e do *Jazz* – problema musicológico que não foi resolvido na maioria nos autores resenhados, conforme descrito acima. Mesmo a opção por analisar a produção de quatro compositores associados ao fenômeno e, comparar os resultados ao discurso desses autores ainda resolve parcialmente a contradição criada pela idéia de que existam "princípios estéticos", guiando aqueles músicos.

De fato, a diversidade de procedimentos musicais encontrada no pequeno universo de músicas deste trabalho, põe em questão a segunda premissa. Conforme se discutiu no item anterior, salvo as composições atípicas de Tom Jobim, o disco CHEGA DE SAUDADE não representa musicalmente uma "ruptura musical", se limitando a reunir um conjunto de práticas já encontradas no repertório anterior. Mesmo sendo ela

[9]VINÍCIUS. Direção de Miguel Faria Jr.. Produção de Miguel Faria Jr. e Susana Moraes. Roteiro de Miguel Faria Jr. e Diana Vasconcellos, com colaboração de Eucanaã Ferraz. Local de produção desconhecido. 1001 Filmes Ltda, Iberautor Promociones Culturales, VM Empreendimentos Artísticos e Culturais Ltda., Sky Light Cinema Foto e Art Ltda, 2005. 1 filme, sonoro, colorido.

[10]COISA Mais Linda - Histórias e Casos da Bossa Nova. Direção de Paulo Thiago. Produção de Gláucia Camargo. Roteiro de Paulo Thiago. Local de Produção desconhecido. Vitória Produções Cinematográficas Ltda., Pérola Negra Produções Cinematográficas Ltda., Columbia TriStar Home Entertainment, TeleImage. 2005. 1 filme (126min.), sonoro, colorido.

matriz inicial, foi possível detectar apenas um único traço consistente entre todas as músicas do universo deste trabalho: a maneira como os instrumentos responsáveis pelo acompanhamento se organizam, ou seja, aquilo que se denominou de sessão rítmica brasileira.

Por isso, é hipótese deste trabalho que a geração bossanovista – aqui compreendida como um segmento da sociedade carioca da década de 1960 – realizou uma infinidade de experiências influenciadas por, e se utilizando de algumas das características de CHEGA DE SAUDADE – ou seja, apoiados sobre a re-leitura de João Gilberto e Tom Jobim da tradição musical brasileira. Considerando o contexto sócio-cultural do país, em especial o abundante influxo de música norte-americana, por meio do rádio e do cinema, era inevitável que estas experiências incorporassem "novas" práticas originais do *Jazz* à revelia dos representantes e independente da sua origem social. Mas, ao contrário do que afirmam os críticos do novo gênero, as análises mostram que os elementos do *Jazz* não foram incorporados indiscriminadamente. São também re-leituras – apropriações seletivas da música norte-americana –, nascidas de compreensões diversas do gênero, não circunscritos especificamente à um estilo. Esse "cruzamento cultural" pode ser percebido tanto num nível estrutural das canções como interpretativo nas gravações.

Numa perspectiva como esta, o *Fenômeno Bossa Nova* é musicalmente difuso demais para ser um "movimento" e diverso demais para ser um novo "gênero"[11]. Poderia sim, ser encarado como "estilos"[12] de Samba da classe média, tendo em vista que não há um traço comum a todas as canções, mas traços que se encontram de maneira heterogênea nessa produção. Pensar essa música dessa maneira, torna mais fácil agrupar os músicos ora analisados, pois torna desnecessário a busca de ca-

[11]Na literatura, Mikhail Bakhtin explica, a grosso modo, que um "gênero literário" possui três aspectos intrinsicamente associados: o assunto ou tema do qual trata, o estilo lingüístico – léxico, fraseológico e gramatical – e sua composição estrutural. Estes são mediados também pelas naturezas específicas de uma esfera particular de comunicação. (Bakhtin, 1986:60). Mesmo sem transpor o conceito para o campo da música, é possível perceber que há demasiados "desvios" nos campos da temática das letras, nos estilos composicionais e interpretativos, na instrumentação, e nos espaços destinados a música bossanovista para agrupá-los numa mesma categoria.

[12]"Estilo, um estilo ou estilos (ou todos três) pode ser visto como qualquer unidade conceitual no campo ('*realm*') da musica, do maior ao menor; a própria música é um estilo de arte, e uma única nota pode ter implicações estilísticas de acordo com sua instrumentação, altura e duração. Estilo, um estilo ou estilos podem ser vistos presentes num acorde, numa frase, numa secção, num movimento, numa obra, num grupo de obras, num gênero, no trabalho de vida, num período (de qualquer tamanho) e numa cultura. Estilo manifesta-se em usos característicos de forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e '*ethos*'; e se apresenta por personalidades criadas, condicionadas por fatores históricos, sociais e geográficos, recursos interpretativos e convenções." (Pascall in Sadie, 1980:316).

racterísticas comuns. Também permite os desvios – interpretativos, composicionais, estruturais, literários e poéticos – tão comuns na produção musical deste período histórico tão agitado.

Capítulo 4

Considerações Finais

Ao concluir o trabalho, consideramos contribuir em muito para desmitificar o *Fenômeno Bossanovista*, em especial sua relação com o *Jazz*. Conjecturamos duas hipóteses principais. Em nossa primeira hipótese, tentamos situar o *fenômeno* em sua totalidade – da estrutura musical ao discurso dos seus entusiastas e críticos – nos acontecimentos sociais e políticos na ocasião do seu surgimento. Sugerimos que os debates políticos e culturais tinham reflexos no tecido musical. Indagamos como esses processos de transformação sócio-culturais configuravam estruturalmente a música, na forma e no significado dos procedimentos e das práticas. Recapitulamos o filósofo Theodor Adorno, que contribuiu com a pergunta central dessa dissertação[1]: *a classe que engendrou a música bossanovista se objetiva na música que ela produziu? Como acontece esse processo em que a classe social se expressa nas estruturas da música?* Certamente, comprovamos a resposta afirmativa da primeira pergunta. Mas também consideramos ter trilhado muito em relação a segunda questão, embora seja apenas um esboço inicial da resposta à pergunta do filósofo.

Com relação à primeira questão, as análises finais demonstram que a produção musical do *Fenômeno Bossa Nova* reflete, sim, os conflitos sociais e políticos na época do seu surgimento. Para compreender essa relação dialética da estrutura musical com seu contexto, é fundamental reconhecer que ocorreram profundas transformações sociais no país no período entre as décadas de 1940 até 1970, conforme apontam Tinhorão (Tinhorão, 1986) e Ridenti (Ridenti, 2000). Dentre os processos importantes para essa discussão acerca da música bossanovista estão a ascensão de camadas médias urbanas da sociedade carioca e o intenso influxo de cultura norte-americana

[1] Da **Introdução**: "[...] algo que não se limite a perguntar como a arte se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte". (Adorno, 1986: 114)

no país. (Zan, 1997:96). Certos setores das esquerdas brasileiras colocariam em pauta os temas da identidade nacional, orientadas pela ideologia *nacional-popular* e alimentadas pelos acontecimentos no cenário nacional e internacional. Entretanto, aquelas esquerdas não estavam afinadas em um único discurso. Tendo em vista que os processos que engendraram o *Fenômeno Bossanovista* estavam mediados por esses temas, é evidente que o contexto é constituinte da repercussão do debate acerca do influxo do *Jazz* dentro da música que ora surgia. A incorporação de procedimentos e práticas do *Jazz* seria apenas um dos eixos desse debate no campo da música, mesmo sendo um dos mais proeminentes.

Como resultado das análises, esperava-se heterogeneidade nas estruturas musicais, correspondendo àquela heterogeneidade de discursos encontrada na resenha dos textos do primeiros autores. Foi o que de fato se observou. Mesmo dentro de um universo muito pequeno de quatro autores, quatro compositores, nove canções e dezoito fonogramas, todos considerados centrais para a gênese do "Movimento", não se encontrou traços composicionais ou interpretativos que pudessem caracterizar um *gênero* ou *estilo bossanovista* único. O que se verificou num primeiro momento foi uma variedade de leituras do *Fenômeno Bossa Nova* por parte dos primeiros autores. No segundo momento, observou-se um amplo espectro de procedimentos e práticas musicais – algumas incorporadas do *Jazz* –, apropriados de maneiras diversas por cada um dos músicos – compositores e interpretes –, desde as escolhas que definem as estruturas da música, até aquelas que configuram a sonoridade final do fonograma.

As análises revelaram, outrossim, uma resposta inicial de como a sociedade se objetiva na música. Foi possível observar que os discursos estavam presentes em todas as camadas – *textuais* e *contextuais*[2] – da música. Aqueles conflitos ideológicos são perceptíveis na diversidade dos procedimentos e das práticas. Todavia são muito objetivos e concretos na forma como cada compositor e interprete se apropriou das ferramentas musicais a eles disponíveis. O trabalho de dissecar as composições e os fonogramas revelou que a incorporação do *Jazz* não foi um processo automático ou direto, tampouco mimético. Confirmamos aquilo constatado por Walter Garcia (Garcia, 1999): houve uma espécie de filtro que adaptou as práticas e os procedimentos do *Jazz* – e também da Música de Concerto Européia e de outras tradições musicais presentes no país – para as especificidades da canção brasileira, no gosto da geração bossanovista em toda sua diversidade.

[2]Recapitulamos da **Introdução** que os termos *texto* e *contexto* são emprestados de Marcos Napolitano que os utiliza para designar aspectos distintos da análise de um objeto musical qualquer. Resumidamente, *texto* designa as estruturas internas da obra, especificamente seus parâmetros verbo-poéticos e musicais. Já *contexto* designa o tempo e o espaço em que essa obra se realiza enquanto objeto cultural. (Napolitano, 2002:77-81)

No nível do *texto* musical, por exemplo, percebeu-se que os compositores transitavam por construções ora mais adequadas ao discurso poético das canções e ora por estruturas que permitiam maior liberdade para improvisação – característica definidora do *Jazz* –, mas em nenhum dos casos perdiam-se aqueles ritmos contramétricos associados a língua portuguesa. Outro exemplo está na própria forma de compreender a divisão do compasso. Mesmo nas composições de escrita quaternária – sob a influência do pensamento musical norte-americano –, todos os fonogramas gravados por músicos brasileiros são executados de maneira binária. Aqueles "filtros" são ainda mais evidentes nas camadas *contextuais* da música – na escolha dos instrumentos, na forma dos arranjos, na escolha dos timbres, na organização interna dos instrumentos, na presença e nos tipos de improvisação, no estilo interpretativo dos cantores, etc.. Um exemplo ilustrativo e emblemático é a adaptação da *rhythm section* norte-americana para a sessão rítmica brasileira, conforme observamos na discussão. Outro exemplo desse tipo de adaptação está na escolha dos instrumentos, sempre privilegiando aqueles que já tinham certa inserção no repertório brasileiro de Choro e Samba, tal como a flauta, o trombone e o violão.

Portanto, não há dúvidas de que a música produzida no *Fenômeno Bossa Nova* resguarda certas características típicas do Samba e do Choro, mesmo existindo *apropriações* do *Jazz*. De início, o fato de predominar a canção, a primazia do texto e a linha melódica, mesmo naquelas composições com sonoridade mais *jazzísta*. De certa maneira também na escolha dos instrumentos solistas e no tratamento do arranjo, que privilegiam muito mais a estrutura do texto que o tema com variações típico das improvisações *Bebop*. Frisamos que há uma característica que está contida na música bossanovista e que a torna inegavelmente brasileira: a organização interna dos instrumentos, que obedecem à risca ao que Carlos Sandroni identificou ao cunhar o conceito de *Paradigma do Estácio* e que Walter Garcia conceituou como o *Princípio da Não-Regularidade*[3]. Trata-se de uma característica intrínseca à musica produzida no Brasil. Como observamos ao longo das discussões, são características que os músicos norte-americanos têm imensa dificuldade em assimilar.

Essas constatações levam à confirmação de outro aspecto dessa hipótese: que os procedimentos originais do *Jazz – representações* daqueles grupos sociais norte-americanos – não são os mesmos que aqueles adotados pelos músicos cariocas, embora as *práticas* sejam similares e o resultado sonoro seja aparentemente semelhante. Neste ponto as análises se mostraram reveladoras do processo pelo qual a sociedade filtra para as estruturas musicais. Confirmou-se que as opções estéticas são operadas

[3]A grosso modo, o *Princípio da Não-Regularidade* é a maneira como o tamborim é se insere no conjunto da batucada de Samba. De maneira resumida, trata-se da maneira livre e variada de tocar, de forma sincopada, a figura modelo que lhe serve dentro do conjunto. (Garcia, 1999:47-8).

principalmente por meio dos *representantes* – no caso, os músicos. Mais importante ainda, foi a percepção de que, enquanto algumas dessas escolhas são diretas – qual acorde será usado, o tipo de melodia, quais instrumentos, onde e como se tocarão as músicas, etc. – outras escolhas acontecem à revelia das escolhas individuais dos músicos, tal como acontece com o *Princípio da Não-Regularidade*, da adaptação para a sessão rítmica brasileira, da introdução de novos procedimentos harmônicos, etc.. Evidentemente que se trata de processos extremamente complexos, tanto no nível individual quanto no nível social e que foge ao escopo específico deste trabalho. Certamente constitui um campo amplo e interessante de continuação dele.

Entretanto, consideramos que o resultado das análises ainda é aquém daquilo que poderia ter se obtido. Existe uma clara ausência de pesquisa no sentido de identificação, classificação, datação e catalogação de fonogramas, lugares, práticas, procedimentos e músicos que participaram da construção da identidade da música produzida no país. Embora exista muito material jornalístico sobre os acontecimentos no período que corresponde ao *Fenômeno Bossa Nova* – principalmente na forma de relato dos músicos – e amplo material fonográfico do período, não há fontes confiáveis de informação sobre a produção desse material. Os catálogos discográficos das gravadoras, detalhando a presença de músicos, a data de gravação, data de publicação, número de execuções no rádio ou outro meio, e outras informações de natureza quantitativa da produção musical é imprescindível para a ordenação dos acontecimentos musicais. O cruzamento de dados dessa natureza contribuem para a compreensão dos processos de transformação musical e social.

Também se sentiu falta de ferramentas acessíveis que permitissem analisar a própria qualidade do som. Nuances em timbre de som, tipos de ornamentação, qualidade de execução, perceptíveis em níveis auditivos poderiam ser quantificados objetivamente por meio de ferramentas específicas. Essas ferramentas contribuiriam para a compreensão daqueles processos de *apropriações* mencionados acima, e neste sentido, seriam úteis para aprofundar o entendimento do processo de construção do discurso musical.

Na segunda hipótese desse trabalho se propôs que o debate realizado pelos primeiros autores (Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia, Ramalho Neto, Aloysio de Oliveira e José Ramos Tinhorão) construiu uma referência teórica que orientou a produção e a audição da música bossanovista, contribuindo decisivamente para as *apropriações* do *Jazz* identificadas acima. No interior desse argumento está a idéia de que esses primeiros autores foram centrais para a constituição do discurso da "Revolução Bossa Nova". Essa construção de uma suposta ruptura musical operada pelos bossanovistas é tão presente que, ainda hoje, boa parte da produção jornalística e acadêmica trata

a Bossa Nova como um "Movimento". Este é um dos traços mais importantes encontrados nos textos resenhados: a preocupação em agrupar toda a produção musical bossanovista em uma única categoria, quer pela exaltação das suas qualidades, quer pela crítica das suas influências. Nessa empreitada os primeiros teóricos assumem duas premissas principais, que refutamos ao longo do trabalho: 1) que a Bossa Nova, enquanto fenômeno musical, possui coesão e consistência; 2) que o LP Chega de Saudade, representa uma ruptura total com relação ao que se fazia anteriormente.

Frisamos, conforme expomos acima, que as análises demonstram que, mesmo num recorte muito pequeno, a produção do *Fenômeno Bossa Nova* é heterogênea em todos os seus níveis *textuais* e *contextuais*. Observou-se que cada intérprete e compositor incorporou procedimentos de *Jazz* de maneira distinta. Similarmente, nas estruturas musicais, pode-se notar que a entrada de procedimentos e práticas daquela música norte-americana foi um processo simultaneamente individual e coletivo, resguardando apenas uma única característica comum, o *Princípio da Não-Regularidade*, conceito chave cunhado por Walter Garcia (1999), presente também na produção de Samba-Canção (*ib. idem*) e de Samba – no *Paradigma do Estácio* de Carlos Sandroni (2001).

Essa heterogeneidade musical – tanto da parte das noções de *Jazz* observadas nas análises quanto na diversidade de sonoridades ouvida nos fonogramas – põe em cheque todas as definições de *Bossa Nova* propostos pelos primeiros autores. Este fato é, por si só, forte indício da inexistência de qualquer "Movimento" ou "Gênero" Bossa Nova, tal como constroem esses teóricos, principalmente quando relembramos o tamanho pequeno do recorte analítico. O argumento torna-se ainda mais contundente com a constatação, também observada nas análises, de que aquelas definições de Bossa Nova foram gradualmente perdendo sua validade na medida em que as práticas musicais foram sendo alteradas pelos músicos.

Com relação à segunda premissa, a análise das canções do LP Chega de Saudade também oferece dados contundentes. Observou-se que grande parte dos procedimentos identificados no LP já estavam presentes na produção de músicos brasileiros anteriores. A novidade do LP estaria na reunião deles, bem como na execução impecável de João Gilberto e os arranjos bastante elaborados de Tom Jobim, como também observou-se nas análises. Recapitulamos que os fonogramas que foram analisados e que pertencem a esse LP são os que reúnem o maior número de práticas e procedimentos já encontrados na produção do país, mesmo que relidos. Esses dados confirmam que não houve de fato uma ruptura musical com Chega de Saudade. A importância do LP estaria muito mais na sua repercussão do que nos procedimentos ou práticas musicais empregados.

Ao negar as duas premissas acima, percebe-se que a construção de um discurso sobre a Bossa Nova fez-se necessário para reconhecer o *Fenômeno*. Também parece

claro que a preocupação dos teóricos analisados em agrupar essa produção numa única categoria está ligada aos acontecimentos sócio-políticos no Brasil, principalmente às questões da construção da nacionalidade brasileira e da afirmação de uma classe social. Sua busca pelos tais "marcos iniciais", "precursores", "pais", "elementos constitutivos", etc., são sintomáticos da construção desse discurso sobre a Bossa Nova enquanto fato social. Ao assumirem a tarefa de "identificar os elementos bossanovistas", esses autores tomaram para si o papel de *representantes* de um grupo e de um projeto de país. Neste sentido, a escolha dos autores em ressaltar ou negar determinadas associações entre músicos ou práticas do *Jazz* e a música produzida no país parece ser uma maneira bastante efetiva de orientar a audição dos ouvintes e dos músicos. Com efeito, tal construção de discurso foi tão efetiva que até hoje, a Bossa Nova é sinônimo de modernidade, revolução, sofisticação, etc., mas também sinônimo de controvérsia, principalmente no tal debate acerca da sua influência do e sobre o *Jazz*.

Evidentemente, não é possível investigar a amplitude da influência desses primeiros autores utilizando apenas a análise musical. Mas a partir dela, parece que essa segunda hipótese encontra uma confirmação inicial.

Sugerir que a Bossa Nova não é uma ruptura com o passado, tampouco um agrupamento musical coerente e homogêneo não é depreciar sua importância histórica – musical, poética ou política. Ao contrário, este trabalho acaba por demonstrar que designar a produção da geração de *Chega de Saudade* de "Movimento" é diminuir e simplificar um fenômeno de magnitude ampla e de conseqüências diversas, não somente para a produção cultural, mas também para todos os aspectos da vida social e política do país. O *Fenômeno Bossanovista* merece maior investigação, inicialmente pela sua peculiar situação histórica. Em segundo, pela diversidade da sua produção. Em terceiro, pelos seus diversos desdobramentos e pelo seu alcance nacional e em alguns casos, internacional.

No que diz respeito às influências do *Jazz*, parece claro pelos resultados que não se pode falar em termos genéricos. O processo de troca cultural, de *apropriação* de procedimentos ou práticas musicais, não é simples, direto ou mimético. No caso da Bossa Nova, esse processo de *apropriação* do *Jazz* foi mediado inicialmente em pelo menos três instâncias distintas: pelos compositores individualmente, pelos primeiros autores analisados também individualmente e pelos intérpretes e arranjadores. Ainda nesse processo há de se incluir a interferência de outras *representações sociais*, como aquelas de se fazem presentes na escolha pela canção, no *Princípio da Não-Regularidade*, na escolha dos instrumentos, na sua organização interna, etc..

Se considerarmos a repercussão musical da Bossa Nova, é possível inferir que

aquelas, na época "novas" *representações*, estão, hoje, profundamente arraigadas na cultura musical do país. Inicialmente, pode-se citar os inúmeros procedimentos harmônicos comuns na música popular brasileira e que foram introduzidos pela geração de *Chega de Saudade*. Talvez na erudição das letras das canções que surgiram nos anos seguintes ao período analisado. Na forma de se escolher instrumentos, ou de acompanhar os cantores. Os procedimentos, as práticas e suas conseqüências são inúmeros e estes poderiam configurar outra continuação dessa pesquisa. Se se considerar que a contribuição da Bossa Nova foi realmente uma abertura para novas experiências musicais e não um conjunto de características definidas, então ela ainda se encontra entre nós – "está aí" – , longe de estar "morta", como sugere a última edição do livro *Música Popular: Um Tema de Debate* de José Ramos Tinhorão. Nas palavras interpretadas por Leny Andrade, "Estamos Aí!"[4]:

Só se for agora
A Bossa vai prosseguir
Todo mundo vai cantar
Nosso samba é demais!
Bossa Nova vai mostrar que pode arrasar
E falar de sol, de amor, de mar e luar
E de gente que cantando vai...
Gente que só tem na alma paz e amor
E pro mundo todo vai mostrar, então
Que a Bossa Nova cresce
Que a Bossa Nova vence
Que a nossa Bossa vale
Estamos aí!

E pro mundo todo vai mostrar, então
Que a Bossa Nova cresce
Que a Bossa Nova vence
Que a nossa Bossa vale
Estamos aí!

[4]Canção de autoria de Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Weneck.

Bibliografia

ALMADA, Carlos. (2000) *Arranjo*. Campinas, Editora da Unicamp.

ALMEIDA, Alexandre Z.. (1999) *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP-IA.

ADORNO, Theodor W. (1986) *Sociologia*. Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Kohn (trads.). São Paulo, Editora Ática.

ANDRADE, Mário de. (1976) *Pequena história da música*. 7ª Ed.. São Paulo, Martins Editora; Brasília, INL.

ARAUJO JUNIOR, Samuel M.. (1992) *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the history of Samba in Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Urbana, University of Illinois.

BAKHTIN, Mikhail. (1986) *Speech Genres and other late essays*. Vern W. Mcgee (trad). Austin, Univerity of Texas Press.

BERENDT, Joaquim E.. (1975) *O Jazz do rag ao rock* In: Debates, nº 109. Júlio Medaglia (Trad.). São Paulo, Editora Perspectiva.

BERLINER, Paul F.. (1994) *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation* In: Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago, The University of Chicago Press.

BILLARD, François. (1990) *No Mundo do Jazz: das origens à década de 50* In: A Vida Cotidiana. Eduardo Brandão (trad.). São Paulo, Companhia das Letras e Círculo do Livro.

BRAGA, Luiz Otávio. (2002) *O Violão de 7 Cordas*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

BRITO, Brasil Rocha. "Bossa Nova". In: CAMPOS, Augusto de (org.). (1986) *Balanço da Bossa e outras bossas* In: Debates, nº 3, 4ª Ed.. São Paulo, Editora Perspectiva.

BRITTO, Jomard de Muniz de. (1966) *Do modernismo à Bossa Nova* In: Tema, Problemas e Debates, nº 4. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

CACCIATORE, Alga G.. (2005) *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

CÂMARA, Marcelo. (2001) *Caminhos Cruzados: A vida, a obra e o tempo de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro, Mauad Editora.

CASTRO, Ruy. (1990) *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras.

CAZES, Henrique. (1998) *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34.

CHARTIER, Roger. (1988) *A História Cultural, entre Práticas e Representações* In: Memória e Sociedade. Maria Manuela Galhardo (trad.). Rio de Janeiro, Editora Bertand Brasil, S.A..

CHASIN, Ibaney. (1990) *Forma Sonata, o drama do dilaceramento*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, FAFICH-UFMG.

CHEDIAK, Almir. (1990) *Songbook: Bossa Nova*, Vol. 1-3. 3a Ed.. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

_____. (1990) *Songbook: Tom Jobim*, Vol. 2 e 3. 1a Ed. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

_____. (1994) *Songbook Carlos Lyra*. 1a Ed. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

FERREIRA, A. B. de Holanda. (1999) *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3a Ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

FREITAS, Sérgio Ribeiro de. (1997) *Teoria de Harmonia da Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes da harmonia tonal*. Tese de Mestrado. Uberlândia, CEHAR- UFU.

GARCIA, Walter. (1999) *Bim Bom, A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Editora Paz e Terra.

GAVA, José Estevam. (2002) *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo, Editora UNESP.

GRIDLEY, Mark C.. (1987) *Jazz styles: history and analysis*. 3ª Ed.. Englewood Cliffs - New Jersey, Prentice Hall.

GUEST, Ian. (1996) *Arranjo: Método Prático*, Vol. 1-3. Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

HOBSBAWM, Eric J.. (1990) *História Social do Jazz*. Angela Noronha (trad.) Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.

HOLANDA, Sérgio B.. (1995) *Raízes do Brasil*, 26ª Ed.. São Paulo, Companhia das Letras.

JOBIM, Helena. (1996) *Antonio Carlos Jobim: Um homem Iluminado*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

JOBIM, Paulo (Coord.). (2001) *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*, Vol. 2:1959-1965. Rio de Janeiro, Jobim Music.

JORNAL DA TARDE/SP. (09/12/1994) Caderno Especial Tom Jobim.

JÚNIOR, Fanuel M. de Lima. (2003) *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*. Dissertação de Mestrado, Campinas, IA-UNICAMP.

KERNFELD, Barry (Ed.) (1995) *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York, St. Martin's Press.

KRAUSCHE, Valter. (1983) *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa* In: Tudo é História, nº 79. São Paulo, Editora Brasiliense.

LEVINE, Mark. (1995) *The Jazz Theory Book*. Petalume, Sher Music Co.

MAMMI, Lorenzo. (1992) *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova* In: Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 34 (novembro). São Paulo, CEBRAP.

MANNHEIM, Karl. (1952) "O problema sociológico das Gerações". In: FORACCHI, Marialice M. (org.). Williems, E., Uliana S., Marcondes, C. (trad.) (1982) *Sociologia* In: Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº25. São Paulo, Ed.. Ática.

MARCONDES, Marco A.. (Org.) (1998) *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*, 2ª Ed.. São Paulo, Art Editora.

MEDAGLIA, Júlio. "Balanço da Bossa". In: CAMPOS, Augusto de (org.). (1986) *Balanço da Bossa e outras bossas* In: Debates, nº 3, 4ª Ed.. São Paulo, Editora Perspectiva.

MEHEGAN, John. (1973) *Jazz Rhythm and the Improvised Line* In: Jazz Improvisation II. New York, Watson-Guptill Publications.

MELLO, J. E. Homem de. (1976) *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, Ed. USP.

MIRANDA, Dilmar Santos de. (2001) *Tempo da Festa X Tempo do Trabalho: Transgressão e carnavalização na belle époque tropical*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP.

NAPOLITANO, Marcos. (2001) *"Seguindo a canção", engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, FAPESP.

_____. (2002) *História & musica: história cultural da música popular* In: História &...Reflexões, nº 2. Belo Horizonte, Ed. Autêntica.

NETO, Ramalho. (1965) *Historinha do Desafinado*. Rio de Janeiro, Editora Vecchi.

PARANHOS, Adalberto. (1990) *Novas Bossas e Velhos Argumentos, Tradição e Contemporaneidade na MPB* In: História e Perspectiva, nº 3 (julho/dezembro). Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Curso de História.

PERRONE, Charles A.. (1993) *Masters of contemporary Brazilian song*. Texas, University of Texas Press.

RIDENTI, Marcelo. (2000) *Em Busca do Povo Brasileiro*. São Paulo, Editora Record.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. (1964) *The Principles of Orquestration*. STEINBERG, Maximilian (Ed.). New York, Dover Publications, Inc.

ROSEN, Charles. (1972) *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York, Norton Library, The Viking Press, Inc.

RUSSO, William. (1975) *Jazz Composition and Orquestration*. Chicago, The University of Chicago Press.

SABINA, Leslie M. (2002) *Jazz Arranging & Orquestration: A Concise Introduction*. Stamford, Thomson Learning.

SADIE, Stanley (Ed.) (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1-20. New York, Grove's Dictionaries of Music Inc..

SÁNCHEZ, José Luis. (1995) *Tom Jobim: a simplicidade do gênio.* COSTA, Silvia de Souza. (trad.) Rio de Janeiro, Editora Record.

SANDRONI, Carlos. (2001) *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

_____. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, B.. STARLING, H.. EISENBERG, J. (orgs.) (2004). *Outras Conversas sobre os Jeitos da Canção.* In: Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira, Vol. 1. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

SANTOS, Fabio S. (2003) Relatório Final de Iniciação Científica – *As Funções da Harmonia na Bossa Nova e no Jazz.* Relatório de Iniciação Científica, São Paulo, IA-Unicamp. Bolsa FAPESP.

SCHOENBERG, Arnold. (1993) *Fundamentos da Composição Musical.* 2ª Ed.. São Paulo, EdUsp.

SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H. de. (1999). *A Canção no Tempo. 85 anos de Músicas Brasileiras, Vol. 2: 1958-1985.* São Paulo, Ed. 34.

SHER, Chuck (org.). (1991) *The New Real Book*, Vol 2. Petaluma, Sher Music.

STURM, Fred. (1995) *Changes over Time: The Evolution of Jazz Arranging.* Advance Music.

TINHORÃO, José Ramos. (1969) *O Samba Agora Vai ... A Farsa da Música Popular no Exterior.* Rio de Janeiro, JCM Editores.

_____. (1986) *Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo.* 5ª Ed.. São Paulo, Art Editora.

_____. (1997) *Música Popular, Um tema em Debate.* 3ª Ed.. São Paulo, Editora 34.

ULANOV, Barry. (1957) *A História do Jazz.* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

ULHÔA, Marta T. de. "Métrica Derramada: Prosódia na Canção Brasileira Popular" In: JANK, H. (org.) (1998). *Anais do XI Encontro Nacional da ANPPOM*. Campinas, UNICAMP-ANPPOM.

WHITE, John David. (1994) *Comprehensive Musical Analysis*. London, The Scarecrow Press Inc..

WOLFF, Janet. (1982) *A Produção Social da Arte*. Dutra, W. (trad.). Rio de Janeiro, Zahar Editores.

ZAN, José Roberto. (1997) *Do fundo de quintal À Vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado. Campinas, Unicamp-IFCH.

Discografia

ALF, Johnny. C.D. *Johnny Alf 2LPs em 1CD: Rapaz de Bem e Diagonal*. 2001, BMG Brasil.

_____. C.D. *Johny Alf*. In: "Bis Bossa Nova". 2001, EMI Music.

_____. L.P. *Johnny Alf e os Precursores da Bossa Nova*. In: "Nova História da Música Popular Brasileira". 1978, Editora Abril Cultural.

ALVES, Lúcio. C.D. *Balançamba*. 2003, Universal Music.

ANDREATO, E. e PEREIRA, A. (orgs.) C.D. *Os Grandes Sambas da História*, Vol. 2, 8, 23 e 25. 1997, BGM Music e Editora Globo.

CARDOSO, Elizeth. C.D. *Canção do Amor Demais*. 2002, Estúdio Eldorado.

EÇA, Luiz. L.P. *O Prestígio de Luiz Eça*. 1983. Polygram

FARNEY, Dick. C.D. *Dick Farney: Piano, Orquestra: Gaya*. 2003, Universal Music.

GILBERTO, João. L.P. *Chega de Saudade*. 1959, Odeon.

_____. L.P. *João Gilberto*. 1961, Odeon.

_____. L.P. *O Amor, O Sorriso e a Flor*. 1960, Odeon.

HENDERSON, Joe. C.D. *Double Rainbow: The Music of Antônio Carlos Jobim*. 1995, Verve.

JOBIM, Tom. C.D. *A Arte de Tom Jobim*. 1988, Universal Music.

_____. L.P. *Antônio Carlos Jobim, The Composer of "Desafinado" plays*. 1963. Verve / Elenco de Aloysio de Oliveira.

WILLIAMS, Martin (org.). C.D. *The Smithsonian Collection of Classic Jazz*. Vol. 1, 3 e 4. 1987. The Smithsonian Collection of Recordings, Washington DC.

LYRA, Carlos. L.P. *Carlos Lyra e a Bossa Nova*. In: "Nova História da Música Popular Brasileira". 1978, Editora Abril Cultural.

MELLO, Zuza H. de. C.D. *A Era dos Festivais: 28 Canções que Marcaram uma Época da MPB*. 2003, Editora 34.

OLIVEIRA, Aloysio. L.P. *Máximo da Bossa*. 1967. Elenco.

PURIM, Flora. C.D. *Flora é M.P.M.*. 2001, BMG Brasil.

Glossário

Neste apêndice estão contidos alguns conceitos utilizados ao longo deste trabalho. Alguns problemas estão presentes nesta tarefa.

1. Muitos termos utilizados no estudo prático da música servem para designar mais de um conceito. Por isso é freqüente a ausência de palavras para designar precisamente aspectos específicos. Além disso, os termos musicais de origem européia foram re-apropriados pelo uso em outro contextos sócio-culturais. Portanto se enfrenta um problema duplo, pois se fala de duas culturas musicais distintas que, influenciadas pela música européia, tomaram caminhos claramente diversos. Optou-se por adaptar palavras aos conceitos.

2. Há uma dificuldade em tornar acessíveis alguns conceitos musicais sem um estudo formal de música. Buscamos nos referir à audição sempre que possível, visto que a música é antes de tudo o som e o estudo da música popular é realizado principalmente por meio da gravação. O exercício da escuta é essencial para a compreensão dos conceitos.

De maneira geral, a definição dos conceitos é simples, abrangem as práticas no *Jazz*, e na Bossa Nova, e quando necessário no Samba, e na música européia. Porém, eles estão adequados para este trabalho e podem não se ajustar a outros contextos. Contudo o problema central deste trabalho não estão nos termos utilizados, mas na comparação das suas diferentes manifestações. Por isso conceitos de origem européia, considerados preconceituosos pelos autores que os discutiram foram trocados por aqueles sugeridos pelos mesmos, quando possível. Também tentou-se apontar a correlação entre termos. De qualquer maneira, a grande maioria dos conceitos expostos possuem ou merecem trabalho dedicados exclusivamente à eles. Quando existirem dúvidas, recomenda-se a leitura dos trabalhos referidos, que certamente serão bastante esclarecedores. De qualquer maneira, a redação desse glossário evidencia a importância da ampliação do estudo em música, em especial da música popular.

Bebop:

Surgido na década de 1940, o *Bebop*, *Rebop* – ou apenas *Bop* – é um dos principais estilos instrumentais do *Jazz*. Entretanto, entre as décadas de 1950 e 1960 o termo passou a ser usado mais genericamente para designar sub-estilos como o *Cool Jazz*, *West Coast Jazz*, *Hard Bop*, *Soul Jazz* e *Funk*. O nome é uma onomatopéia da maneira como os músicos norte-americanos cantavam o intervalo de quarta aumentada. Apesar do estilo ter base em estilos anteriores, em especial o *Swing*, ele apresenta um aumento de complexidade com relação àqueles estilos. Sua característica mais importante é a diversificação das texturas produzidas pela sessão rítmica. O tempo é mantido pelo contrabaixo, e elaborado pela bateria no ximbau e no prato de condução, enquanto o piano e outros instrumentos da percussão apenas pontuam uma variedade de ritmos no tempo e fora dele. Essas pontuações frequentemente complementam a melodia por meio da criação de um jogo rítmico. Os melhor solistas do *Bebop* eram especialistas em criar rápidas frases assimétricas e padrões de acentuação inusitados em seus solos. O estilo também apresentava um vocabulário harmônico mais rico que os estilos de *Jazz* anteriores por meio de freqüentes nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, e suas alterações. Quanto ao repertório, os primeiros temas eram construídos a partir das progressões de canções já consagradas no repertório. Com o tempo surgiram outros voltados para este estilo, mais curtos, porém com progressões harmônicas mais complexas e mais cromáticas que aquelas da era do *Swing*. Até o final de 1940, o recurso do ***riff*** já seria outra vez utilizado para construção de músicas do *Bebop*. (Owens In Kernfeld, 1995:137-8, Verbete "*Bop*").

Brasileirinho:

É o nome associado à figura de semicolcheia – colcheia – semicolcheia por Mário de Andrade. O autor chegou chamá-la de "Síncope Americana" por ter identificado a mesma no Maxixe, no *Jazz* e no Tango, dentre outras expressões americanas. (Mario de Andrade *apud* Garcia, 1999:48-9).

Cadência:

Num sentido estritamente musical, refere-se a conclusão de uma frase, movimento ou obra utilizando uma formula melódica reconhecida, uma progressão harmônica ou resolvendo uma dissonância. (Rockstro In Sadie, 1980, Vol 3:582-6, Verbete "*Cadence*"). Outra acepção do termo é utilizada no Samba e no Choro para designar, conforme define Aurélio Buarque de Holanda, a regularidade de movimentos ou de sons. (Ferreira, 1999:360; Verbete "Cadência"). De certa maneira, essa definição coincide com a do termo *Groove*, utilizada no *Jazz*. Segundo Mark Levine, o *Groove*

é uma "trava" que ocorre entre os instrumentos que participam da sessão rítmica[5].

Co-Metricidade e Contra-Metricidade:

Segundo Carlos Sandroni, o conceito de síncope designa um efeito compreendido como um desvio da ordem natural para os teóricos da música ocidental que o criaram. O conceito torna-se problemático na medida em que, na música brasileira, como em outras expressões musicais de origem ou influência não-européia, é tão freqüente que não pode ser considerada uma anomalia. Por isso, para sua análise, Sandroni adota os termos **co-metricidade** e **contra-metricidade** cunhados por M. Kolinsky. Segundo Kolinski, há dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. "A métrica seria a infra-estrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações." Um ritmo qualquer pode confirmar (co-métrico) ou contradizer (contra-métrico) a métrica subjacente. (Sandroni, 2001:21-2).

Chorus:

No seu uso mais corrente, é o refrão de uma música ou hino, ou seja, aquela parte repetida com o mesmo texto e com a mesma **linha melódica** depois de cada verso. Especificamente no Jazz, *chorus* é qualquer recapitulação de um **tema** ou exposição de uma de suas variações. O termo é comum naquelas formas que consistem de um melodia inicial, seguida de uma série de variações e por fim a repetição do próprio material inicial outra vez. (Kernfeld, 1995:208, Verbete "*Chorus*").

Comping:

Para Robert Witmer, no dicionário *The New Grove Dictionary of Jazz*, a palavra *comp* é derivada de *acompany* ou *complement* – em inglês, acompanhamento ou complemento respectivamente. O procedimento é associado particularmente aos pianistas de *Jazz* posteriores ao *Bebop*, e consiste na construção de um apoio harmônico pelo uso de acordes improvisados, de caráter essencialmente não-melódico e ritmicamente variados. (Witmer In Kernfeld, 1995: 240, Verbete "*Comping*").

Contraponto:

Termo utilizado no Século XIV para designar a combinação simultâneas de duas linha melódicas seguindo um sistema de regras. O mesmo termo também pode designar um tipo de composição ou uma linha melódica específica dentro de uma composição. (Sachs & Dahlhaus In Sadie, 1980, Vol 4:833, Verbete "*Counterpoint*").

[5] *"Groove: The 'lock' between members of a rhythm section playing well together."* (Levine, 1995:XII).

Convenção:

> "Frase (ou fragmento) de caráter fortemente rítmico que é dobrada por inteiro ou parcialmente pelos instrumentos da base (nem sempre todos, mas bateria e baixo não podem faltar). dependendo da situação e da ênfase desejada, outros instrumentos melódicos podem juntar-se à convenção."(Almada, 2000:99).

Cool Jazz:

O termo se aplica a uma diversidade de estilos modernos de *Jazz* principalmente das décadas de 1950 e 1960. Segundo Berendt, no final da década de 1940, uma música aparentemente mais transparente e tranqüila gradualmente substituiu o mais agitado *Bebop*. Os músicos desse estilo davam ênfase à simplicidade e ao lírico. Por isso procuravam um som mais limpo, sem vibrato, evitando os registros mais agudos dos instrumentos. O estilo incorporou elementos da música européia de concerto sem se desligar das características principais que identificam o gênero norte-americano. (Berendt, 1975: 32-3).

Forma (Canção, Binária, Ternária, Rondó):

O conceito de forma, embora bastante ambíguo, está ligado à construção e a organização do material musical. Segundo Arnold Schöenberg, os requisitos básicos da forma são a lógica e a coerência, de tal maneira que suas partes – apresentação, desenvolvimento, conclusão, etc. – sejam interligadas por meio de relações claramente estabelecidas. Assim, uma música deve ser um "organismo completo, único e autosuficiente". (Whittall In Sadie, 1980, Vol. 6:709-10, Verbete "*Form*").

Diversas formas foram identificadas nas análises deste trabalho. A mais comum é a forma canção (**A A B A**), que pode ser encontrada em grande parte do repertório cantado do *Jazz*, (Owens In Kernfeld, 1995:396), mas é original da Música de Concerto Européia, onde é tratada como uma variação da forma ternária (**A B A'**). (Schöenberg, 1993:151). Outra forma encontrada é a forma binária (**A B**). Algumas poucas canções fazem referência à estrutura responsorial do Samba por possuírem um refrão. Na teoria da música de concerto, esta é chamada de forma rondó (**A B A C A etc.**), embora na música brasileira sejam bem menores e às vezes a melodia não é alterada (**A B A B A B**) sendo que apenas a letra é alternada.

Harmonia:

O termo harmonia designa a prática, original da Europa, de combinar notas simultaneamente em acordes e organizar estes numa sucessão linear. (Strunk In

Kernfeld, 1995:485, Verbete "*Harmony*"). Intimamente ligado ao Sistema Tonal[6], predominante nas músicas de origem e/ou influência européia, como o *Jazz*, o Samba e a Bossa Nova, a harmonia obedece a lógica imposta por esse sistema, o que implica em grande semelhança nas práticas harmônicas dessas várias expressões musicais. Essa afirmação é confirmada, em teses como a de Sérgio Freitas (Freitas, 1997), em que se examinam as relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal.

Segundo Freitas, existem apenas três funções harmônicas básicas: a Tônica (**T**), a Subdominante (**S**) e a Dominante (**D**). Três aspectos dessas funções são importantes para este trabalho:

1. Essas funções organizam-se sempre obedecendo à lógica do Sistema Tonal de "repouso/movimento" – ou "tensão/relaxamento".

2. Chama-se de **progressão harmônica** a disposição linear dessas três funções, sendo que as mais básicas e comuns – [**T**–**S**–**D**–**T**], [**T**–**D**–**T**] e [**T**–**S**–**T**] – são as matrizes para as muitas possibilidades de seqüências de acordes.

3. As funções "estão para o sistema harmônico como uma categoria que congrega aqueles acordes que por suas características constitutivas e expressivas se filiam a esta ou aquela determinada classe funcional." (Freitas, 1997:20-6).

Assim, uma música qualquer, de natureza tonal, sempre é constituída por um número que acordes que se organizam seguindo as **progressões harmônicas**, que obedecem a lógica do sistema tonal. Com isso, conclui-se que, estruturalmente, há uma semelhança sintática nas músicas de origem e/ou influência européia. Especificamente para este trabalho, deve-se ressaltar esse parentesco ao se aprofundar na temática da influência do *Jazz* na Bossa Nova.

Entretanto, apesar desta raiz comum entre essas várias expressões musicais, é possível identificar características peculiares na prática de cada estilo musical em comparação com outro, a partir da recorrência de uma determinada escolha de acordes, ou de uma prática específica como a adição de **tensões disponíveis**, **substituições**, alterações no **ritmo harmônico**, preferência por determinadas **progressões harmônicas**, utilização de determinados acordes em inversões ou outras situações específicas, etc.. No estudo de harmonia tradicional, por exemplo, pode ser verificada a recorrência da seguinte progressão: [**I** – **IV** – **V7** – **I**]. Já no *Jazz*, o [**II** – **V7** – **I**] é bastante utilizado. No Samba e no Choro é comum a recorrência de **progressões harmônicas** triádicas incrementadas pelo recurso de **inversão de acordes**.

[6]Para uma explicação introdutória sobre o Sistema Tonal, recomenda-se o livro *Harmonia* de Arnold Schöenberg (Editora UNESP, 2002).

Por fim, esclarecemos as grafias utilizadas neste trabalho. As funções harmônicas serão representadas pela sua letra respectiva – Tônica (**T**), Subdominante (**S**) e Dominante (**D**). Os **graus da escala** serão representados por algarismos romanos, e suas alterações sobrescritos. Ex: **I**, **V7**, **bVI**, **#IV**, **bII7**. Para os acordes adotamos as respectivas letras do alfabeto, e suas alterações sobrescritas: **C**, **Dm**, **Em7**, **F#7MA**, **G7**, **AbO**, **BØ**. Para as próprias notas, são usados seus nomes: **Dó**, **Ré**, **Mi**, **Fá Sustenido**, **Lá Bemol**, etc…

Improvisação:

Para este trabalho a improvisação é a criação espontânea de música enquanto é executada. No *Jazz*, especial atenção é dada à improvisação individual de um instrumentista ao solar um ou mais ***chorus*** de uma música. Entretanto, Barry Kernfeld aponta para outros níveis em que a prática se manifesta. Em muitos casos, o próprio acompanhamento é improvisado, balizado apenas por poucos elementos musicais tal como a função do instrumento dentro do conjunto, pela harmonia e pelo tempo estabelecido na música. A autor enfatiza o fato de que nem todos os solos *jazzistas* são improvisados, e nem todas improvisação é executada por um solista. Por fim, apesar da prática ser considerada central, não é necessária a sua presença para que uma obra de música seja considerada do gênero. (Kernfeld, 1995:554, Verbete "*Improvisation*").

Segundo Joachim Berendt:

> Toda improvisação jazzística se baseia num tema, excetuando-se, evidentemente, a improvisação do free e do jazz dos anos 70. As formas mais comumente usadas numa composição jazzística, são as seguintes: 'forma-canção', A A B A com 32 compassos – tema inicial, repetição, segundo tema e volta do tema inicial (cada parte com 8 compassos); 'forma blues', com 12 compassos […]. O músico de jazz, baseado na sequência harmônica da melodia ('canção' ou 'blues'), constrói sua improvisação, que pode ou não estar diretamente ligada à melodia dada. A improvisação que ornamenta uma melodia é a mais antiga. […] O tipo de improvisação mais recente do jazz, também chamado de chorus, praticamente nada tem a ver com a melodia original. Ela é completamente livre e se liga apenas ao esquema harmônico básico da melodia. […]. (Berendt, 1975:117).

Há uma carência de trabalhos que tratam dos vários tipos de improvisação na música brasileira. Contudo, percebe-se uma ênfase no canto, e talvez por isso, não é atribuída tanta importância à execução individual de um solo por um instrumentista. (Essa também poderia ser uma explicação para a ausência de trabalhos dessa

natureza.) É de opinião deste autor que no Choro pode ser encontrada uma improvisação mais ornamental e que a prática de improvisação em ***chorus*** tornou-se mais comum depois da Bossa Nova. Por fim, como no *Jazz*, muito do acompanhamento é improvisado, balizados pela função dos instrumentos no conjunto, pela harmonia e pelo tempo estabelecido na música.

Inversão (de acordes):

Originalmente é a re-organização das notas de uma tríade – acorde de três notas, como por exemplo **Dó Maior** (**C**, **E**, **G**) –, de tal maneira que a nota mais grave não é a fundamental (em inglês *root*) do acorde. Se a nota mais grave é a terça do acorde, chama-se *1ª Inversão*. Se a quinta do acorde é a nota mais grave, chama-se *2ª Inversão*. O conceito foi posteriormente estendido para englobar as tétrades – acordes com quatro notas como **C7** (**C**, **E**, **G**, **Bb**) – de tal maneira que há uma *3ª Inversão*, com a sétima nota do acorde no baixo. (Drabkin In Sadie, 1980, Vol. 9:285, Verbete "*Inversion*").

Jam Session:

Trata-se de um encontro informal onde músicos do *Jazz* tocam para seu próprio prazer. Originalmente eram encontros espontâneos dos músicos sem compromisso profissional. Era utilizado para iniciar músicos, principalmente porque não era uma música formalmente ensinada nas academias e escolas de música. (Schuller In Kernfeld, 1995:577, Verbete "*Jam Session*").

Linha Melódica:

Designa o que é comum chamar de melodia, ou seja, aquelas notas que qualquer leigo canta para identificar uma música qualquer. Utilizamos este termo para distinguir do conceito de **melodia** que designa um tipo específico de construção interna da linha melódica neste trabalho. (Ver verbete **Tema e Melodia**.)

Linha Melódica ***Vocal*** *e* *Linha Melódica* ***Instrumental***:

A natureza e as características de qualquer instrumento determina certas limitações às linhas melódicas a ele destinado. Designamos o termo linha melódica vocal para descrever aquelas melodias cujas características permitem uma fácil execução na voz. As qualidades das melodias destinadas à este instrumento são: a utilização de notas relativamente longas; a mudança suave de registro; o predomínio de movimentações por graus conjuntos e menos por saltos; a preferência por intervalos mais naturais e não aqueles mais dissonantes como os diminutos e os aumentados; a aderência à tonalidade; a modulação gradual de tonalidade.

Já as linhas melódicas instrumentais são aquelas cujas características se restringem às limitações do instrumento ao qual foi destinado. Sendo diversa a natureza e as características dos instrumentos, é impossível precisar exatamente quais estas características sem definir qual instrumento enfocado. Algumas diferenças dos instrumentos para a voz estão na ampliação da **tessitura** e da **extensão**, na velocidade das notas e na facilidade de saltar para outras. Características típicas de alguns instrumentos incluem tocar repetidamente a mesma nota, ou mais de uma nota por vez, além das possibilidades de timbre que os instrumentos permitem. (Schöenberg, 1993:125-9).

A utilização de **progressões harmônicas** muito complexas, cromatismos, intervalos dissonantes ou rápidos, notas extra-harmônicas, excesso de saltos, ou saltos distantes, dentre outros procedimentos que dificultam a entoação de uma melodia por um cantor, nos obriga a classificar essas melodias de linhas melódicas instrumentais neste trabalho. Esta distinção é importante porque há uma preferência por melodias compostas por e para instrumentistas no repertório *jazzísta* (os temas "*Standard*" no *Bebop*), ao passo que o repertório Bossanovista é predominantemente vocal.

"Melodiosidade" e "Instrumentalidade":

A obediência aos procedimentos atribuídos às linha melódicas vocais conferem uma qualidade comum à elas. Segundo Arnold Schöenberg, por ser o instrumento musical mais antigo, as melodias destinadas à este instrumento servem de referência para a "Melodiosidade" de uma linha melódica qualquer. Embora o conceito seja simples, atenção dever ser conferida ao material melódico e à sua execução antes da classificação do mesmo, visto que uma linha pode ser composta para a voz imitando um instrumento, ou vice-versa. Assim, pode ocorre conclusões precipitadas.

Um exemplo está justamente na distinção entre a "Melodiosidade" e "Instrumentalidade" dos repertórios *jazzísta* e bossanovista. Em função do repertório do *Jazz* ser predominantemente instrumental, e do repertório da Bossa Nova ser predominantemente vocal, pode existir a associação da "Instrumentalidade" ao primeiro e a "Melodiosidade" ao segundo. Entretanto, não é sempre o caso, visto que muitas melodias bossanovistas são pouco "melodiosas" em função dos caminhos harmônicos complexos que possuem, e que os **temas** de *Jazz* são, via de regra, simples para melhor permitir a improvisação. Outro exemplo pode ser observado num comportamento mais "instrumental" de muitos cantores norte-americanos de *Jazz* frente às canções.

Metro:

É a organização temporal das notas numa composição de tal maneira que uma pulsação regular possa ser percebida e o tempo ocupado por cada nota medido em termos desse pulso. Na música ocidental, esses pulsos também são organizados em uma unidade regular chamada de compasso, cujo número de pulsos é constante. As notas são medidas em proporções que se relacionam àquele pulso, indicado na partitura por uma fórmula de compasso.

A fórmula de compasso é uma fração. O numerador indica o número de pulsos por compasso enquanto o denominador indica o valor da nota que equivale a um único pulso do compasso. (Sadie, 1980, Vol. 12:222, Verbete "*Metre*").

Modulação:

Na música tonal, o movimento de uma tonalidade para outra por meio de um progressão musical contínua. Há três tipos de modulações básicas:

1. por acorde pivô, onde um acorde comum às duas tonalidade é utilizado para fazer a transição;

2. por nota pivô, onde uma nota importante da primeira tonalidade também ganha importância melódica na segunda;

3. por salto direto.

A modulação por acorde pivô pode ainda ser classificada em três categorias. Se chamará a modulação de diatônica, enarmônica ou cromática dependendo da relação das notas do acorde entre as duas tonalidades. (Andrews & Drabkin In Sadie, 1980, Vol 12:455-6, Verbete "*Modulation*").

Mordente:

O mordente, conceito musical do Período Barroco Europeu, é uma espécie de ornamento. Consiste da rápida alternância entre a nota principal e outra um grau acima ou abaixo dela. Para uma ilustração, configura a Figura 1. (Sadie, 1980, Vol. 13:846, Verbete "*Ornaments, $III: Shakes*").

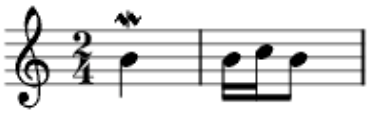


Figura 1: Mordente

Portamento ou Glissando:

Os termos portamento e glissando designam efeitos semelhantes que ocorrem ao se deslizar de uma nota para outra. O termo portamento designa o efeito quando acontece rapidamente e num intervalo pequeno, sendo que as entre-notas pelo qual se desliza não devem ser distinguíveis. O procedimento é bastante comum na voz, nos instrumentos de cordas friccionadas, no trombone, e na clarineta. (Sadie, 1980, Vol. 15:134, Verbete "*Portamento*")

Já o glissando, termo de definição mais ambígua, designa o mesmo efeito em intervalos maiores. Entretanto, a noção de glissando permite que as todas as notas sejam enunciadas. Por isso glissandos são possíveis em quase todos os instrumentos. (Sadie, 1980, Vol. 7 :447, Verbete "*Glissando*").

É importante frisar que a execução do portamento, na voz, ocorre naturalmente, sem a necessidade de qualquer exercício técnico. Como o procedimento ocorre naturalmente na voz, não executá-lo ou diminuí-lo exige certo treino vocal, o que não ocorre numa grande maioria de cantores populares.

Progressão Harmônica:

Segundo Sérgio Freitas, a progressão harmônica é a sucessão linear das unidades harmônicas – acordes. (Freitas, 1997:20-6). (Ver verbete **harmonia**).

Regional (de Choro ou de Samba):

Segundo Henrique Cazes, o nome dessa formação – composta de dois a três violões, cavaquinho, percussão (geralmente apenas um pandeiro) e um solista (instrumental ou vocal) – têm origem na década de 1920 com conjuntos que tocavam música regional como Turunas Pernambucanos, Voz do Morro e Os Oito Batutas. Atrelados à programação de Rádio, o conjunto se fixaria na década de 1930:

> Para uma estação de rádio da época era indispensável o trabalho de um conjunto do tipo 'regional', pois, sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores. (Cazes, 1998:85).

A função dos instrumentos nesta formação se divide basicamente da seguinte maneira: o solista é responsável pela melodia, ora improvisando, ora ornamentando a linha principal. Os violões são responsáveis pela parte harmônica e da condução do baixo – chamadas de "baixarias". O cavaquinho também exerce um papel harmônico, embora sua principal função seja rítmica. A adição do pandeiro, reforçando o

cavaquinho na função rítmica, se deu apenas no final da década de 1920, incentivado principalmente por Pixinguinha. (Almeida, 1999:31-2).

Riff:

O *riff*, termo original do *Jazz*, é um pequeno ostinato, de dois ou quatro compassos que pode ser repetido ou variado para acomodar uma **progressão harmônica** qualquer. Na década de 1940, os músicos utilizar-se-iam dele como um acompanhamento, encarando-o como um elemento característico do *Jazz*. (Robinson In Kernfeld, 1995:1047).

Ritmo Harmônico:

É a quantidade de acordes que ocorrem dentro de um mesmo compasso. Sendo a **harmonia** um aspecto musical que está ligado à todos outros aspectos musicais, o ritmo harmônico é determinante da sensação rítmica de uma música. (Freitas, 1997:29).

Rubato:

Palavra original do italiano: *Tempo Rubato* (Tempo Roubado). O procedimento consiste em estender uma nota além do tempo matematicamente destinado à ela, conseqüentemente atrasando ou alargando o tempo da música. (Sadie, 1980, Vol. 16:292, Verbete "*Rubato*").

Sessão Rítmica:

Segundo o *The New Grove Dictionary of Jazz*, salvo o *Free-Jazz*, todos os conjuntos associados à qualquer estilo do *Jazz* obedecem a divisão básica de instrumentos melódicos – ou *front-line instruments* – e instrumentos acompanhantes – ou *rhythm instruments*. A sessão rítmica, tradução direta do inglês *Rhythm Section*, é o conjunto de instrumentos responsáveis pelo acompanhamento, apesar de que, no *Jazz*, qualquer instrumento pode ser utilizado para a melodia. Em geral, esta sessão é composta por um instrumento harmônico – piano, violão ou banjo –, um instrumento grave – um contrabaixo ou uma tuba, e em menos freqüência um saxofone baixo –, e uma bateria. Por conta da diminuição do tamanho do conjunto nos estilos mais recentes de *Jazz*, o termo *front-line* viria a ser cada vez menos utilizado. Com efeito, há conjuntos compostos exclusivamente pela sessão rítmica. (Kernfeld, 1995:57, Verbete "*Rhythm Section*"). Os fonogramas de *Jazz* dos estilos mais modernos, tal como o *Bebop*, o *Cool-Jazz* e o *West Coast Jazz* (ou *Hot-Jazz*), percebe-se uma predominância da formação Piano, Baixo e Bateria.

A função e o estilo executado por cada um dos instrumentos da sessão rítmica varia bastante segundo o período histórico e intérprete enfocado. Para T. Dennis

Brown, os bateristas da década de 1940 e 1950, associados aos estilos do *Bebop* e do *Cool-Jazz*, se inspiraram principalmente dos estilos utilizados na década de 1930, utilizando os pratos como principal instrumento de acompanhamento. Utilizavam-se consistentemente do ximbau nos segundos e quartos tempos e pontuações esporádicas no bumbo. Com freqüência fraseavam assimetricamente – ou seja, evitando frases mais comuns de 4 ou 8 compassos. (Kernfeld, 1995:314, Verbete "*Drum set*").

O instrumento responsável pela linha do baixo possui duas funções dentro da sessão rítmica do *Jazz*: base harmônica e marcação rítmica. Steven Strunk afirma que a grande maioria desses músicos tendem a pensar os acordes na posição fundamental[7]. (Kernfeld, 1995: 468, Verbete "*Harmony*"). Assim, o baixista toca a fundamental do acorde pelo menos uma vez ao longo de cada compasso, mesmo nas linhas improvisadas como no ***Walking Bass***. A marcação rítmica também é responsabilidade desse instrumento. Especificamente no *Bebop* e no *Cool-Jazz*, é executado o chamado *Four-Beat*, onde cada um dos quatro tempos do compasso são explicitados pelo instrumento grave. (Kernfeld, 1995:87, Verbete "*Beat*").

Segundo Lawrence Koch, à partir de 1940 que os pianistas gradualmente deixariam de marcar o tempo com a mão esquerda. O movimento afastaria os pianistas da sessão rítmica, sendo este fato mais evidente a partir do *Bebop*, onde o piano possui uma função clara de preenchimento harmônico. Diversas técnicas de acompanhamento e harmonização da melodia foram desenvolvidas ou elaboradas na transição para este estilo musical. Algumas dessas práticas novas incluem o ***comping***, o *block chords*, o *locked hands*, além de diversas técnicas de ***voicings***. Essas práticas caracterizam as interpretações dos pianistas do referido estilo. (Koch In Kernfeld, 1995:979-83, Verbete "*Piano*").

Síncopa:

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a síncopa é o deslocamento regular de uma duração fixa à frente ou atrás de sua colocação normal na pulsação de um padrão rítmico mensurado. Em virtude da sua colocação em tempos de articulação fracos, elas podem ser percebidas como contrárias a um pulso estabelecido pela organização da música em compassos. (Sadie, 1980, Vol. 18:469, Verbete "*Syncopation*"). Segundo Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*, a "Carta do Samba" tirada no I Congresso Nacional do Samba afirmava que a grande característica do gênero é o seu emprego de síncopas. (Sandroni, 2001:19). Ver verbetes **Co-metricidade e Contra-metricidade** e **Brasileirinho**.

Standard:

[7]Consultar verbete **Inversões** neste **Glossário**.

Um *standard* é qualquer composição que, tendo adquirido uma certa popularidade, torna-se parte do repertório que um *jazzísta* deve conhecer. Esse repertório é dividido por aqueles músicos em três categorias: *dixieland*, *mainstream* e *jazz standard*. O *dixieland* é composto por músicas populares do Século XIX como os *spirituals* e os temas de *Blues*. Na categoria *mainstream* – composta em sua grande parte por canções da *Broadway* – se concentra o repertório comercialmente popular. Ao repertório *jazz standard* pertencem as composições escritas por músicos do *Jazz* especificamente para improvisação.(Witmer In Kernfeld, 1995:1155, Verbete "*Standard*").

Substituição (de acordes):

É a prática de trocar um acorde, ou acordes de uma **progressão harmônica** por outro de função similar. Segundo Steven Strunk, "Músicos de jazz freqüentemente trocam um acorde original numa progressão por outro acorde, chamado de 'acorde substituto'. Essas substituições fazem parte da natureza improvisatória do *jazz*, e podem ser mais ou menos complexas."[8] (Stunk In Kernfeld, 1995:490, Verbete "*Harmony*").

Tessitura ou Extensão:

O conceito tessitura designa a distância entre a nota mais grave e a mais aguda que um instrumento ou a voz podem executar. Pode se referir também à mesma distância no contexto de uma composição musical. Neste caso, em português, também recebe o nome de extensão. (Sadie, 1980, Vol. 15:583, Verbete "*Range*").

Turn-Around:

É uma **progressão harmônica** de acordes ao final de uma frase ou de um ***chorus*** que resolve de volta ao início do **tema**. Ver verbetes *progressão harmônica*, ***chorus*** e **harmonia**.

Voicings:

Termo do *Jazz* que designa a sonoridade particular de uma acorde. Os *voicings* dependem da ordem vertical, do espaçamento das notas e da distribuição das mesmas entre os instrumentos. (Kernfeld, 1995:1252, Verbete "*Voicings*".)

Tema e Melodia:

[8] *Jazz performers often replace an original chord in a progression with another chord called a "substitute chord." Such substitutions is part of the improvisatory character of jazz and can be more or less complex.* (Tradução do autor.)

Pode ocorrer uma dupla confusão, visto que ambos termos, possuem mais de um sentido corrente. Neste trabalho, os termos tema e melodia designam tipos distintos de construção interna da **linha melódica**. Na literatura acadêmica sobre o *Jazz* e sobre a música européia, o termo tema designa uma estrutura de obra específica, tal como a forma canção. (Ver verbete **forma**). A expressão **linha melódica** é preferida ao uso mais corrente do termo melodia. (Ver verbete **linha melódica**).

Em **$1 (Construção Melódica)** discute-se sobre o uso dos termos tema e melodia enquanto construção interna da **linha melódica**. Já **$2 (Forma)** trata do uso do termo enquanto estrutura musical.

$1 (Construção Melódica) – Segundo Arnold Schöenberg, uma sucessão de notas qualquer produz um conflito que a adição de sons subseqüentes pode resolver ou intensificar. A diferença entre um tema e uma melodia se expressa na maneira como este conflito é resolvido.

Numa melodia, busca-se o repouso da **linha melódica** pelo caminho mais direto – "A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio;" –, ou seja pela repetição do material musical (formas-motivo) com poucas alterações. Com isto, evita a intensificação do conflito musical estabelecido. Com efeito, sua harmonia não se afasta da tonalidade original, e sua ampliação se faz principalmente por meio da continuação, e menos pela elaboração ou desenvolvimento. Em função desses aspectos, a melodia é mais transparente, e suas subdivisões mais previsíveis, embora indefinidas, pois assim se permite sua abertura e continuação. "Uma melodia [...] tende à regularidade, à simetria e à simples repetição. Portanto ela geralmente revela um fraseio nítido."

Já o tema, "[...] resolve o problema, colocando em prática suas conseqüências. [...]". Nele o problema musical é intensificado pela elaboração e/ou desenvolvimento do material musical (formas-motivo). A maior variação dos motivos permite **linhas melódicas** mais complexas e **progressões harmônicas** que se distanciam da tonalidade original. A subdivisão do tema em segmentos é menos coerente, sendo possível encontrar motivos assimétricos justapostos. Não se busca um equilíbrio formal, mas sim um aprofundamento do conflito básico estabelecido ao início.

> Um tema não é [...] totalmente independente ou auto-determinado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância. (Schöenberg, 1993:129-32).

Por fim, o autor alerta que essa distinção é necessariamente uma generalização da realidade, sendo possível encontrar estruturas híbridas. Por isso essa distinção

não tem utilidade como ferramenta de classificação, servindo apenas como base para uma comparação mais minuciosa do material musical.

$2 (Forma) – No *Jazz*, tema pode designar qualquer melodia harmonizada, geralmente de 16 a 32 compassos, e em alguns casos pode ser apenas uma **progressão harmônica** usada como ponto de partida para um sessão ou uma música inteira. (Kernfeld, 1995:1197, Verbete "*Theme*"). Geralmente utilizado como base para a ornamentação ou improvisação de um solista – ou seja, a criação de variações. (Ver verbete **improvisação**.)

Curiosamente, na música européia, há uma forma musical designada "tema com variações". Sobre esta, Arnold Schöenberg escreve: "A forma [...] originou-se, talvez, do costume de repetir um tema agradável por diversas vezes, evitando o declínio do interesse pela introdução de ornamentações e outras edições." A descrição acima é similar aquilo que é comumente praticado nas ***Jam Sessions***, onde um tema (*Jazz standard*) é variado (improvisado) por diversos solistas. Sua elaboração obedece, de maneira genérica, às regras para a construção temática, que se discutiu no **$1 Construção Melódica**, onde as formas-motivo são desenvolvidas após sua primeira aparição. (Schöenberg, 1993:203).

Tensões Disponíveis:

O termo designa aquelas notas que podem ser adicionadas, mas que não pertencem às tétrades básicas utilizadas na música popular. Ele visa substituir o verbete mais comum, "dissonância", que possui uma conotação negativa, e cuja definição já não abrange a prática atual, onde essas notas tornaram-se "sons absorvidos e assimilados e portanto, cheios de qualidades totalmente 'consonantes' [...]". As tensões disponíveis variam segundo a função do acorde. De maneira geral, estão localizados às terças maiores ou menores acima das notas da tétrade. São elas nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, etc, notas da escala. Elas complementam o acorde, sem alterar ou modificar sua atribuição original. (Freitas, 1997:17-8).

Similarmente, na prática do *Jazz* são chamados de acordes estendidos (*extended chords*) aqueles que se utilizam dessas notas. Elas são tratadas pelos músicos norte-americanos como elementos de "cor" sonora, por isso estão ligados ao timbre, e não à função harmônica, assim como sugere Freitas. (Strunk In Kernfeld, 1995:485-6, Verbete "*Harmony*").

Vibrato:

O vibrato é uma oscilação mais ou menos rápida de uma determinada nota com fins expressivos. (Sadie, 1980, Vol. 19:697, Verbete "*Vibrato*"). No *Jazz*, o procedimento é utilizado como um recurso para adicionar cor ao som. Por isso os cantores

desse estilo variam com freqüência as características do mesmo, inclusive no interior da execução de uma única nota.

Já na ópera, encontra-se um vibrato mais largo e constante. Nelson Gonçalves e Orlando Silva são dois cantores brasileiros em cujo cantar se encontra esse tipo operístico. O sucesso de ambos cantores é um forte indício da importância deste tipo de colocação vocal na música brasileira pré-Bossa Nova. Uma das características mais marcantes do estilo vocal de João Gilberto é justamente a ausência deliberada de vibrato.

É importante frisar que um leve vibrato ocorre naturalmente ao relaxar o aparelho vocal para cantar. Assim a execução exagerada ou completa eliminação desse recurso exigem técnica e estudo do instrumento da voz.

Walking Bass:

Literalmente "baixo caminhante". No *Jazz*, é a **linha melódica** tocada em pizzicato num contrabaixo acústico. Toca-se em cada um dos tempos, se movimentando em tons não restritos à **harmonia**. O estilo surge com o declínio do *stride piano*, entre 1920 e 1930, tornando-se um procedimento comum dos contrabaixistas, pois permite contribuir ao pulso, à harmonia e à melodia ao mesmo tempo. (Kernfeld, 1995:1257, Verbete "*Walking Bass*").

Anexos

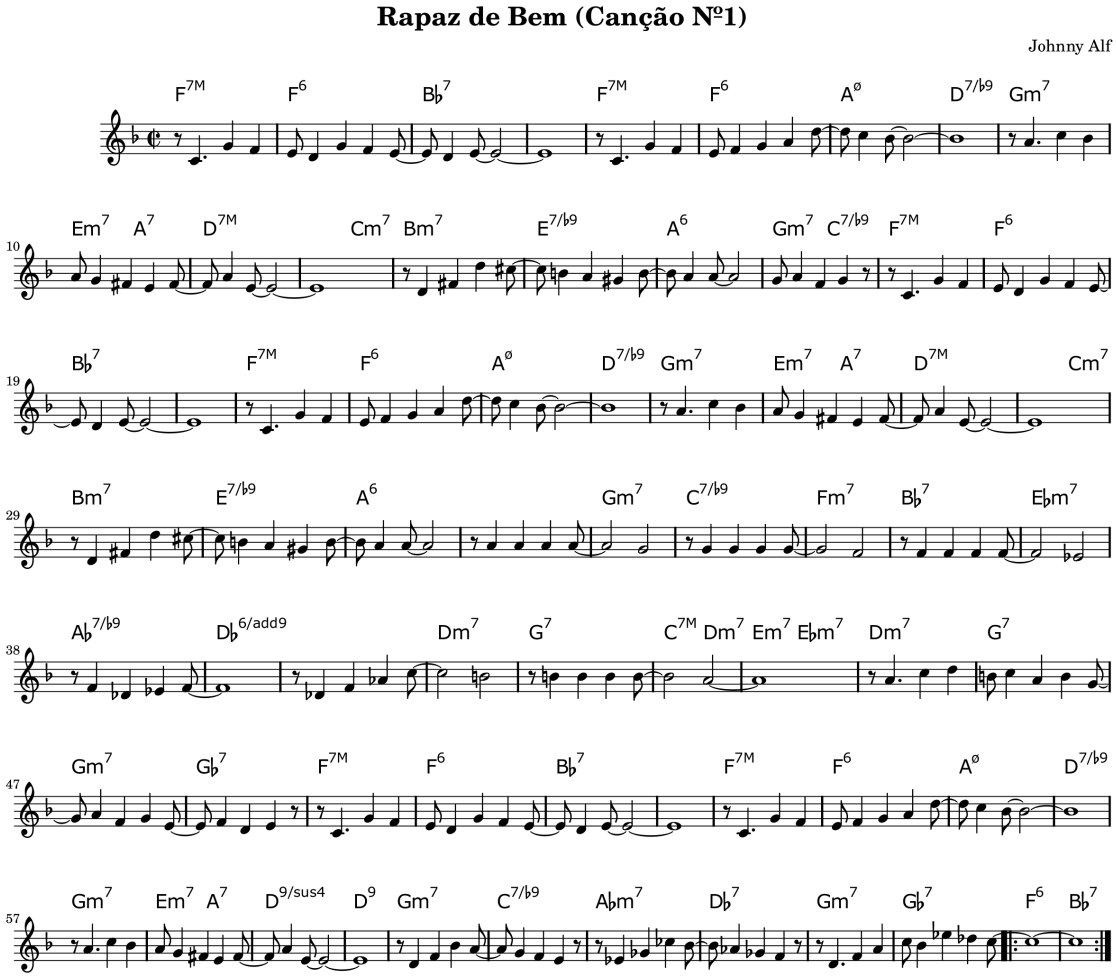


Figura 2: Rapaz de Bem (Canção nº 1)

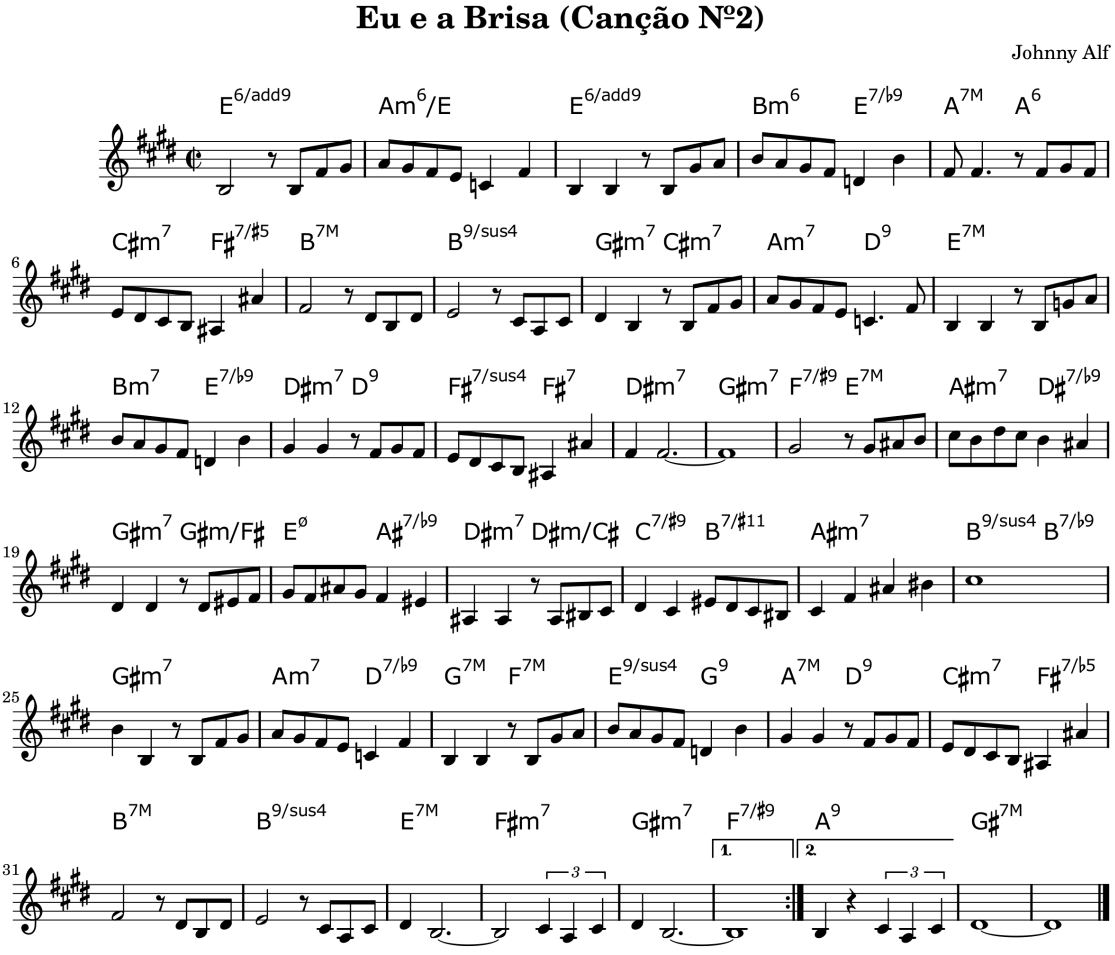


Figura 3: Eu e a Brisa (Canção nº 2)

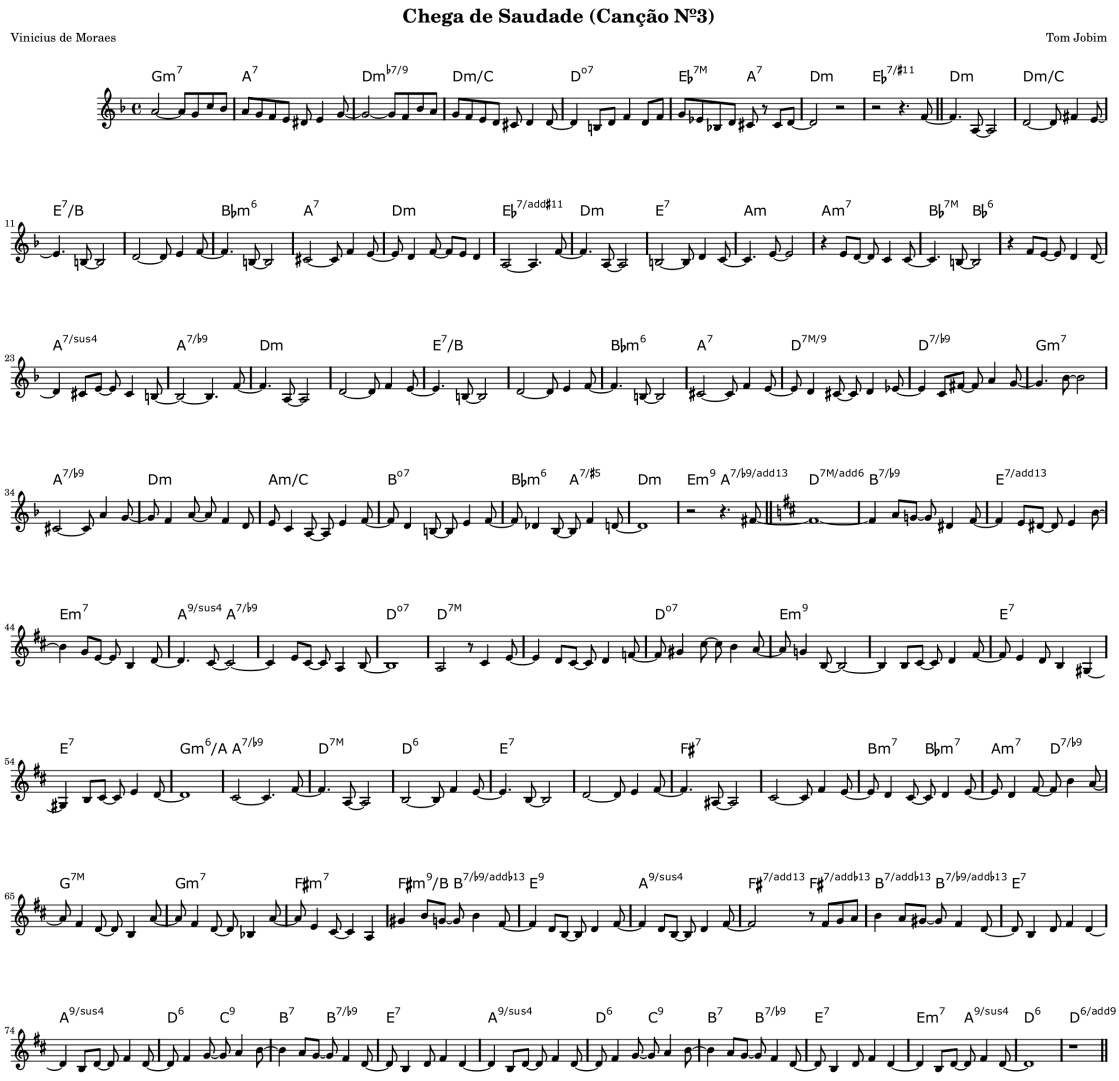


Figura 4: Chega de Saudade (Canção nº 3)

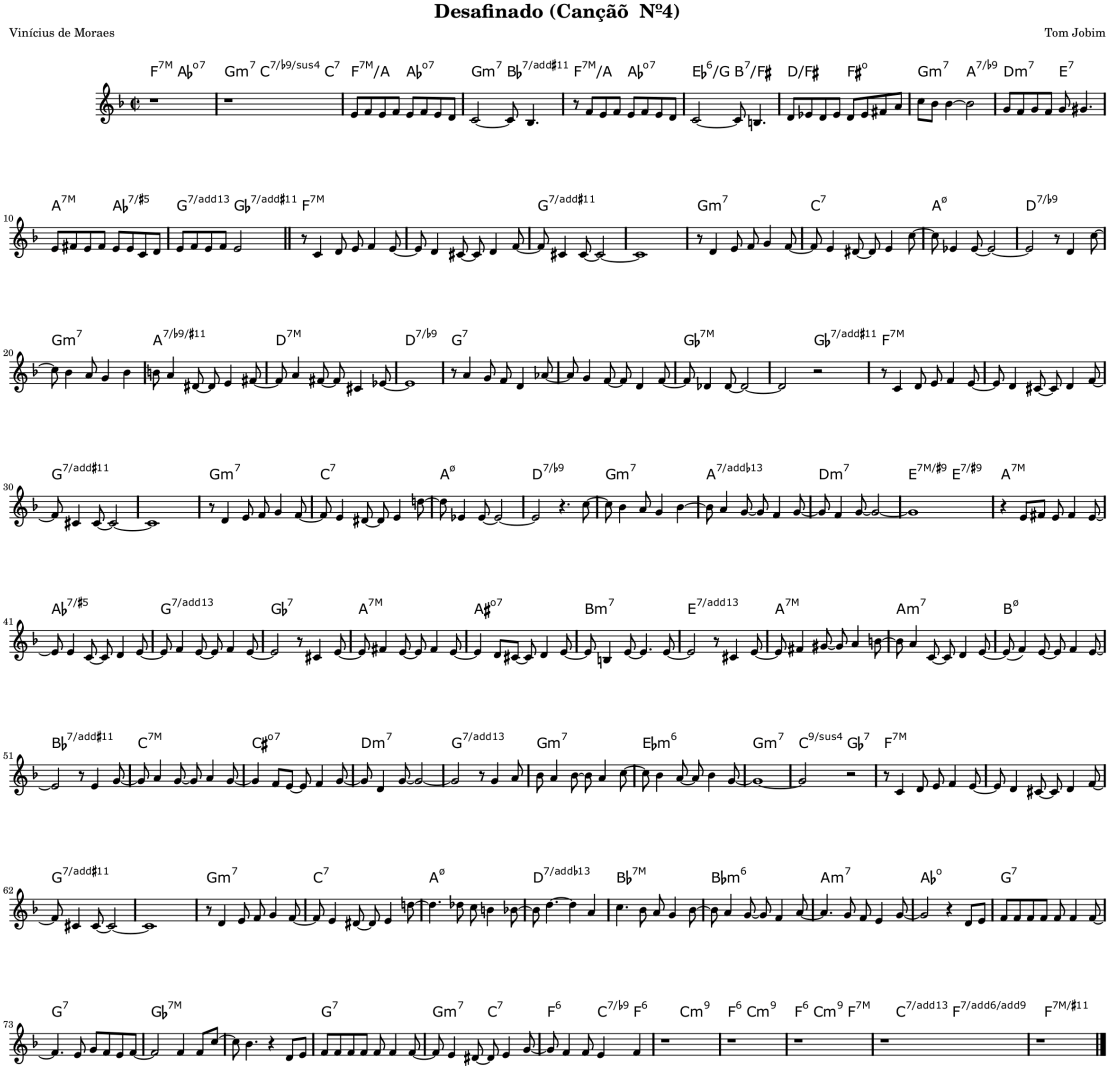


Figura 5: Desafinado (Canção nº 4)

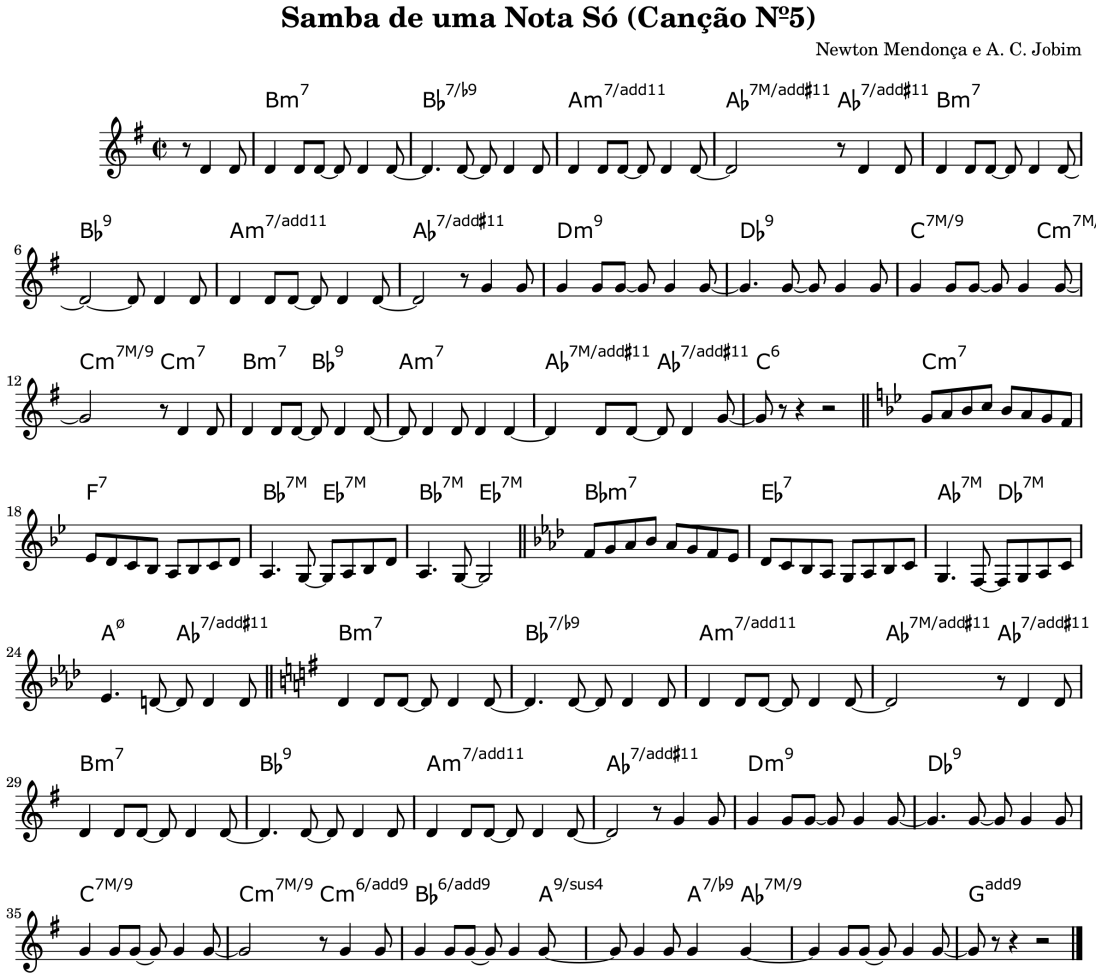


Figura 6: Samba de uma Nota Só (Canção nº 5)

Figura 7: Influência do Jazz (Canção nº 6)

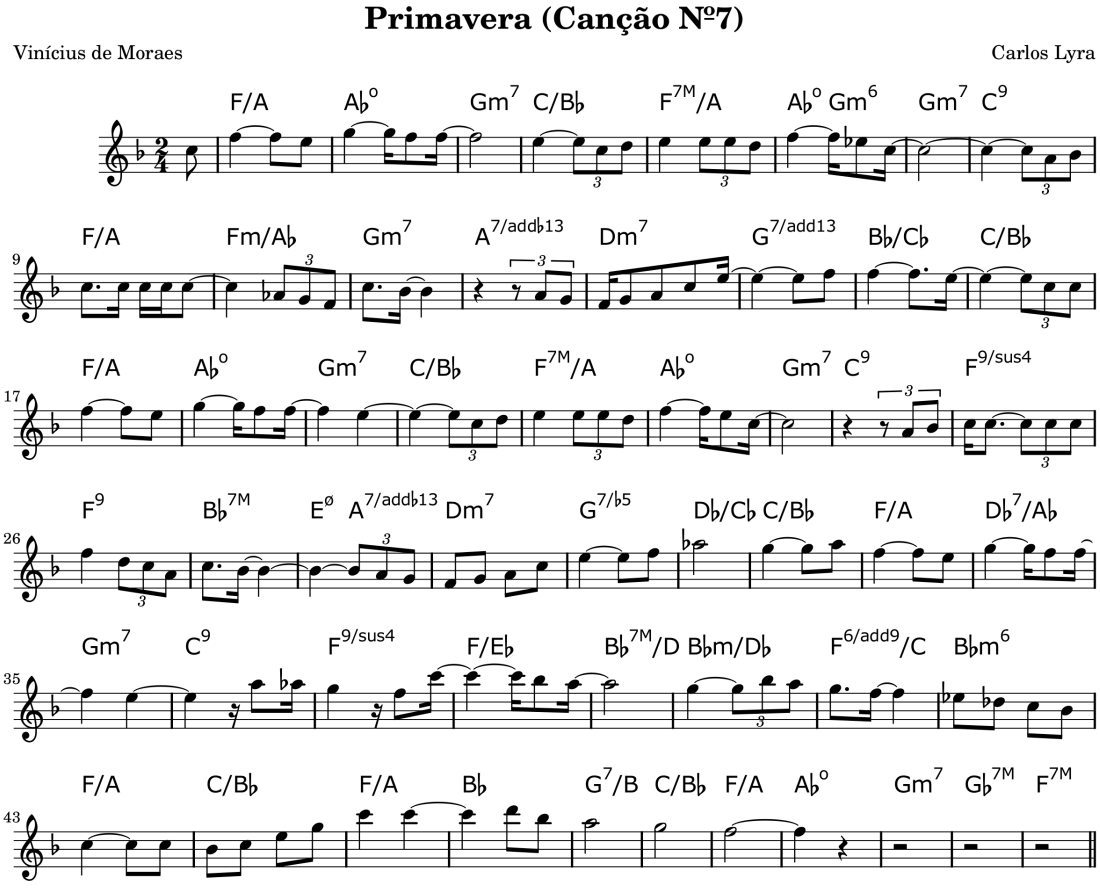


Figura 8: Eu e a Brisa (Canção nº 7)

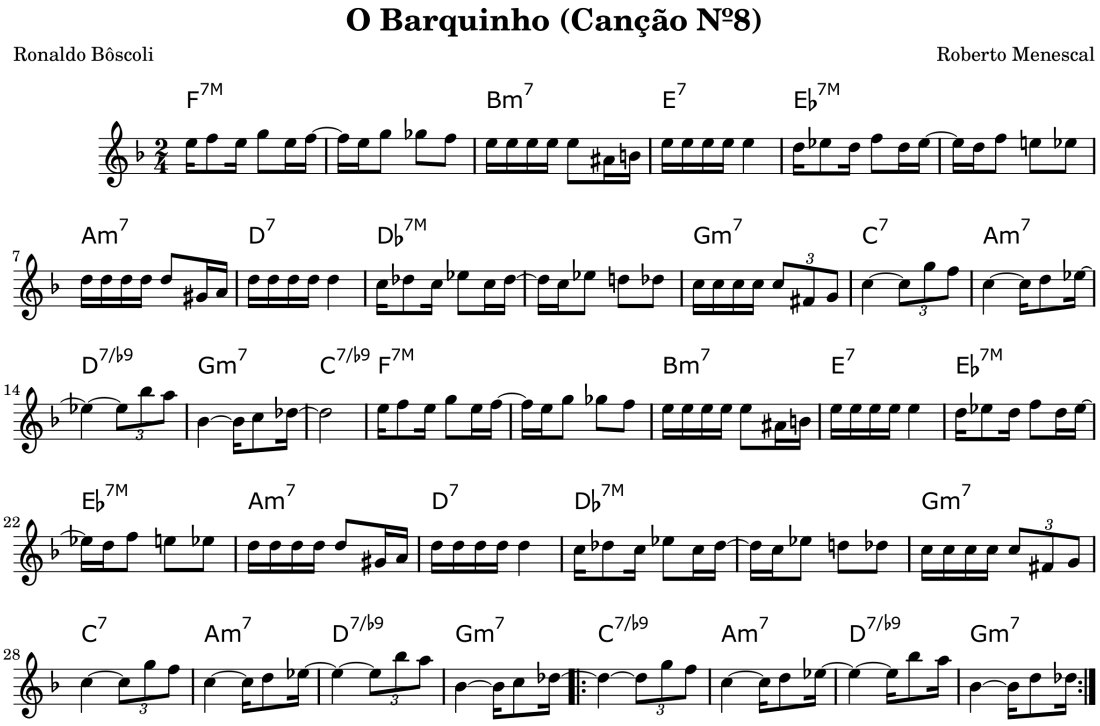


Figura 9: O Barquinho (Canção nº 8)

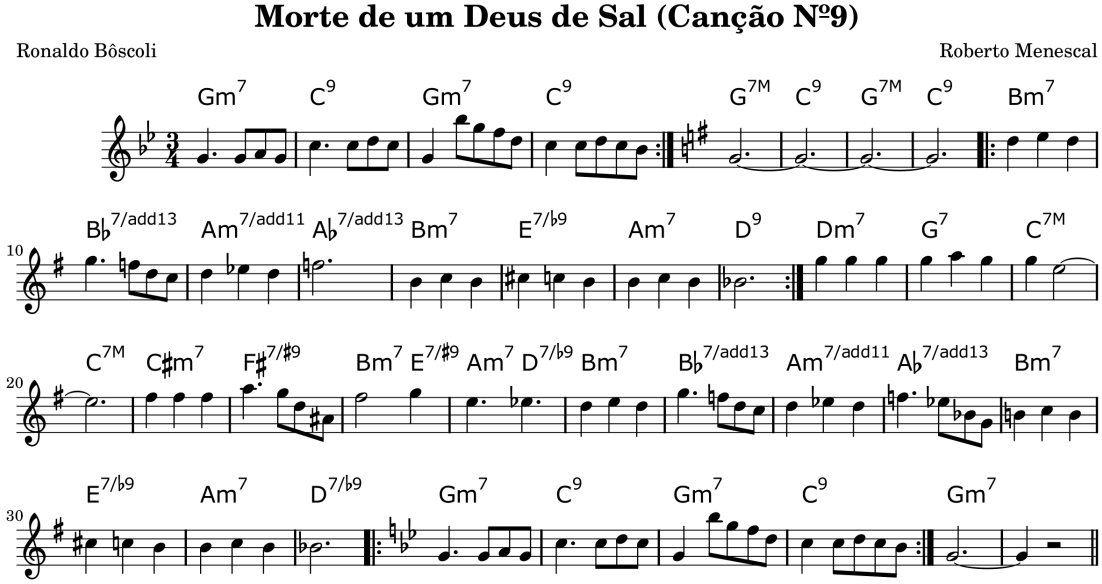


Figura 10: Morte de um Deus de Sal (Canção nº 9)