

CARLO MACHADO PIANTA

A GÊNESE DA BOSSA NOVA: João Gilberto e Tom Jobim

PORTO ALEGRE

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS

A GÊNESE DA BOSSA NOVA: JOÃO GILBERTO E TOM JOBIM

CARLO MACHADO PIANTA
ORIENTADOR: LUÍS AUGUSTO FISCHER

Dissertação de Mestrado em Literaturas
Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre, sob orientação
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2010

Para minhas filhas Raquel e Julia.

Para minha mãe Norma.

Para meus avós Jorge e Chiquita.

Para Nádia, sem a qual esse trabalho nem teria começado...

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao meu orientador, Luís Augusto Fischer, por ter aberto a possibilidade de estudarmos a canção popular num nível acadêmico. A importância disso transcende meu trabalho e sua visão, pesquisa meticulosa e – porque não – coragem, serão certamente endossadas pelos desdobramentos futuros dos estudos do gênero.

Após as portas terem sido abertas – e a dica de que isso acontecera me foi dada pelo meu amigo de longa data Arthur de Faria, a quem também agradeço – passei à etapa de me qualificar para ingressar no Programa de Pós-Graduação da UFRGS. Oriundo que sou da Música, não foi uma tarefa fácil, apesar de suave, dada a minha nativa afinidade com a literatura.

Na minha preparação para a seleção do Mestrado, meu velho, querido amigo e parceiro, Paulo Sebem, se prontificou a me auxiliar. Sem ele, eu estaria perdido. Passei a frequentar o grupo de pessoas que compartilham interesses no PPG-UFRGS, e tive o privilégio de almoçar, inúmeras vezes, com Antônio Sanseverino, Marcelo Frizon, e Homero Araújo, que muito me ajudaram, para dizer o mínimo. E que depois foram meus professores nas disciplinas do Mestrado.

Minha tia Carmem, meu tio Zé, na casa dos quais eu ouvi Led Zeppelin e li Crumb e Jack Kirby pela primeira vez, com pouco mais de quatro anos de idade. E eles me presentearam com o Revolver, dos Beatles, até hoje eu não sei por quê.

Biba, Edu, Egisto, Alemão, Frank e Marcelo: meus parceiros mais próximos na minha caminhada na música.

Julio Reny, para mim, o maior compositor gaúcho de canções de todos os tempos, que me proporcionou muitas coisas, que não cabem nesses agradecimentos. Mas faço questão de enumerar algumas: vendo ele tocar *Razões do coração*, no Ocidente, em 1986, compreendi o que é uma canção; tocando com ele, na Expresso Oriente, de 1987 a 1989, fiz coisas que já me permitiriam morrer em paz; tocando com ele na Guitar Band, entre 1991 e 1993, cheguei ao ponto culminante de minha carreira como músico, como baixista, e fiz música com o grande baterista Sérgio “Bolada” Tavares, que aqui homenageio; e, finalmente, convivendo esporadicamente com o Julio, tendo tido a honra de participar como compositor e instrumentista em vários discos por

ele lançados, a epifania estética e intelectual de poder dizer de novo: Julio Reny é o maior cancionista gaúcho.

Ao Celso Loureiro Chaves e a Antônio Carlos Borges Cunha, por terem aparecido – mesmo que sem intenção! – em minha vida no papel de grandes mestres.

Finalmente agradeço a meu pai, Galeno, por me transmitir o gosto por Rex Stout e por Paulo Francis. E a estes últimos agradeço por me mostrarem o quanto somos bobos...

RESUMO

Este trabalho estuda a gênese do estilo musical bossa nova a partir da análise das quatro canções de Tom Jobim com letra dele mesmo que integram o repertório dos três primeiros discos de João Gilberto. A análise propriamente dita é precedida de contextualizações e definições. Situa-se a bossa nova como gênero no contexto histórico da canção, estabelecendo-se o recorte específico do trabalho. Procura-se aplicar o conceito de *sistema literário*, ao estudo da canção, em especial para clarificar o papel relevante das novas tecnologias disponíveis de gravação e radiodifusão na definição da canção popular do século XX. É feita uma análise resumida do que é a canção popular norte-americana, em especial aquilo que convencionou-se de chamar *standards*. Tendo alguns compositores – Noel Rosa, Pixinguinha, Dorival Caymmi e Ary Barroso – como eixo diacrônico, mostram-se os traços da *modernização* da música brasileira e, ao mesmo tempo, discute-se a dicotomia tom elevado/tom rebaixado aplicada à essa música. Finalmente, pesquisa-se na análise de *Outra vez*, *Só em teus braços*, *Este teu olhar* e *Corcovado*, os traços característicos do estilo. Considerando a relevância em cada caso, são analisados: a voz, o violão, a forma, os baixos, a harmonia, as letras e as melodias.

PALAVRAS-CHAVE: bossa nova; João Gilberto; Tom Jobim; análise musical.

ABSTRACT

This work studies the birth of the bossa nova style from the analysis of the four Tom Jobim's songs where he is also the lyricist in the first three albums of João Gilberto. The analysis itself is preceded of contextualizations and definitions. The bossa nova is placed as a genre in the historic context of the "song". The concept of literary system is applied to the study of the song, particularly concerning the role of the new recording and broadcasting technologies that appeared in the 20th century. A brief analysis of the american popular song, specially the jazz standards, a historical contextualization of the bossa nova in brazilian popular music and the discussion of the dicotomy between high and low levels of art are included. With the analysis of the songs *Outra vez*, *Só em teus braços*, *Este teu olhar* and *Corcovado*, the main characteristics of the style are pointed. The voice, the guitar, the form, the basses, the harmony the lyrics and the melodies are analysed.

KEY-WORDS: *Bossa Nova; João Gilberto; Tom Jobim; Musical Analysis.*

Sumário

1. A bossa nova e a canção popular do século XX.....	14
2. O recorte em questão.....	31
3. A gravação e o sistema.....	35
4. A canção popular nos EUA.....	41
5. A canção popular brasileira: modernização e arte séria.....	43
6. O estilo de João Gilberto.....	53
6.1 A amplificação.....	53
6.2 A gravação.....	55
6.3 A voz.....	57
6.4 O violão.....	62
7. O estilo de Tom Jobim.....	66
7.1 A forma.....	68
7.2 Os baixos.....	73
7.3 O recheio harmônico: condução de vozes e acordes insubstituíveis.....	78
7.4 As letras.....	82
7.5 As melodias.....	85
8. Considerações finais.....	94
9. Bibliografia.....	102
10. Anexos.....	104

Introdução

Quando fiz 15 anos, em 1982, ganhei meu primeiro tape-deck. Com ele, pude finalmente copiar, em alta-fidelidade, os discos que minha mesada ainda não me havia permitido adquirir. Um pouco antes disso, tive uma experiência reveladora.

Eu tinha pouco mais de 10 LPs. Uns três dos Beatles, três do Yes, dois do Gênesis, um da Rita Lee, um dos Almôndegas, algo assim. Ouvir música era algo importante pra mim. Quando queria me entregar a essa experiência, tinha de escolher um de meus discos. Ouvia e reouvia os mesmos discos, quase sempre, com grande satisfação. Havia dias, no entanto, em que não conseguia decidir qual deles eu iria escutar. Acabava escolhendo um deles, sempre com relutância. Com o passar do tempo, descobri que, quando estava nesse estado de insatisfação antecipada, sempre que eu escutava os Beatles, esse sentimento se dissipava – o que não ocorria quando escolhia outro disco. E, importante, a insatisfação desaparecia no momento em que a música começava a acontecer em meus ouvidos.

Anos depois, já com uns 18 anos de idade, iniciei a leitura do livro *O ABC da literatura*, de Ezra Pound. Nele encontrei a seguinte afirmação: “Literatura é novidade que PERMANECE novidade” (Pound 1997: 33). Daquele momento em diante, passei a enquadrar minha experiência estética com os Beatles dentro de uma perspectiva mais objetiva, além de haver descoberto que alguém já havia pensado naquilo. E passei a acompanhar todo meu novo contato com alguma obra musical com a pergunta: será que isso permanecerá novidade para mim após sucessivas audições?

Muitos anos depois, em 1990, esperando o nascimento de minha primeira filha, já havia tocado em diversas bandas do cenário roqueiro de Porto Alegre e estava para além da metade de meu Bacharelado em Composição Musical na UFRGS. Minha ideia de canção já havia amadurecido consideravelmente, principalmente após meu contato e meu trabalho com Julio Reny, que ainda hoje considero o maior cancionista gaúcho. Já possuía, havia alguns meses, o LP *Amoroso*, de João Gilberto, que ouvia e reouvia. Foi quando, em consequência desse primeiro contato, adquiri *O Mito*, um álbum triplo que reúne a íntegra dos três primeiros discos de João Gilberto, mais algumas faixas-bônus. Um detalhe: no encarte, todas as letras com os acordes cifrados.

Passei a ouvir os discos sem parar e também a tocar todas as músicas, dia após dia. E descobri que aquilo tinha, para mim, uma intensidade paralela à da experiência com os Beatles – e com poucos outros artistas e/ou obras. Logo comprei o LP *Getz/Gilberto* e me convenci de que ali estava o ápice de tudo que já havia escutado, até então, em termos de música brasileira. Vinte anos depois, ainda estou convencido disso.

Graduei-me em Composição. Dirigi, junto à Biba Meira – minha esposa na época – uma escola de música, a Escola de Música Beethoven, durante 10 anos – tendo inclusive ministrado nela um curso sobre história do rock que durou dois anos e que me ensinou outro tanto acerca da canção popular do século XX. Esse curso foi uma atividade “empacotadora” de muitas hipóteses formuladas anteriormente.

Posteriormente acrescentei, aos meus conhecimentos acadêmicos, uma longa experiência, analisando e executando standards de jazz. Comecei por ter aulas com Ângelo Metz, o “Sibilo”, hoje professor na University of Southern California, com Doctoral Degree por essa mesma universidade. Na ocasião, ele lecionava em minha escola. Fizemos poucas aulas, mas foram cruciais para minha formação no sentido de fazer a ligação entre a análise harmônica acadêmica e a jazzística. E, principalmente, no sentido de aperfeiçoar a prática da improvisação tonal.

Tempos adiante, meu amigo de longa data, Arthur de Faria, compartilhou comigo a experiência de sermos reprovados na prova para o mestrado em Composição, na UFRGS. Alguns meses depois, ele me alertou que o professor Luís Augusto Fischer, com quem eu já participara esporadicamente de algumas edições do Sarau Elétrico, no bar Ocidente, estava abrindo as portas para o estudo da canção popular no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFRGS.

Depois de todas essas voltas, finalmente voltei ao João Gilberto e ao Tom Jobim, agora num nível acadêmico. E, vinte anos depois, espero fazer jus a todo esse “volteio”.

Pode-se ver a crescente abordagem acadêmica do gênero canção popular numa perspectiva semelhante à que o ciclo do gênero romance, na literatura, atravessou na virada do século XIX para o XX. Tal como a canção, o romance era visto como uma forma literária menor. A tal ponto que Walter Scott, um dos grandes nomes do romance de aventuras britânico, teve sua condecoração como cavaleiro da coroa britânica justificada não pela sua produção como romancista, e sim por um obscuro volume de poesias que realizara quando adolescente. Essa história é contada por Antônio Cândido,

no livro *A educação pela noite e outros ensaios* (1987: 72), e é boa para ilustrar o sentimento da época. Em última análise: o romance era o folhetim, e este era inferior, “artisticamente”, à poesia.

Ainda hoje, quando se faz referência a um letrista de canções que se julgue de primeira qualidade, alguém dirá: “é um poeta”; como se, ao produzir grandes letras de canções, alguém passasse a não mais ser um “letrista de canções” – gênero menor, ou rebaixado – mas um “verdadeiro poeta” – gênero da alta cultura, ou elevado.

Isso é *quase* coisa do passado. No caso brasileiro, tanto pela altíssima qualidade de nossa produção no gênero – canção popular – quanto, academicamente falando, pela sucessão de grandes estudos a respeito do gênero. Notadamente, isso pode ser observado nos trabalhos de Luiz Tatit, Celso Loureiro Chaves, Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammi, Walter Garcia e José Wisnik, entre outros.

Meu trabalho parte, essencialmente, dos estudos desses autores. Minha posição é a de procurar analisar de forma mais detalhada algumas obras e alguns aspectos a partir dessa base. No âmbito modesto de uma dissertação de mestrado, vejo meu papel como uma pequena complementação em relação a uma sólida base já construída, em termos de métodos, perspectivas, conceitos, exemplos.

No que se refere aos aspectos biográficos de João Gilberto, Tom Jobim e da bossa nova em geral, o livro *Chega de saudade*, de Ruy Castro, é o mapa definitivo do gênero – nos aspectos biográficos, insisto –; o livro *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*, de Sérgio Cabral, a biografia definitiva, amorosamente complementada por *Antônio Carlos Jobim, um homem iluminado*, obra escrita por sua irmã, Helena Jobim. Na presença dessas obras, sinto-me escusado de ficar pontuando minha dissertação com inúmeras referências biográficas. Ainda que elas tenham escorado e orientado minhas intuições, serão citadas somente quando houver necessidade.

Lá nos idos dos anos 1990, cheguei a imaginar um trabalho acerca do Getz/Gilberto, destacando-o como um *paideuma*¹ da música brasileira – na definição de Pound – aquilo que concentraria o maior número de informações possível a respeito de um estilo, ou gênero, ou geração. Apresentei, inclusive, um projeto para a Fundação

¹ No *ABC da literatura*, Ezra Pound, *paideuma* é definido como: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo tempo com itens obsoletos”. (Pound 1997: 161)

Vitae; sem sucesso. Ainda bem, pois a empreitada estava muito além de minha maturidade de então.

Foi justamente num Sarau Elétrico, quando estava falando sobre bossa nova e destaquei a importância de Tom Jobim como letrista, que surgiu a definição do que viria a ser o presente trabalho. Os fatos se sucederam e agora o entrego ao mundo com o intuito de contribuir para os estudos da canção.

O corpus essencial dessa dissertação são as canções de Tom Jobim, com letra dele mesmo, nos primeiros três discos de João Gilberto. Não serão feitas análises detalhadas de todos os aspectos dessas canções. Não há, por exemplo, uma análise harmônica completa de cada uma delas. Isso porque, no meu entender, nessas obras isso muitas vezes passa a um segundo plano em relação a outros aspectos, como a condução interna das vozes.

A análise das músicas, enfim, vai surgir de duas maneiras: na forma de anexos, em que aspectos específicos são contemplados, e de uma forma espiralada, atravessando os diversos capítulos do texto, ilustrando os aspectos do estilo na medida em que são colocados em questão.

Da mesma forma, uma transcrição rigorosa dos ritmos das melodias não me pareceu útil. A própria escuta das canções fornece a informação rítmica necessária. E, em anexo, as transcrições de Almir Chediak, aprovadas pelo próprio Tom Jobim, podem prover a referência adequada. (Chediak 1990)

O ritmo do violão, ainda que descrito de modo que me pareceu suficiente, também não está transcrito. Esse trabalho já foi feito por Walter Garcia em seu livro sobre a batida de João Gilberto. (Garcia 1999)

Acrescento, enfim, duas transcrições: as notas dos acordes do violão e as letras/melodias com o esquema desenvolvido por Luiz Tatit.

Essa abordagem tem relação direta com o fato de a canção ser, justamente, um gênero “que possui interfaces com a literatura e a música, ao mesmo tempo em que se revela autônomo e de difícil categorização” (Maia 2007: 6). Como não estarei me dirigindo, exclusivamente, a pessoas que podem ler uma partitura musical, procurarei apresentar os exemplos de mais de uma maneira. No entanto, tenho consciência de que a leitura musical é imprescindível para a compreensão de certos aspectos. Esse difícil

equilíbrio é uma das dificuldades na abordagem do gênero. Na verdade, é uma dificuldade inerente à música, quando o texto é dirigido a não especialistas.

Para além do fato de a canção ter ligações tanto com a música quanto com a literatura, muito do que formulei a respeito da música, no decorrer de minhas pesquisas, foi emoldurado por teóricos da literatura. Ezra Pound, Harold Bloom, entre outros, iluminaram minhas ideias acerca de valor estético e evolução de estilos mais do que quaisquer teóricos musicais. Não quero, com isso, dizer que são superiores a estes. Simplesmente foi o caminho que segui, e isso agora me parece coerente com o fato de eu estar realizando um estudo sobre canção dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras. Desse modo, por exemplo, no capítulo sobre a canção brasileira – em que discuto mais extensamente a oposição entre estilo elevado e rebaixado – cito Auerbach, falando de obras literárias, pois, para mim, boa parte dos pensamentos dele se aplicam diretamente às manifestações musicais.

1. A bossa nova e a canção popular do século XX

O termo *bossa nova* será empregado para designar o estilo de voz e violão criado por João Gilberto e registrado oficialmente, pela primeira vez, no compacto de 1958, com as músicas *Chega de saudade* e *Bim bom e*, no mesmo ano, pelo LP *Chega de saudade*. Esse estilo possui características únicas no que se refere à voz e ao violão, e também às composições, especialmente as de Tom Jobim.

Luiz Tatit faz uma correta distinção. Chama de bossa nova *intensa* o "movimento musical [...] que durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade" (Tatit 2004: 179). Pertencem a esse bloco Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes e a turma da zona sul carioca: Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e outros. Distinta desta, a bossa nova *extensa*. A este gênero, "pertencem apenas Tom Jobim e João Gilberto. [...] Estamos nos referindo ao projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico." (idem)

Existe, portanto, uma bossa nova que é o estilo de João Gilberto e outra bossa nova que é todo o resto, antes ou depois, que tem elementos em comum com o estilo daquele. Como o propósito principal desse trabalho não é o de estabelecer comparações entre a bossa nova *extensa* e *intensa*, por uma questão de praticidade e radicalidade, o termo bossa nova será empregado para referir-se ao que Tatit chama de bossa nova *extensa*.

Essa distinção entre o trabalho de Tom Jobim/João Gilberto e seus contemporâneos também é apontada por Walter Garcia (1999). Garcia tem como objeto central de seu trabalho a batida do violão de João Gilberto. Ele analisou diversas gravações do que seria a pré-bossa nova; nelas seria possível encontrar, aqui e ali, alguns elementos característicos do estilo, principalmente, no que se refere ao emprego do baixo em seu aspecto rítmico; João Gilberto passa a evitar qualquer subdivisão do tempo, ao contrário do usual baixo do choro ou do jazz, com subdivisões frequentes do tempo. Esses elementos estavam presentes no samba-canção, a forma mais moderna de música popular brasileira imediatamente anterior à bossa nova.

Garcia também investigou a antecipação dos acordes que João Gilberto realiza em diversos momentos – essa sim uma característica do jazz que foi absorvida pelos músicos que estavam na ponta das inovações locais. Essa antecipação consiste em tocar as notas do recheio harmônico antes do tempo no qual acorde “realmente” deveria aparecer, uma antecipação de uma subdivisão do tempo.

Na conclusão de sua análise, vê-se que, embora esses procedimentos apareçam isoladamente nos exemplos analisados, o que ele faz é realmente, como definiria posteriormente Tom Jobim, um “salto” em relação aos procedimentos anteriores.

Conforme conclui Garcia:

[...]o sentido histórico e cultural da obra de João Gilberto alcança uma medida mais justa se visto sob a perspectiva de uma cristalização de bases da experiência brasileira (e não só, mas fiquemos por aqui) anteriores, contemporâneas e mesmo posteriores à sua criação. (1999: 95)

Na referência, o autor deixa claro que o estilo de João Gilberto diferencia-se não apenas do que veio antes, mas também do que veio *junto e depois*. A síntese criada por João Gilberto é distinta dos hibridismos de samba-jazz ou choro-jazz que a antecedem e também que a sucedem. Quanto à “bossa nova” que sucede o estilo definido por João Gilbert, vê-se que, de fato, “parte importante do prosseguimento imediato a *Chega de saudade* retorna ao hibridismo musical que João parecia já haver superado [...]” (Garcia 1999: 87). O estilo de João Gilberto é tão característico e concentrado que ele praticamente se encerra em si mesmo: ou seu procedimento é copiado ponto a ponto, ou acaba-se voltando para elementos dos estilos anteriores – ainda que nisso não resida nenhum pecado. E, ainda que a análise de Garcia dos aspectos vocais e as consequências harmônicas do estilo não sejam analisadas com a mesma profundidade – justamente por não serem o objeto central de seu trabalho –, essa conclusão pode ser estendida aos outros aspectos. O uso comedido e diferenciado de elementos fundamentais da tradição do canto, até então, é único. E a síntese harmônica, diretamente relacionada ao ritmo, em que os acordes aparecem isolados, claros, sem a interferência constante de ornamentações e profusões de notas sobrepostas, também é inédita.

Finalmente, ainda que se possa identificar, isoladamente, esses elementos em exemplos musicais anteriores, somente em João Gilberto encontra-se uma síntese objetiva: síntese da batida do samba; síntese vocal na qual as ornamentações são

reduzidas ao mínimo e novas articulações surgem; síntese harmônica que clarifica o acorde, sua função e a condução de suas vozes internas. Enfim, uma síntese que ultrapassa o âmbito da música popular brasileira para ser, também, uma síntese dos procedimentos da música popular até aquele momento – em especial a música popular norte-americana. Isso viria a ser comprovado por suas interpretações de *S'Wonderful*, de George e Ira Gershwin, no disco *Amoroso*, de 1977, e de *You do Something to Me*, de Cole Porter, no disco *João*, de 1991.

O que se tem, portanto, nos três primeiros discos de João Gilberto, é a gênese de um estilo que ocupa posição especial, tanto na evolução da música brasileira quanto na da música internacional.

Charles Rosen, no fundamental *The Classical Style*², afirma que o estilo Clássico é o de Haydn, Mozart e Beethoven; que não há necessidade de analisar nenhum outro de seus contemporâneos para compreender o estilo. Seu comentário também se aplica quando se pensa na centralidade de João Gilberto e Tom Jobim:

The history of an artistic ‘language’ [...] cannot be understood in the same way as the history of a language used for everyday communication. In the history of English, for example, one man’s speech is as good as another’s. It is the picture as a whole that counts, and not the interest, grace, or profundity of the musical example. In the history of literary style or of music, on the other hand, evaluation becomes a necessary preliminary: even if Haydn or Mozart improbably differed in all essentials from their contemporaries, their work and their conception of expression would have to remain the center of the history.³

Dessa forma, mesmo considerando que “a bossa nova permite diversas leituras” e que “o estilo bossa-nova tem não se exaurir com a estética de João Gilberto, mostrando-se (...) bastante diversificado” (Naves, 2000), posso afirmar que o estilo bossa-nova é João Gilberto, ou antes, o João Gilberto dos três primeiros discos mais o disco seguinte: o canônico “Getz/Gilberto”, de 1964, em que a contenção, o despojamento, a objetividade são levados a um grau máximo, eu diria virtuosístico;

² Este trabalho é uma das principais referências da musicologia referente ao período Clássico.

³ “A história de uma ‘linguagem’ artística (...) não pode ser compreendida nos mesmos termos que a história de uma linguagem usada na comunicação diária. Na história do Inglês, por exemplo, a fala de um homem é tão boa quanto a de outro. É o quadro como um todo que conta, e não o interesse, graça ou profundidade do exemplo musical. Na história do estilo literário ou musical, por outro lado, a valoração torna-se uma necessidade preliminar: mesmo que Haydn ou Mozart provavelmente diferissem em todos os aspectos essenciais de seus contemporâneos, seus trabalhos e suas concepções expressivas permaneceriam como o centro da história”. (Rosen, 1971) Tradução livre.

apesar de o termo “virtuosismo”, em música, estar muitas vezes associado a excessos, eu aqui o associo à perfeição e à objetividade: a interpretação a serviço da composição.

Nesse ponto é importante observar que o estilo vocal e instrumental de João Gilberto estava definido desde antes da gravação do compacto crucial, historicamente, aquele que reúne *Chega de saudade*, no lado A, e *Bim bom*, no lado B. A trajetória histórica e estilística desse fato são parte do objeto central deste trabalho. As gravações na casa de Chico Pereira são a prova disso. (disponíveis em <http://toque-musicall.blogspot.com/2009/02/joao-gilberto-registros-na-casa-de.html>)

A bossa nova é, repito, um estilo que se insere no universo da canção popular do século XX. Essa, por sua vez, insere-se na grande família de manifestações em que um texto está associado a uma linha melódica mais ou menos definida. Isso abrange, por exemplo, o canto dos rapsodos pré-homéricos, as árias das óperas, os lieder, os cantos de trabalho, enfim, o que Tatit chama de formato letra-melodia e que Baur chama de *solo song* (Baur 1985: 76). Esse formato vai ter sua ligação mais consistente com a canção popular de 3 minutos do século XX com os lieder de Schubert.

Considerando especificamente a música popular do século XX (que constitui um *sistema* específico, formado a partir do advento das tecnologias de gravação, como será visto adiante) tem-se, na *maioria* dos casos (pode-se ter a execução de uma canção sem acompanhamento, como *Mercedes Benz*, de Janis Joplin, ainda que a harmonia esteja subjacente), um texto associado a uma melodia e a um acompanhamento. Na música popular, chama-se esse acompanhamento de *base*. Essa base consiste em acordes associados a um ritmo.

O sistema tonal, uma linguagem de acordes e escalas que se consolida no início do século XVII, é o substrato sobre o qual essa tradição vai ser construída. É importante notar que outros sistemas *modais*, pré ou pós-tonais, vão se fundindo livremente à linguagem tonal. Um exemplo é o blues, que funde a linguagem tonal com características modais; outro seria o rap, ou mesmo o funk carioca, em que um canto dá lugar a uma expressão muito mais próxima da linguagem falada, e onde as relações tonais muitas vezes inexistem: as bases podem ser somente compostas de ritmos ou frases sampleadas, que não guardam relações tonais claras umas com as outras.

No caso das canções analisadas nesse trabalho, temos melodias tonais, ou seja, a palavra está sempre associada a alturas (notas) específicas; estas estão associadas a

escalas e estas estão associadas, em maior ou menor grau, aos acordes que as acompanham. É importante notar que os desenhos formados por essas melodias, ainda que sejam artificiais, no sentido em que são alturas definidas por um sistema formado dentro de uma cultura específica – a cultura ocidental do século XVII em diante –, estão, em sua absoluta maioria, associados às entoações da linguagem falada.

Isso não diminui o caráter artificial da melodia. Quando o cancionista faz uso de uma estrutura mais ou menos pronta – como o blues ou o samba do início do século –, a melodia é praticamente um texto associado a essa estrutura básica. No caso das composições de Tom Jobim, outros elementos aparecem, inseparáveis do resultado final. Por exemplo, a primeira nota de *Garota de Ipanema* é a *nona* do acorde da base. Esse tipo de intervalo não surge de modo espontâneo ou intuitivo numa composição. Não é uma nota entoada naturalmente pela linguagem falada. É o resultado de uma sofisticação intencional: “eu vou botar essa sílaba na *nona* do acorde”.

Como todo conceito, este se depara com situações-limite, por exemplo, quando o texto é composto não de palavras, mas de fonemas sem sentido ou onomatopeias, como no caso de *Undiú*, de João Gilberto, ou *I Zimbra*, dos Talking Heads. Walter Garcia, nessa linha de pensamento, coloca *Undiú*, *Acapulco*, *Bebel* e *O sapo* (esta de João Donato; as outras de João Gilberto) fora da definição de canção. Mas o que dizer de *I Zimbra*, cuja letra é a adaptação do poema *Gadji beri bimba*, de Hugo Ball, poeta dadaísta, constituído de palavras sem sentido? Considerá-las canção ou não é um detalhe, mas essa discussão é importante por justamente tratar-se do limite, da *definição*, que perde seus contornos nos limites.

Outro exemplo de situação-limite para o conceito de canção popular seria o da extensão, da diversidade de partes: quando se pensa em *The Song Remains the Same*, do Led Zeppelin, com seus 5’30 de duração, ou *Marquee Moon* do Television, com 10’47”, ou mesmo *Matita Perê*, de Tom Jobim, com 7’13”, todas com longos trechos instrumentais e inúmeras partes, pode surgir a pergunta: ainda se trata de uma canção popular?

A distinção fundamental e precisa foi feita por Celso Loureiro Chaves, ao preferir o termo “música urbana” em contraposição à música popular”. O autor prefere

transferir a caracterização dessa música para o seu *locus* de produção do que identificá-la pela sua origem (que raramente é “popular”) ou pela sua recepção (que raramente é tão irrestrita quanto pressupõe o termo “popular”). Depois: a

dissociação entre música acadêmica (aquilo que chamamos mais frequentemente de “música erudita”) e música urbana tem sido feita mais por determinantes sociais do que por determinantes estéticas. De resto, esta dissociação resulta em distorções que ignoram tanto as polinizações mútuas quanto a contribuição das diversas partes específicas para a construção deste “todo” estruturalmente sólido que é a música destes últimos cem anos. (Chaves 2006: 133)

Prosseguindo no raciocínio e aprofundando a definição de canção popular/urbana três minutos, Chaves acrescenta: “A música urbana tem uma manifestação principal que a define: a canção de três minutos, geralmente baseada numa estrutura melódica e harmônica que se estende por um número limitado de compassos, geralmente arranjados em múltiplos de quatro.” (idem: 133) Isso vem ao encontro do que foi discutido acima em termos de duração da canção e amplia a definição para a organização das frases em múltiplos de quatro compassos. Como será visto em 7.1, a forma básica da canção norte-americana é a canção de 32 compassos, e esse modelo persiste nas quatro canções aqui analisadas – ainda que o número exato de compassos possa variar.

Mais um aspecto importante na definição da canção popular é a “imbricação entre letra e melodia. Assim, nem a melodia pode ser analisada apenas como música e nem a letra pode ser analisada apenas como poesia.” (Chaves 2006: 134)

Temos então os traços definidores da canção popular: seu locus urbano, com origem/recepção tanto popular como mais elitizada; sua duração usual em torno de 3 minutos; a imbricação absoluta entre letra e melodia; a estrutura melódico/harmônica com repetições, frases organizadas em múltiplos de quatro compassos. A essas características, faz-se necessário acrescentar outra aspecto que serve para aferir a eficácia da canção em muitos casos: uma canção fala sobre *uma* coisa. Há um assunto central e ele é o *assunto total*. Ao se analisar uma canção, deve ser feita a pergunta: do que ela fala? Ela está falando disso com eficácia? Há elementos em excesso, desnecessários? No capítulo em que analisa o lied *Der Doppelgänger*, de Franz Schubert, John Baur faz considerações pertinentes:

The first consideration in any vocal work is the text: What is it, how is it constructed, and what kind of ideas are contained therein? [ver parágrafo anterior] The composer’s answers to these questions usually provide the beginnings of his creative process. (Baur 1985, vol. I: 76)

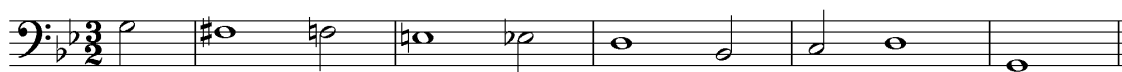
Essas perguntas fazem com que sejam aceitas com maior naturalidade letras que são extremamente simples, mas que dizem o que tem de dizer e, inseridas no todo da canção, perfazem uma totalidade com grandeza artística – como as canções de Noel Rosa e Dorival Caymmi ou *Bim Bom*, de João Gilberto. E, noutro extremo, nos fazem levar pouco a sério canções que querem impor ideias “profundas” sem, no entanto, serem convincentes – como os sambas semi-eruditos citados por Tatit (2002: pp 32-33), ou diversos exemplos de letras engajadas política ou socialmente.

Complementando os elementos definidores da canção – tanto popular quanto acadêmica –, e já antecipando o exemplo de Schubert, a sequência do texto de Baur:

The most important musical premise of a song is certainly the *melody* [grifo do autor], which, with its up the fabric of solo song. In both these elements Schubert excelled all other song composers in the early nineteenth century. His melodies are clear, beautifully shaped, and free of excessive embellishment, while the accompaniments are both simple and subtly suggestive at the same time. (idem)

Voltando à ideia de que a chamada música popular nem sempre tem origem ou recepção “popular”, interpreto ou amplio essa distinção na polarização de tom elevado/rebaixado, irmã da polarização alta/baixa cultura. Essas dicotomias muitas vezes se diluem quando se examinam os objetos de perto. De fato, pode-se encontrar maior afinidade com a canção popular no que se refere à sua forma e outros aspectos nas árias de óperas (*Dido's Lament*, de Purcell, sendo o exemplo aqui apresentado como referência) ou nos lieder da tradição erudita – *Der Leiermann* de Schubert é o nosso exemplo –, do que numa canção de trabalho, ou num blues gravado por Charlie Patton.

Um exemplo é o do baixo de *Dido's Lament*. É ária mais famosa da ópera *Dido and Aeneas*, composta na década de 1680, e um exemplo da forma *passacaglia*, que consiste na repetição de uma sequência de baixo com variações acima. O baixo, aqui, é uma sequência cromática descendente:



Será visto um procedimento muito parecido em *Este teu olhar*, cujo baixo é uma sequência cromática que sobe e desce. Uma diferença marcante entre as duas é o *assunto*: enquanto em Purcell tem-se um tema da antiguidade clássica em torno de

sentimentos elevados, numa forma também elevada que é a ópera, em Tom Jobim tem-se um tema corrente na canção popular em uma forma rebaixada: a própria canção popular. O trajeto entre uma e outra assinala, talvez, não apenas a elevação da canção popular à categoria de “obra de arte”, mas também à própria dissolução nas últimas décadas entre o que seja o tom elevado e rebaixado na arte.

Os conceitos de tom elevado e rebaixado são empregados aqui para diferenciar aquelas formas e temas que pertencem à alta cultura daqueles que pertencem à cultura popular.⁴ No primeiro caso, por exemplo, uma ária de ópera ou um lied. No segundo caso, um blues, ou mesmo a canção popular de modo geral. Ainda que essa distinção tenha sido cada vez menos empregada e talvez se encaminhe para uma dissolução, é algo absolutamente vivo no período tratado nesse trabalho. Basta lembrar que as contracapas dos primeiros discos dos Beatles têm sempre textos de apresentação escritos por críticos. Numa delas, o autor faz a comparação entre eles e Schubert. É evidente que o sentido é o de mostrar que : “apesar de eles tocarem esse estilo rebaixado, eles chegam ao nível artístico desse outro estilo elevado”.

Outro aspecto a ser considerado é o da diferença da canção em que as notas tanto da voz quanto do acompanhamento estão definidas na partitura e o daquela em que não apenas se permite como se pede maior liberdade na interpretação.

Num extremo, pode-se considerar a canção na tradição erudita, em que tanto a linha da voz, com letra e melodia, quanto o acompanhamento, ritmo e notas, estão igualmente definidos. Veja-se a partitura de *Der Leiermann*.

Noutro extremo, as canções do jazz, cuja linha melódica está definida, mas é possível e esperado que o intérprete crie um acompanhamento próprio, no qual a substituição e a interpolação de acordes e ornamentos são parte mesma do estilo. Veja-se, por exemplo, as partituras dos *Songbooks* de Tom Jobim, editados por Almir Chediak, ou os standards de jazz do *New Real Book*. Nestas partituras de canções, destinadas à interpretação, estão grafados somente, na quase totalidade dos casos, a letra, a melodia e os acordes cifrados.

Seja pela intenção original do compositor, seja pela marca que as primeiras gravações de João Gilberto lhe deixaram – e aqui se incluem os arranjos e co-direção do

⁴ Esses conceitos e sua relação com a bossa nova na evolução música popular brasileira serão discutidos em maior detalhe no capítulo 5 desta dissertação.

próprio Tom Jobim –, as possibilidades de substituição e interpolação de acordes na interpretação dessas canções são muito mais limitadas que no jazz. Isso considerando uma não descaracterização da canção.

Essas canções acabaram criando uma tradição harmônica solitária, dentro da tradição da canção popular até então, situada num meio termo entre o acompanhamento escrito da música erudita e a harmonia solta da música popular norte-americana de então. Essa definição mais precisa do acorde de cada momento da canção ocorre, em maior ou menor grau, conforme o caso e a canção. E essa definição também tem relação, em maior ou menor grau, com os aspectos de condução de vozes. Em todos os casos, o acorde aparece com dois elementos claramente divididos, até porque o ritmo da batida clarifica isso enormemente: o baixo e as notas superiores a que pode-se chamar de *recheio*, entendido como o recheio *harmônico*.

Resumindo: a canção propriamente dita é uma melodia associada a uma letra. Excluindo-se os casos-limite, tem-se uma letra em alguma língua inteligível e um acompanhamento. Esse acompanhamento consiste numa sequência de acordes (conjunto de notas), associada a uma linha de tempo paralela à da melodia-letra. Em termos de percepção e execução, esses acordes se dividem em duas linhas/funções: o baixo e o recheio (o resto das notas que compõem o acorde). E essas duas linhas são executadas conforme um ritmo específico, um *embalo*, a que se chama também de *batida*.

Como já foi dito, na tradição erudita o acompanhamento está escrito, as notas e o ritmo do *recheio* estão determinados, ainda que a interpretação tenha alguma liberdade. É importante, aqui, salientar o fato de que no Barroco – quando o sistema tonal já estava consolidado – o acompanhamento de muitas músicas não era escrito nota a nota. Esse fato pode ser atribuído à consolidação do sistema tonal, pois seu sistema de acordes e escalas dominou de tal forma a tradição ocidental que foi possível pressupor o domínio da linguagem pelos intérpretes. Desse modo surgiu a figura do *baixo contínuo*, ou *baixo cifrado*, em que as notas do baixo eram escritas, acompanhadas de uma cifra – um código numérico sob a nota mais grave a soar na chegada do acorde –, e o acompanhamento era distribuído entre um instrumento grave para o baixo (viola da gamba, normalmente, naquela época) e um instrumento mais agudo para o recheio (cravo, idem). Gradativamente, as partes de baixo contínuo passaram a ser *obligatas*, isto é, escritas nota a nota.

Hoje existem grupos que interpretam livremente as passagens cifradas das músicas desse período, aproximadamente de 1600 a 1750, como o grupo dirigido por Christopher Hogwood. Mas o procedimento padrão, a partir daquele momento imediatamente posterior ao barroco, foi o de escrever tudo, sem deixar margem a notas livres, decorrentes de um cifrado. Em suma, a melodia da voz e o acompanhamento instrumental passaram a ser escritos, sem margem a improvisações.

Na tradição que interessa a esse trabalho, brotando diretamente das árias operísticas, e na raiz direta do que seria a canção do século XX, temos o *lied* – que nada mais é que canção em alemão. Schubert foi o compositor que primeiramente se destacou no gênero. Seus *lieder* são um momento chave na consolidação dessa tradição, e o elo crucial entre o formato letra/melodia de gêneros anteriores e a canção de 3 minutos do século XX. Bruno Kiefer sempre citava em suas aulas, como exemplo de excelência, o *lied Der Leiermann* [*O tocador de realejo*], de *Winterreise*, um de seus ciclos de canções. A letra original, um dos 24 poemas de Wilhelm Müller que foram musicados no ciclo:

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen,
Alles wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter !
Soll ich mit dir geh'n ?

Willst zu meinen Liedern
Deine Leier dreh'n ?

Aqui a versão em inglês, de autoria de Celia Sgroi (disponível em <http://www.ralphmag.org/CD/winterreise.html>, último acesso em 16/03/2010):

The Hurdy-Gurdy Man

Over there beyond the village
Stands an organ-grinder,
And with numb fingers
He plays as best he can.

Barefoot on the ice,
He totters here and there,
And his little plate
Is always empty.

No one listens to him,
No one notices him,
And the dogs growl
Around the old man.

And he just lets it happen,
As it will,
Plays, and his hurdy-gurdy
Is never still.

Strange old man,
Shall I go with you ?
Will you play your organ
To my songs ?

Ao se ouvir o acompanhamento do piano, segundo as palavras de Kiefer de que me recordo, “podemos sentir os pés congelados do tocador de realejo”. Ora, esta música, e o ciclo à qual pertence, é um elemento fundamental que liga a forma elevada do gênero musical erudito – ou acadêmico – à linguagem rebaixada do assunto. Esse tratamento elevado de um tema rebaixado corresponde, diacronicamente, ao mesmo expediente dos romances de Stendhal, Balzac e Flaubert, salientados por Auerbach. A seguinte citação aplica-se a esse lied e também às interpretações de João Gilberto de sambas antigos. Comparando os três autores franceses, Auerbach diz que neles “podem ser encontradas [...] características decisivas do realismo moderno; [...] acontecimentos

quotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério [...]” (Auerbach 2007: 435)

A música da caixinha é reproduzida pelo acompanhamento. E é importante salientar aqui, quando falamos do João Gilberto, não tocar o acompanhamento como está escrito na pauta seria praticamente tocar outra música. E, não é demais salientar, o texto da canção não é de nenhum companheiro de infortúnio do referido tocador de caixinha de música. Em outras palavras, é um olhar culto em direção ao desfavorecido.

Algo muito diferente ocorre quando a gravação surge. Tem-se, a partir de então, registros sonoros de pessoas completamente desafortunadas, como Charlie Patton. Patton foi um bluesman que viveu, nos EUA, no início do século XX. Sua atividade musical consistia, fundamentalmente, em animar festas de negros que varavam as madrugadas. Há poucos registros gravados dele, mas se sabe que seu estilo foi fundamental para muitos outros músicos que tiveram contato com suas performances. No exemplo, Patton, voz e violão, descreve a situação após uma inundação, narrando seu próprio infortúnio:

High Water Everywhere

Well, backwater done rose all around Sumner now,
drove me down the line
Backwater done rose at Sumner,
drove poor Charley down the line
Lord, I'll tell the world the water,
done crept through this town
Lord, the whole round country,
Lord, river has overflowed
Lord, the whole round country,
man, is overflowed
You know I can't stay here,
I'll go where it's high, boy
I would go to the hilly country,
but, they got me barred
Now, look-a here now at Leland
river was risin' high
Look-a here boys around Leland tell me,
river was raisin' high
Boy, it's risin' over there, yeah
I'm gonna move to Greenville
fore I leave, goodbye
Look-a here the water now, Lordy,

Levee broke, rose most everywhere
 The water at Greenville and Leland,
 Lord, it done rose everywhere
 Boy, you can't never stay here
 I would go down to Rosedale
 but, they tell me there's water there
 Now, the water now, mama,
 done took Charley's town
 Well, they tell me the water,
 done took Charley's town
 Boy, I'm goin' to Vicksburg
 Well, I'm goin' to Vicksburg,
 for that high of mine
 I am goin' up that water,
 where lands don't never flow
 Well, I'm goin' over the hill where,
 water, oh don't ever flow
 Boy, hit Sharkey County and everything was down in Stovall
 But, that whole county was leavin',
 over that Tallahatchie shore Boy,
 went to Tallahatchie and got it over there
 Lord, the water done rushed all over,
 down old Jackson road
 Lord, the water done raised,
 over the Jackson road
 Boy, it starched my clothes
 I'm goin' back to the hilly country,
 won't be worried no more

Essa gravação é – como eu acho que diria Ezra Pound – um antídoto para muitas idéias erradas: primeiro, no escopo desse trabalho, para alguém pensar que o samba carioca, seja o primeiro e único exemplo do mundo de tal tipo, onde a mazelas sociais sejam cantadas por suas próprias vítimas. Segundo, para que fique estabelecido que é possível, sim, encontrar força e profundidade numa realização artística inculta.

Outro excelente exemplo, também da coletânea editada por Robert Crumb, é o da gravação de *Dark Night Blues*, de e com Blind Willie McTell:

Dark Night Blues

I got the dark night blues
 I'm feeling awful bad
 I got the dark night blues
 Mama, I'm feeling awful bad

That's the worst ol' feeling
That a good man have ever had

I followed my brown
From the depot to the train
I followed my fair brown
From the depot to the train
And the blues came down
Like dark night showers o' rain

I drink so much whiskey
I stagger when I'm sleep
Drink so much whiskey
I stagger when I'm sleep
My brains are dark and cloudy
My mind's gone to my feet

I got the blues so bad
I can't feel the members dark

Esse pathos de “eu sou um desgraçado”, “eu estou em encrenca”, “eu sou um pobre coitado” é a tônica do blues americano do início do século XX. Distingue-se da piedade em *Winterreise*, ou de *The Old Cumberland Beggar*, de Wordsworth, pelo fato de serem testemunhos pessoais.

Nas gravações brasileiras, a fusão de padrões europeus com padrões afro-locais não gerou esse tipo de pathos, pelo menos não predominantemente. Pelo contrário, o que se vê, usualmente, nesse material, é uma continuação do espírito da modinha romântica ou uma celebração da alegria tropical, bem exemplificada em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. No livro, o canto e a dança são uma expressão festiva e lúbrica, como no seguinte trecho:

Foi um forrobodó valente. A Rita Baiana essa noite estava de veia para a coisa; estava inspirada; divina! Nunca dançara com tanta graça e tamanha lubricidade.

Também cantou. E cada verso que vinha da sua boca de mulata era um arrulhar choroso de pomba no cio. E o Firmo, bêbedo de volúpia, enroscava-se todo ao violão; e o violão e ele gemiam com o mesmo gosto, grunhindo, ganindo, miando, com todas as vozes de bichos sensuais, num desespero de luxúria que penetrava até ao tutano com línguas finíssimas de cobra. (Azevedo 1992: 110)

E também aparece o pathos português de Jerônimo, melancólico e lírico. Descrevendo a rotina dele, o autor mostra sua índole distinta dos brasileiros:

Depois, até as horas de dormir, que nunca passavam das nove, ele tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta, junto com a mulher, dedilhar os fados da sua terra. Era nesses momentos que dava plena expansão às saudades da pátria, com aquelas cantigas melancólicas em que a alma do desterrado voava das zonas abrasadas da América para as aldeias tristes da sua infância. (Azevedo 1992: 55)

Ora, é evidente que passa ao largo desse trabalho mapeamentos econômicos e socioculturais. Mas também não posso deixar de considerar as evidências. A diferença de *quantidade de riqueza* envolvida nos EUA e no Brasil, naquela virada de século, é óbvia. Um exemplo da dimensão desse mercado é o fato de que a partitura de *After the Ball*, de Charles K. Harris, publicada em 1892, vendeu 2 milhões de cópias (Bloom : 2005, 310)⁵. E o que se vê, em consequência, é que no Brasil tem-se um mercado único, o mercado das elites “sincretizado” ao das classes menos favorecidas. No começo, com a venda de partituras; depois, com as gravações, esse sincretismo musical se reforçou. Mas tudo constituía uma única circulação dos produtos, até porque, primeiro: não havia dinheiro circulando entre as classes baixas em quantidade suficiente para configurar um mercado; e, segundo, as classes média e alta não deixavam, de modo geral, de consumir a música com origem nas classes baixas.

Enquanto isso, nos EUA, devido à maior riqueza circulante, havia os submercados, com canções produzidas e comercializadas para nichos específicos, como o mercado da música negra; além disso, o público mais elitizado jamais consumia canções de origem humilde, até pelo fato de existir uma segregação racial muito mais transparente. Na verdade, a ascensão do blues ao status de arte só vai ocorrer no final dos anos 60, graças, inclusive, ao trabalho de bandas inglesas, como Cream e Rolling Stones.

Essa separação radical entre a música consumida pelas camadas populares e pelas elites domina o mercado da música popular nos EUA até os anos 1970. No Brasil, o sincretismo musical já ocorria desde os princípios do som gravado. Traços dessa “tolerância” tem registros ainda mais antigos. Veja-se, por exemplo, o *Compêndio narrativo do peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira. A obra, escrita em 1725,

⁵ Só para comparar, a população do Rio de Janeiro, a maior cidade do país, em 1890, é de 522.651 habitantes, de acordo com a Fundação IBGE (apud Severiano 2008: 69). Outro dado para comparar: o fox-trot *Vênus*, de José Francisco de Freitas, atingiu, em 1923, uma marca de destaque para o mercado brasileiro: vendeu 50 mil partituras (idem, 78).

é a primeira analisada por José Ramos Tinhorão no primeiro dos dois volumes de *A música popular no romance brasileiro*. Ao analisar a descrição de atividades musicais no livro de Pereira, relacionadas a rituais de adivinhações ou a simples divertimentos, Tinhorão diz que se revela “uma acentuada tolerância da cultura negra, mormente na área da religião, o que, logicamente, devia resultar de natural acomodação, a fim de evitar choques desnecessários com os trabalhadores escravos.” (Tinhorão 1992: 18).

Fica evidente que a menor *quantidade e qualidade* da ocupação do território brasileiro, em relação à ocupação dos territórios dos atuais Estados Unidos, aparece como fator de tolerância às práticas religiosas e musicais dos escravos. As consequências na formação de tradições na música popular são inúmeras. Por exemplo, a já por mim apontada, a existência de mercados ativos e rigorosamente separados nos EUA. E outra, importantíssima, a intolerância religiosa nos EUA, que levou à assimilação, por parte dos negros, dos cultos cristãos, e à fusão entre a musicalidade africana e os instrumentos e linguagens ocidentais, de uma maneira diferenciada das fusões que ocorreram em outros territórios ocupados por, digamos, enfim, católicos. Isso viria a forjar a música negra religiosa americana e o blues, introduzindo “forçadamente” elementos modais da música africana nos cultos religiosos negros protestantes. E aí surge uma das principais raízes da música popular americana e, como se sabe, da música popular mundial.

Resumindo, há um estilo que é a bossa nova, que dialoga simultaneamente com a tradição da música local, brasileira, e a música internacional, norte-americana. No decorrer do século XX, a canção popular se torna a principal manifestação artística musical em termos de alcance de público. Num quadro em que o cinema e o rádio tornam a canção popular norte-americana a linguagem comum do mundo ocidental – e, em breve, do mundo oriental –, as manifestações locais, argentinas, suecas, paraguaias, espanholas passam automaticamente a dialogar com a produção norte-americana. Esse formato que se consolida, o da canção popular, tem características mensuráveis. Cada canção fala de uma coisa e esgota o assunto; a duração é de 3 minutos, em média; o formato final é uma gravação que pode ser radiodifundida; as estruturas em múltiplos de quatro compassos, herança do classicismo, persistem; a duração de 3 minutos está relacionada também a formas anteriores de poesia, uma quantidade de palavras razoavelmente passíveis de serem decoradas; e, finalmente, o diálogo que o lançamento

de novas canções estabelece em relação ao grande público – não, inicialmente, um público amplo, mas um público de classe média e alta, no que se refere à canção popular brasileira e norte-americana de modo geral, e um público específico, como as classes baixas integradas por negros e “caipiras” norte-americanos –; hoje se ouvem todas essas gravações com prazer enorme e altos valores de mercado...

Finalmente, cabe acrescentar que – o gênero artístico mais forte no circuito comercial hoje em dia – os seriados americanos frequentemente fecham seus capítulos com cenas encaminhadoras dos próximos acontecimentos, acompanhadas por uma canção. Como se dissessem: estes são os fatos; essa canção te dá o pathos. *House* é um exemplo clássico.

2. O recorte em questão

É importante também ter aqui uma visão geral do repertório dos três primeiros discos de João Gilberto.

Quanto à origem, pode-se dividir esse repertório em três grupos básicos:

1 – canções de Tom Jobim e dos outros contemporâneos da turma da bossa nova;

2 – reinterpretações de canções, sambas antigos, Dorival Caymmi, Ary Barroso, outros autores brasileiros e a versão de uma canção norte-americana, *Trevo de 4 folhas*;

3 – composições do próprio João Gilberto.

E quanto ao emprego da batida bossa nova – notadamente o baixo incidindo exclusivamente nas cabeças dos tempos –, temos:

A – aquelas que aplicam esses princípios;

B – aquelas que empregam outras batidas.

Apresento então uma tabela com todas as canções desses discos, com os autores e o grupo ao qual pertencem:

Música	Autores	Duração	Origem autoral	Emprego do estilo bossa nova
Chega de saudade	A. C. Jobim / Vinicius de Moraes	2:02	1	A
Desafinado	A. C. Jobim / Newton Mendonça	1:58	1	A
Samba de uma nota só	A. C. Jobim / Newton Mendonça	1:38	1	A
O pato	Jayme Silva / Neuza Teixeira	2:01	2	A
Bolinha de papel	Geraldo Pereira	1:19	2	A
O amor em paz	A. C. Jobim / Vinicius de Moraes	2:23	1	A
Trevo de 4 folhas	Mort Dixon / Harry Woods	1:24	2	A

O barquinho	Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli	2:31	1	A
Lobo bobo	Carlos Lyra / Roberto Menescal	1:20	1	A
Bim bom	João Gilberto	1:16	3	A
Hô-bá-lá-lá	João Gilberto	2:15	3	B
Aos pés da santa cruz	Marino Pinto / Zé da Zilda	1:34	2	A
É luxo só	Ary Barroso	1:58	2	A
Outra vez	A. C. Jobim	1:51	1	A
Coisa mais linda	Carlos Lyra / Vinicius de Moraes	2:52	1	A
Este teu olhar	A. C. Jobim	2:14	1	A
Trenzinho (trem de ferro)	Lauro Maia	1:51	2	A
Brigas, nunca mais	A. C. Jobim / Vinicius de Moraes	2:06	1	A
Saudade fez um samba	Carlos Lyra / Ronaldo Bôscoli	1:47	1	A
Amor certinho	Roberto Guimaraens	1:52	2	B
Insensatez	A. C. Jobim / Vinicius de Moraes	2:26	1	A
Rosa morena	Dorival Caymmi	2:05	2	A
Morena boca de ouro	Ary Barroso	1:59	2	A
Maria ninguém	Carlos Lyra	2:22	1	B
A primeira vez	Bide / Marçal	1:52	2	A
Presente de Natal	Nelcy Noronha	1:54	2	A
Samba da minha terra	Dorival Caymmi	2:21	2	A
Saudade da Bahia	Dorival Caymmi	2:16	2	A
Corcovado	A. C. Jobim	1:58	1	A

Só em teus braços	A. C. Jobim	1:47	1	A
Meditação	A. C. Jobim / Newton Mendonça	1:46	1	A
Você e eu	Carlos Lyra / Vinicius de Moraes	2:31	1	A
Doralice	Antonio Almeida / Dorival Caymmi	1:27	2	A
Discussão	A. C. Jobim / Newton Mendonça	1:50	1	A
Se é tarde me perdoa	Carlos Lyra / Ronaldo Bôscoli	1:47	1	A
Um abraço no Bonfá	João Gilberto	1:38	3	B

Observa-se que, das 36 músicas que integram esse repertório, somente quatro não aplicam a batida bossa nova.

Das três músicas de João Gilberto, somente uma aplica essa batida. Isso, sem dúvida, reforça minha ênfase na parceria com Tom Jobim. Ainda que muitas das músicas da categoria 2 sejam exemplos acabados do estilo bossa nova, como imaginar alguém se lançando com um repertório de regravações? E as canções de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli *já são* fruto da influência de Tom Jobim e João Gilberto.

Tatit ilumina as raízes da parceria por um ângulo bastante objetivo, partindo de um contraste entre a abordagem original dos dois artistas:

Podemos extrair daqui uma diferenciação do trabalho de João Gilberto e o de Tom Jobim, embora ambos perseguissem a mesma meta. Enquanto o compositor já propunha a riqueza harmônica junto com a melodia de suas peças, João refazia as harmonizações de canções antigas (de Ary, Caymmi, Geraldo Pereira etc.) inserindo-as na força expressiva da bossa nova. Na voz e no violão do intérprete todas se nivelavam como perfeitas representantes do movimento. Mas a concepção harmônica de Jobim, já no ato da composição, deve ter determinado a preferência absoluta do intérprete por suas criações. (Tatit 1996: pp 165-166)

Há dezenove músicas de Tom Jobim (com ou sem parceria) e da “turminha” – como era chamado o grupo dos mais jovens que se reuniam nos saraus do apartamento de Nara Leão –, notadamente: Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. Dessas, doze são de Tom Jobim. Quatro em parceria com Newton Mendonça, quatro em

parceria com Vinicius de Moraes e quatro somente de Tom Jobim. Essas últimas foram escolhidas para serem mais extensamente analisadas nesse trabalho por três motivos:

1 – apresentam todas as características do estilo e concentram-no em apenas dois artistas;

2 – apesar de o Tom Jobim letrista maduro ainda não estar representado e, talvez, as músicas em parceria com Vinicius serem exemplos mais fortes e completos esteticamente – principalmente *Insensatez* –, *Corcovado* já está na primeira linha e a amostragem ilumina as origens desse aspecto da obra de Tom Jobim;

3 – analisar todas as doze canções de Tom Jobim seria um trabalho além do âmbito de uma dissertação de mestrado.

Nesse ponto, cumpre dizer que *Coisa mais linda*, canção de Carlos Lyra com letra de Vinicius, destaca-se imensamente. Se eu me alinhasse com a visão de que as realizações artísticas são fruto direto de um contexto social – caso em que o papel do criador individual fica diminuído, se aquele cara não tivesse feito aquilo estaria ali para fazer no mesmo contexto –, essa canção poderia ser o centro desse trabalho.

3. A gravação e o sistema

Em seu clássico *Formação da Literatura Brasileira*, o crítico Antônio Cândido oferece uma chave para rastrear essa formação. É o conceito de *sistema literário*: um triângulo autor-obra-público que, ao se comunicar com as gerações seguintes (onde esse tripé se refaz), geram uma tradição. Ora, este conceito pode ser aplicado a qualquer tradição artística. Abarca o trinômio autor-obra-público – em que cada elemento, conforme o caso, tem um peso diferente. E abarca tanto a transmissão da obra quanto seu papel na formação de uma tradição.

No caso da canção gravada, entram em jogo fatores que não são necessários à equação de Cândido. Especificamente, a diferença entre o mercado editorial e o mercado de gravações, acrescido do crescimento da radiodifusão. Aquele mercado em que a partitura é o produto dá lugar a outro em que o produto é a mídia gravada, seja ela vendida como disco ou executada nas rádios.

Desse modo, pode-se dizer que há um sistema da canção popular brasileira. Evidentemente, há também um sistema da canção popular mundial. Ao se estudar a obra de João Gilberto e Tom Jobim, lida-se, primordialmente, com dois sistemas: o da canção popular brasileira e o da canção popular norte-americana, pois este gênero artístico passou a integrar os dois sistemas e teve consequências futuras em ambas tradições.

Desenvolvendo a idéia: nos diferentes momentos históricos, depara-se com o que se pode chamar de sistemas e subsistemas. Por exemplo, considerando o gênero romance, no século XIX, há um sistema mundial, no qual a literatura francesa é proeminente, e há os subsistemas locais: a literatura brasileira, a literatura húngara etc. Todos os subsistemas são, por assim dizer, alimentados pelo sistema dominante. Eventualmente, obras oriundas dos subsistemas são incorporadas pelo sistema dominante. No caso do romance, o exemplo de Tolstoi e Dostoiévski é marcante. Ainda que seja inegável a precedência da literatura francesa, não pode ser rejeitada a hipótese de os dois russos serem os principais romancistas do período. Ou mesmo que Machado de Assis esteja entre eles.

Da mesma forma, é evidente que embora José de Alencar se alimente do sistema dominante, de modo algum se pode colocá-lo dentro desse: o alcance de José de

Alencar é local. Somente com Machado de Assis pode-se imaginar o sistema local alimentando o sistema dominante – embora, até hoje, isso seja apenas uma possibilidade, talvez cada vez mais próxima de concretizar-se. É o futuro da tradição que dará a resposta.

O conceito de subsistema não é empregado por Cândido. Nesse trabalho, referir-me-ei tanto a sistema e subsistema como a sistema dominante e sistema local, ou ainda a sistemas específicos, como o da canção erudita, ou mesmo ao sistema da canção escrita.

A partir do surgimento da gravação, um sistema global termina por consolidar-se. Esse ciclo vai se consolidando com as tecnologias do rádio, cinema, comercialização de discos, televisão e atinge seu ápice com o advento da internet: os desdobramentos dessa evolução tecnológica ainda estão em curso, com conseqüências, em última análise, imprevisíveis. No capítulo sobre a canção popular brasileira, mais considerações serão feitas a respeito da diferença entre a transmissão musical por notação escrita e por gravação.

No caso da bossa nova, essa noção é crucial, pois o estilo de João Gilberto e Tom Jobim transcenderam seu papel no sistema local e passaram a ser parte *central* do sistema dominante. E mais: o trabalho de compositor de Tom Jobim alimenta-se tanto do sistema da canção norte-americana e brasileira, quanto do sistema da canção tonal, escrita desde a consolidação do sistema tonal, ou seja, desde o Barroco musical do século XVII. Isso será desenvolvido no capítulo 3.

Focando nas conseqüências das tecnologias de gravação para a realização artística, cabe citar Brian Eno, um dos grandes nomes da gravação pós-Beatles. Ele explica magistralmente o impacto da gravação na música, apontando aspectos que, a meu ver, não podem ser perdidos de vista:

The first thing about recording is that it makes repeatable what was otherwise transient and ephemeral. Music, until about 1900, was an event that was perceived in a particular situation, and that disappeared when it was finished. There was no way of actually hearing that piece again, identically, and there was no way of knowing whether your perception was telling you it was different or whether it was different the second time you heard it. The piece disappeared when it was finished, so it was something that only existed in time. The effect of recording is that it takes music out of the time dimension and puts it in the space dimension. As soon as you do that, you're in a position of being able to listen again and again to a performance to become familiar with details

you must certainly had missed the first time through and become very fond of details that weren't intended by the composer or the musicians. The effect of this on the composer [ou, no nosso caso, no intérprete] is that he can think of supplying material that would actually be too subtle for a first listening.⁶

A tecnologia de gravação vai ter, na música, um impacto com dimensão comparável ao do surgimento da imprensa na literatura. A ideia de que “as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio” (Cândido 1965:32), se aplica aqui com uma intensidade talvez só superada em casos como o do cinema, em que a nova tecnologia determinou toda uma nova forma de arte.

É possível, inclusive, dividir a história da música com este critério, como faz Shuker (1998:266): “The history of music is in part one of a shift from oral performance to notation, then to music being recorded, stored, and disseminated utilizing various mediuns of sound (and visual) transmission.”⁷

Isso não seria nenhum exagero: excluindo-se o que foi transmitido pela tradição escrita – exclusividade da música ocidental a partir das formas mais avançadas de registro do canto gregoriano – todo o resto só é acessível por meio de aproximações, quando tanto.

Não se sabe realmente, exceto por suposições mais ou menos exatas, como soava a música da Grécia Clássica, ou do antigo Egito, por exemplo.

⁶ “O primeiro dado a respeito de gravação é que ela torna repetível aquilo que era de outra forma transitório e efêmero. Música, até cerca de 1900, era um evento percebido em uma situação particular, e desaparecia quando esta findava. Não havia maneira de realmente ouvir aquela peça novamente, identicamente, e não havia maneira de saber se sua percepção estava lhe dizendo que estava diferente ou se estava diferente na segunda vez em que a ouvia. A peça desaparecia quando terminada, de modo que existia somente no tempo.

O efeito da gravação é o de tirar a música da dimensão do tempo e colocá-la na dimensão do espaço. No que isso ocorre, estamos na posição de podermos ouvir de novo e de novo a uma execução para nos familiarizarmos com detalhes que certamente estariam perdidos durante uma primeira audição e de termos apreço por detalhes que não provieram da intenção do compositor ou dos músicos.

O efeito disso no compositor [ou, no nosso caso, no intérprete] é que ele pode pensar em incluir elementos que realmente seriam sutis demais para uma primeira audição.” (Eno, 2006). Tradução livre.

⁷ “ A história da música é em parte a de um salto da transmissão oral para a notação, e depois para a música gravada, registrada e disseminada utilizando vários meios de transmissão sonora (e visual).” (Eno, 2006). Tradução livre.

Mas não é preciso ir tão longe. Em seu trabalho definitivo a respeito daquele que pode ser considerado, historicamente, o primeiro cancionista brasileiro – Domingos Caldas Barbosa –, José Ramos Tinhorão se depara com uma incerteza relativa à autoria musical das canções dele. Essa incerteza se deve ao fato de que as partituras das canções não foram escritas por ele, que não sabia escrever. Na dificuldade de determinar a autoria musical das modinhas de Caldas Barbosa, Tinhorão encontra argumentos a favor de um Caldas Barbosa compositor. No entanto, deixa bem clara a posição contrária de outro pesquisador, o professor Manuel Morais. Ainda que se aceite os argumentos de Tinhorão, a dúvida paira, e não se pode saber realmente se Caldas Barbosa era o autor de tais melodias, ou se, mesmo sendo o autor, as transcrições estão fiéis.

No mesmo trabalho, Tinhorão exemplifica a impossibilidade de se ter um sistema configurado no que se refere à interpretação. Argumentando em favor da autoria de Caldas Barbosa, Tinhorão chega ao exemplo de um notório tocador de cavaquinho da época:

Se, pois, o gosto pelas modinhas – e certamente pelas cantigas e lundus – do mulato brasileiro alcançava tal amplitude entre os frequentadores de outeiros e assembleias dos melhores salões da nobreza lisboeta, como explicar o fato comprovado de as músicas compostas sobre os versos seus, chegadas à atualidade em notação manuscrita ou impressa, indicarem sempre outros nomes como autores da solfa? A explicação estaria no fato de – tal como aconteceria logo depois com outro mulato brasileiro, o tocador de cavaquinho Joaquim Manuel – Domingos Caldas Barbosa tocar seu instrumento de ouvido e, assim, não sendo capaz de registrar suas melodias tal como as cantava e acompanhava, ficar sujeito aos azares da transmissão oral, ou à mediação de músicos de escola, responsáveis por arranjos desfiguradores do estilo popular.

E acrescenta em nota, importante para minha argumentação do não sistema da interpretação:

Isto aconteceria documentadamente com Joaquim Manuel que, de volta ao Brasil, em inícios do século XIX, seria ouvido no Rio de Janeiro pelo músico austríaco Sigismund Neukomm em 1816, passando à posteridade não pela música que realmente tocava em seu cavaquinho, mas pelo som das vinte modinhas conforme harmonizadas e editadas em Paris por aquele discípulo de Haydn. (Tinhorão 2004: pp 74-75)

Desse modo, ao se referir a estilos como o jazz, o rock, na realidade, a todos os estilos que surgem antes, a partir de uma performance está se referindo a uma comunicação autor-público e autor-autor por meio de material gravado.

É possível afirmar, portanto, que, ao se excluir a tradição musical ocidental a partir do canto gregoriano, tudo aquilo que precede o advento do som gravado só

constitui ou constituiu um sistema dentro das possibilidades da tradição oral. E ainda que certas tradições fortes, como a Indiana ou a Chinesa, possivelmente preservem sonoridades muito antigas, não existe modo de se saber como, afinal, realmente era um solo de Paganinni.

É importante notar que a música acadêmica continua a ser transmitida por meio da partitura, a música escrita, e a música popular, em certos níveis, também. Mas esses sistemas não estão mais isolados. Avaliar o quanto e como eles se interpenetram é uma tarefa muitas vezes impossível. E essa interpenetração pode se dar de infinitas maneiras. Por exemplo, a influência do jazz em obras de Stravinsky e Ravel, ou a influência de Stockhausen na música dos Beatles.

As tecnologias também terão papel decisivo no estilo de João Gilberto: primeiro, seria impossível conceber uma performance de João Gilberto sem uma amplificação adequada, mesmo em um ambiente muito reduzido. Muito do que ele retira da técnica tradicional ao cantar diz respeito à projeção da voz no ambiente. Ele canta, literalmente, baixinho e sem vibrato.

Depois, vem o grau de detalhamento da interpretação: somente ouvindo uma mesma gravação, muitas e muitas vezes, é que se revela o grau quase insano de detalhamento, o som de cada vogal, de cada consoante, as articulações e os pequenos sons que não podem surgir ou ser pensados sem a gravação.

Glenn Gould, considerado um dos maiores pianistas do século XX e um dos primeiros artistas a abandonar os palcos para dedicar-se exclusivamente ao estúdio, comenta o aspecto de detalhamento que a gravação revela ao ouvinte:

today's listeners have come to associate musical performance with sounds possessed of characteristics which two generations ago were neither available to the profession nor wanted by the public – characteristics such as analytic clarity, immediacy, and indeed almost tactile proximity⁸ (Gould, 1966).

“Tactile proximity” é algo que descreve bem a voz de João Gilberto em ação, seja na escuta atenta de suas gravações, seja em suas apresentações num palco meticulosamente preparado para revelar o detalhamento de sua interpretação. Esses

⁸ “o ouvinte contemporâneo passou a associar a execução musical com sons que possuem características que, duas gerações atrás, não estavam nem disponíveis para a profissão nem eram desejados pelo público – características como clareza analítica, imediação, e mesmo proximidade tátil”. Tradução livre.

aspectos serão analisados em maior detalhe no capítulo referente ao estilo vocal de João Gilberto. Em ambos os casos, as novas tecnologias de som são indispensáveis.

4. A canção popular nos EUA

Este breve capítulo trata da centralidade da produção de canções que tem como público-alvo os brancos de classe média a alta, nos EUA, entre o final do século XIX e o imediato pós-guerra, anos 50. Uma tradição com presença forte do blues negro, dos músicos de jazz negros, e da transmutação dessa música em canções tonais nas mãos de músicos negros, italianos e judeus, predominantemente, sob o fórceps da cultura protestante local. Quando a música dos caipiras brancos e dos negros norte-americanos emerge, oficialmente, como a grande força criativa da música popular, já se tem o bebop, Elvis, Motown e Beatles.

Do início do século XX até o final da 2ª Guerra Mundial, a crescente hegemonia dos EUA nos campos econômico, político e militar é acompanhada, passo a passo, pela hegemonia na área da canção popular.

Todo um sistema de produção e divulgação de canções já estava consolidado no século XIX, tendo como centro a produção das editoras musicais localizadas na Tin Pan Alley, em Nova Iorque.

Although we freely use the term Tin Pan Alley to apply to all of the popular-music activities that began in the 1890's, in truth the term came into common currency only after 1903, when a majority of popular-song publishers had finally moved their premises to the Twenty-eight street area of New York City [...](Tawa 1990: x).

Há uma ligação direta entre esse repertório, a música da Broadway e as canções que, através do cinema americano, rádio e discos, passariam a ser o centro da canção mundial. É uma única tradição que absorve elementos da música negra e compositores brancos com formação acadêmica. Aos poucos, os próprios negros passarão a dominar a linguagem acadêmica: primeiramente, firmando-se como os que escrevem sua própria música e, depois, consolidando uma tradição sofisticadíssima de improvisação tonal que passou a ser conhecida como bebop.

Mas à parte esse desenvolvimento de sofisticação da fusão tradição ocidental/música negra norte-americana, tem-se uma tradição sólida, inserida no *mainstream* comercial, que é a das canções que integram os filmes, os musicais e a grande radiodifusão mundial que atinge os sistemas locais da canção ao redor do mundo. Esse repertório viria a dominar o panorama mundial até o advento da era do rock nos anos 60, que passou a constituir um cânone, conhecido como *The Great*

American Songbook, ou GAS – referir-me-ei ao conjunto de standards norte-americano, doravante, como GAS –. Seus compositores e intérpretes dominaram o mercado nesse período. Essas canções serviriam ainda como ponto de partida para as improvisações dos músicos de jazz que os chamavam de standards, constituindo o repertório sobre os quais os músicos do bebop improvisariam e estabeleceriam o referido estilo de grande sofisticação musical e que seria considerado por alguns, como o escritor Norman Mailer, o ápice da cultura norte-americana do século XX.

Uma vez que a bossa nova surge, no final dos anos 1950, a influência direta é da fase final desse estilo de canções, um estilo já consolidado. É nessa década, por exemplo, que o produtor Norman Granz, um dos principais nomes desse mercado, decide gravar os songbooks dos principais compositores com os maiores intérpretes, num esforço de fazer as gravações definitivas desse repertório. Esse projeto foi, a meu ver, extremamente bem-sucedido, pois dele nasceram os songbooks de Cole Porter, Duke Ellington, George Gershwin (com letras de Ira Gershwin), Harold Arlen, Irving Berlin, Jerome Kern, Johnny Mercer e Richard Rodgers (com letras de Lorenz Hart) na voz de Ella Fitzgerald. Por essa razão, os exemplos gravados de standardas de jazz aqui apresentados serão extraídos desses songbooks.

5. A canção popular brasileira: modernização e tom elevado

No presente capítulo, passarei por alguns autores apontados como importantes para Tom Jobim e para a bossa nova, com ênfase em dois pontos: o primeiro deles é o da canção popular como “grande arte”, um aspecto que a bossa nova consolidou no Brasil; e o segundo, o da aproximação do jazz como fator de modernização de nossa música urbana.

De modo algum se trata de um resumo histórico. Abordarei, inicialmente, a oposição entre tom elevado e rebaixado (ou “grande arte” e “arte popular”), para chegar, ao final, ao paralelo entre o jazz e os elementos de modernização da canção popular brasileira. Esses temas serão discutidos paralelamente a um olhar sucinto sobre a música de Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi e também do “moderno” samba-canção.

Desde a *Poética* de Aristóteles, até o clássico *Mimesis*, de Erich Auerbach, a questão do tom elevado versus tom rebaixado, a relação entre o assunto abordado e a forma adequada para expressá-lo permeia o debate cultural. Aristóteles diz que nas artes imitativas – aí incluídas a prosa e a poesia não musicada – representam-se homens bons ou maus, superiores ou inferiores. “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e, aquela, melhores do que eles ordinariamente são”. (*Poética* II, 9) Na antiguidade clássica, essa oposição vai ser fortemente respeitada. No decorrer da história, isso se manifestará de maneiras específicas conforme o contexto. Auerbach diz que na literatura moderna – e é fácil pensar na bossa nova nos mesmos termos – “qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece.” Em contraste,

Na Antiguidade isto é totalmente impossível. Não obstante existam na poesia pastoril ou amorosa algumas formas intermediárias, no conjunto vigoram as regras de separação dos estilos [...]: tudo o que corresponde à realidade comum, todo o quotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático. (Auerbach 2007: 27)

Outras polarizações ainda se fizeram afirmar, todas com a mesma raiz, ou seja, validar artisticamente essa ou aquela forma de expressão. Por exemplo, o debate entre

nacional e popular, autêntico e falso, artístico e comercial etc. Ainda que hoje, aparentemente, esse seja um debate ultrapassado, na verdade o que ocorre em diversos setores é uma verdadeira enantiodromia: passa-se a considerar de maior importância cultural justamente aquela produção oriunda das minorias e dos oprimidos, por ser produto dessa minoria, desses oprimidos. O papel do artista, do indivíduo artista fica diluído no papel social desse mesmo artista.

Evidentemente, meu trabalho parte de um princípio diverso: o de que o estilo bossa nova é resultado direto do trabalho singular de dois artistas, cuja importância, evidentemente, está ligada à relação deles com o contexto histórico e social. Mas o que realmente os torna destacados e o que faz com que, cinquenta anos depois, sua obra seja mais e mais estudada e colocada como o centro da canção brasileira, é a força de suas realizações estéticas, que são o objeto mesmo dessa dissertação.

O debate sobre se a canção popular é arte elevada ou rebaixada não deve ser travado aqui. Pelo contrário, é um *pressuposto* de meu trabalho que a bossa nova, como gênero criado por Tom Jobim e João Gilberto, é um dos pontos culminantes da grande arte feita no Brasil. Como aponta Tatit, “pela requintada elaboração sonora do resultado final, [João Gilberto] desmantelou a ideia dominante de que ‘música artística’ só existe no campo erudito.” (Tatit 2006: 50)

Alguns aspectos desse debate, no entanto, podem ser destacados para, ao menos, iluminar o caminho por onde meu pensamento caminhou até aqui chegar. Um aspecto bastante simples e objetivo é que, ainda que o embalo e o ritmo característicos do samba estejam sempre presentes em João Gilberto, sua interpretação evidentemente convida antes para a escuta do que para a dança. Falando do resultado obtido pela síntese da batida do violão de João Gilberto, Garcia comenta:

Olhando para a escolha de João Gilberto, pode-se constatar que, ao optar pelo baixo homogêneo, é ao convite à dança que ele renuncia. Há, portanto, neste elemento formal tão específico – cuja importância nada irrelevante é funcionar como baliza para toda a estrutura rítmica –, uma primeira causa do esfriamento do samba produzido pelo baiano. Não se imagine, entretanto, que por essa renúncia, seu baixo soe rígida e mecanicamente, pois, ao contrário, a regularidade se mantém com balanço. (Garcia 1999: 27)

Evidentemente, não há nada que se possa dizer sobre uma realização artística que não seja melhor demonstrado por ela mesma. Mas essa passagem da dança à audição é, ao menos, um aspecto que se pode apreciar objetivamente.

Numa dimensão mais ampla e filosófica, a descrição de Harold Bloom do que seja entrar em contato com a força de Shakespeare vem ao encontro da minha experiência: “[...]ele está sempre à nossa frente, conceitual e imagisticamente, sejamos nós quem sejamos e em que época estejamos. Ele nos torna anacrônicos porque nos contém [...]” (Bloom 1995: 32)

A noção de ser contido é importante. Faz-me pensar nos videogames complexos, aqueles em que o jogador demora dias, semanas, meses até, para dominar suas possibilidades. Mas, se o jogador se empenha nessa tarefa, com certeza acaba por ter o controle dele, e tendo uma visão “de fora” da concepção do jogo. Quando ainda não o domina, o jogador está submerso nele, sempre há algo depois do horizonte.

Voltando à minha experiência com os Beatles, referida na introdução, penso que ela é iluminada um tanto por essa noção. Ao contrário de grande parte das vezes em que ouvia meus poucos outros discos, *sempre* que eu ouvia Beatles eu era *contido* por eles; o horizonte nunca chegava.

Outra percepção importante que tive em minha formação, foi escutando John Coltrane. Não há como descrever de outra forma: ouvindo Coltrane, sinto-me inteligente. Sinto-me envolvido por um universo, um estado de coisas, que me atinge intelectualmente. A análise das gravações, ainda que revelem inúmeros aspectos objetivos que possam estar relacionados a essa sensação, não é jamais suficiente para “explicar” tal experiência.

Evidentemente, quando ouço Bach ou Beethoven – especialmente os últimos quartetos – também experimento essa submersão, esse *estar contido em algo que ultrapassa meu intelecto*. Porém o que aqui interessa é essa experiência associada à música popular. Não que Coltrane seja música popular, mas como gênero – ao menos na ótica convencional da alta cultura – situa-se a meio caminho entre a música acadêmica e a popular/urbana.

Pode-se argumentar que a música instrumental facilita essa percepção “intelectual” da música, mas isso não é sempre verdade: existem inúmeros exemplos de música instrumental que soam muito mais como algo divertido e dançante do que como

algo cerebral, feita para uma escuta atenta. Um exemplo, o *diexeland jazz* dos primeiros anos do século XX.

Já Ernesto Nazareth (1863-1934) fez uma ponte efetiva entre o erudito e o popular; atingiu essa ligação entre a alta e a baixa cultura – termos que emprego de modo semelhante a tom elevado e rebaixado, sem juízo de valor –. Nesses termos se encontra o comentário de Jairo Severiano, em seu recente *Uma história da música popular brasileira*, a respeito de Nazareth:

Ele captou o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões [...] e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral. [...] Uma característica peculiar de sua obra é a localização na fronteira do popular com o erudito. Um tango como o Brejeiro, por exemplo, se executado ao piano como o autor o escreveu, é uma peça refinada, digna de qualquer sala de concerto. Se, entretanto, é interpretada por um músico popular, passa a ser uma composição chorística autêntica, retornando às origens. (Severiano 2008: pp 27-28)

Sem necessariamente concordar com a aparente oposição entre a execução de um músico popular e o refinamento, fica bem clara a distinção aplicada entre as áreas “elevadas” e “rebaixadas” da atuação musical. É importante notar que, como foi dito no capítulo 3, o produto final do próprio Nazareth, é a partitura.

Já no caso de Pixinguinha, há as gravações. Com elas, tem-se o contato direto com a execução do artista, e não apenas com a partitura, o que caracteriza o sistema configurado no século XX, em que a gravação é a moeda corrente – mas não somente, conforme já foi dito –. No desenvolvimento de sua obra, Pixinguinha parte na frente de outros músicos de seu contexto – as rodas de choro na transição do século XIX para o XX –, por possuir conhecimentos mais aprimorados da linguagem musical, ainda que adquiridos informalmente.

E, na sequência de sua atividade musical, excursiona para a França em 1922. Além de haver obtido, com os Batutas, sucesso na excursão, evidentemente foi uma oportunidade em que o meio parisiense – cosmopolita e com grande presença do jazz – lhe oportunizou uma maior bagagem musical. Note-se que o choro, de onde nasceu sua arte, é também uma forma de improvisação tonal, como o jazz. A ligação é direta. Assim como o jazz, o choro “evoluiu de música dançante para música virtuosística, feita para ser ouvida e apreciada” (Severiano 2008: 34). Aqui se nota o quanto é mais direta ou, ao menos, mais “fácil” relacionar a música instrumental a um tom elevado de expressão musical.

E, de qualquer modo, a presença do jazz na formação de Pixinguinha fica clara quando se verifica que, ao se reorganizarem, em 1923, os Batutas passam a se chamar a “Bi-Orquestra Os Batutas [...], um misto de ‘jazz-band e grupo de choro’, segundo China [violonista e cantor do grupo], capacitada para executar qualquer tipo de sucesso, nacional ou estrangeiro.” (Severiano 2008: 86)

De modo diverso, já que seu trabalho criativo estava voltado à coloquialidade e ao alcance popular da música, Noel Rosa (1910-1937) vai se fixar permanentemente na evolução de nossa música. Num capítulo em que faz um paralelo entre Noel e Gershwin, Chaves coloca:

Gershwin precedeu Noel em poucos anos na produção de canções [...] Mas em seus momentos de perfeição a produção de ambos coincidiu, numa década de 1930 que foi o primeiro apogeu da canção de três minutos na sua conformação “moderna”, afastada de seus predecessores do music-hall, do lied e da modinha. Nem Noel nem Gershwin foram os primeiros a tentar essa escalada ao apogeu da canção, e nem foram os únicos. Mas ambos foram suficientemente essenciais em suas respectivas culturas para que a partir deles surjam algumas conclusões sobre a canção de três minutos. (Chaves 2006: 134)

Buscando as razões para a centralidade de Noel, Tatit primeiro discorre a respeito da busca de sambistas e compositores populares do período para “validar” artisticamente suas canções através por meio de um rebuscamento artificial de suas letras, naquilo que ele chama de estilo semierudito. Esses compositores compravam “a ideia de que uma linguagem mais rebuscada pode valorizar o samba, retirando-o do registro coloquial e passageiro da linguagem cotidiana. ‘Grandes’ conteúdos necessitam de formas condignas!” (Tatit 2002: 33)

Noel vai construir uma obra que, justamente, não busca justificar o samba: dá o seu valor como fato consumado. Enquanto no choro – ou em Pixinguinha – há uma sofisticação instrumental que resulta numa música que convida à escuta, em Noel Rosa tem-se a letra adequada ao gênero. Direta, sintética, com a perfeita adequação entre texto e melodia que o gênero requer. “Noel chegou a um texto ideal para a canção, exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia. Soube depurar de seus antecessores aquilo que configurava uma linguagem autônoma e altiva.” (Tatit 2002:30)

Comparando-o com um dos grandes mestres que o antecederam, Sinhô, Tatit comenta:

Noel, ao que tudo indica, admirava muito Sinhô, mas, certamente, não se influenciou pelo seu estilo de composição. Além da habilidade e da naturalidade conquistadas pelo grande mestre e desenvolvidas ininterruptamente nas marchinhas da década de 30, Noel buscava ainda um terceiro traço para formar o tripé daquilo que entendia por samba: a profundidade. (Tatit 2002: 35)

Essa profundidade não vinha de um rebuscamento artificial:

Noel rebatia a habilidade e toda a sua destreza técnica com a naturalidade, proporcionando a sensação de que tudo acontecia sem o menor esforço. Para tanto, só propunha melodias dentro de um absoluto controle entoativo de suas inflexões. Jamais cantou o que não se pudesse falar utilizando uma curva equivalente. (Tatit 2002:35)

O “rebuscamento artificial” acima referido era uma característica do que Tatit chama de “estilo semierudito”, tendência por ele definida:

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semieruditos carregam suas obras com indícios de outro registro [o tom elevado] causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e as preocupações que movem a atividade erudita da época, pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. Não consideram, enfim, a evolução, quer na faixa erudita quer na popular. [...] Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias europeias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho. (Tatit 2002: 32)

Um dos exemplos por ele apresentado, um trecho de *Talento e formosura*, de 1905, letra de Catulo da Paixão Cearense:

Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante
De glórias cheia no teu sólio triunfante
Que antes que a morte vibre em ti
Funéreo golpe seu...

Essa pretensa seriedade lastreada em palavras rebuscadas é sintoma justamente de uma criação que não se sente justificada por ser o que é, uma canção popular. Noel vai dispensar esses ornatos exógenos ao estilo nascente e vai encontrar o tom adequado ao gênero. Partindo, portanto, do próprio samba e do nascente circuito popular de gravações e radiodifusão, sem qualquer sofisticação artificial, ele chega a se tornar um ponto de virada na evolução de nossa canção. “O modelo da canção brasileira que se solidifica em Noel Rosa é o modelo que permaneceu ecoando pelos cinquenta anos

seguintes, produzindo um repertório vasto e cuja posição é de absoluta centralidade na cultura social brasileira.” (Chaves 2006: 136)

Já Ary Barroso vai buscar, dentro do modelo de canção já consolidado, “compor a Música, aquela que pudesse transcender os sucessos efêmeros das canções de circunstância e se projetar sobre as gerações futuras como um emblema permanente de brasilidade.” (Tatit 2002: 84) Ou seja, vai buscar uma canção afinada com o tom elevado da expressão musical. A partir da manutenção dos elementos que considerava autênticos em nosso samba, busca uma sofisticação que acabou por integrá-lo nos repertórios musicais norte-americanos. Mas sua obra não parte de uma falsa cultura: Ary Barroso tinha sofisticação suficiente para não ser artificialmente empolado e, importantíssimo, já trilhava um terreno pavimentado pela obra de Noel.

Em sua vasta produção, desigual, vai buscar força na “sofisticação melódico-harmônica do samba, preservando sua rítmica original” (Severiano 2008: 159). Ao par dessa sofisticação musical, ele evolui para uma temática de exaltação nacional, por vezes excessivamente ufanista, nem sempre bem-sucedida. Em seus grandes momentos, foi influência direta na bossa nova. No LP Getz/Gilberto, João Gilberto registrou *Pra machucar meu coração*; nela se encontram os seguintes versos “sentenciais”, característicos de muitas das grandes letras que Vinícius faria:

A vida é uma escola
que a gente precisa aprender
Paciência de viver
pra não sofrer.

Assim como os sambas antigos com temas simples e cotidianos na interpretação de João Gilberto vão adquirir uma seriedade que caracteriza, por exemplo, as canções da fase inicial de Tom Jobim analisadas em meu trabalho, *Pra machucar meu coração* pode, realmente, ao desavisado, passar por uma parceria de Tom e Vinícius. Essa canção é analisada por Tatit em detalhe, logo após comentar que Ary Barroso, a despeito da irregularidade na qualidade de sua produção, é o “autor de uma vasta obra no terreno da canção popular, onde atendia a todas as encomendas do Carnaval, do teatro, do cinema e àquelas que vinham nitidamente do fundo de seu prazer de compor. Essas, quase sempre, exploravam seu imenso potencial afetivo.” (Tatit 2002: 86)

Dorival Caymmi (1914-2008), em certa medida como Noel Rosa, atinge a sublimidade artística num caminho inverso ao da complexidade sem, contudo, perder em profundidade. Isso está claro num momento posterior da evolução da canção popular brasileira. Um período em que a consolidação do formato já havia se dado, via o próprio Noel; um período no qual o acesso à música norte-americana e também a realizações já mais sofisticadas no Brasil mesmo estava muito mais consolidado.

Em outras palavras: enquanto Noel Rosa circunscrevia seu foco criativo no pressuposto de que o próprio samba autêntico possuía força suficiente – dispensando uma formação musical acadêmica ou os elementos “semieruditos” –, Caymmi circunscreve-se à simplicidade da canção popular, dispensando não apenas a sofisticação acadêmica, mas também a sofisticação já presente na tradição local largamente disponível e corrente – nas composições de Ary Barroso ou nos arranjos de Radamés Gnatalli (1906-1988), para citar dois exemplos. Assim, Noel Rosa atingia sua sublimidade numa síntese de simplicidade e objetividade. Caymmi faria o mesmo, mas num momento em que isso não configurava mais uma *solução*: ele estava dando um passo *além*. E enquanto Tatit diz, de Noel, que ele “chegou a um texto ideal para a canção, exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia” (Tatit 2002: 30), vai dizer, a respeito de Caymmi:

Dorival Caymmi é o lado zen da canção. Retrata o ciclo dos fenômenos sem intervir em seu movimento natural e sem sofrer com os desvios da expectativa. [...] Quando fala de paixão e de seus estados interiores, o compositor jamais se dilacera nas tensões da carência. Trata o sentimento com delicadeza e cuidado como se assim preservasse a integração de seu ser com a natureza. As emoções culturalmente marcadas, como ciúme, frustração, vingança, desprezo, não fazem parte de sua dicção. Só aquelas que brotam espontaneamente em qualquer idade, em qualquer época, em qualquer circunstância. Busca a emoção humana essencial, sem vícios, tão antiga e natural quanto a natureza. (idem: 106)

Pode-se ver a capacidade de Caymmi para fazer uma canção eficaz a partir de quase nada em *Maracangalha*, composta “sem maiores pretensões, de uma só vez, ao contrário de outras composições [...] em que ele passa meses, às vezes anos, burilando, aperfeiçoando.” Lançada em 1956, no LP *Eu vou pra Maracangalha*, a canção obteve “extraordinário sucesso, que se estendeu ao carnaval, para sua surpresa.” (Severiano; Mello 1997: 323)

Eu vou pra Maracangalha, eu vou
 Eu vou de uniforme branco, eu vou
 Eu vou de chapéu de palha, eu vou
 Eu vou convidar Anália, eu vou
 Se Anália não quiser ir, eu vou só
 eu vou, só, eu vou só
 Se Anália não quiser ir, eu vou só
 eu vou, só, eu vou só sem Anália,
 mas eu vou

Aplicando o princípio de que uma canção fala de uma única coisa e deixando somente o essencial, pode-se reduzir a ideia central da canção a:

Eu vou pra Maracangalha
 Se Anália não quiser ir
 eu vou só

Esse *hai-kai torto* não deixa de expressar tudo o que a canção está dizendo (fora o figurino!). Tamanha simplicidade e objetividade podem muito bem ter tido uma influência direta nas letras de Tom Jobim do primeiro período. Nessas, observa-se também um assunto único, bem circunscrito, sem pretensão à profundidade e sem desperdício de palavras.

Foi possível ver, então, a sofisticação instrumental do choro encarnada e consolidada no grande Pixinguinha; a consolidação da canção brasileira no samba de Noel; a busca da forma autêntica e sofisticada do samba na obra de Ary Barroso; a simplicidade radical e sem excessos de Dorival Caymmi. Nessa sequência no tempo – que não pretende ser completa – chega-se ao estilo imediatamente anterior – no sentido da modernização – à bossa nova, um “movimento” capitaneado por diversos músicos profissionais atuantes no Rio de Janeiro, Tom Jobim entre eles: o samba-canção “moderno”.

Na verdade, a denominação samba-canção

[...]aparece na imprensa, possivelmente pela primeira vez, numa notícia publicada no nº 16 da revista *Phono Arte*, de 30 de março de 1929: “ ‘Yayá’ (‘Linda flor’), o samba-canção que todos conhecem e que, no último carnaval, foi um dos seus mais ruidosos sucessos, acha-se impresso pela Casa Vieira Machado. [...]”

Enfrentando na área da música romântica a então preferida canção ternária, o samba-canção levaria vinte anos para superá-la. (Severiano 2008: 288)

Ainda que predominantemente caracterizado por arroubos emocionais nas letras e exageros difíceis de serem hoje levados a sério nas interpretações, algumas das canções dessa, diga-se, vertente original, serão cristalizadas por João Gilberto com força expressiva notável, como *Ave Maria no morro*, de Herivelto Martins, 1942.

Quando o samba-canção alcança o sucesso consolidado, já estão em ação grandes nomes que sempre aparecem citados nas principais influências da bossa nova, como Dorival Caymmi (*Marina*, de 1947) ou Dick Farney (*Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, 1946). Naquele período, as casas noturnas com música ao vivo no Rio de Janeiro se multiplicam. E ainda que alguns intelectuais importantes do meio, como Antônio Maria, façam história no samba-canção com seus amores sofridíssimos, muitos músicos vão, aos poucos, em grande parte pela assimilação de elementos do jazz norte-americano que está em seu auge de sofisticação, modernizando o estilo. Essa música fortemente jazzificada e com um tom mais contido e sofisticado começa a ser tocada em locais onde os músicos justamente tinham maior liberdade para escolher o repertório – e a maioria do público é composta por outros músicos. Entre seus principais representantes, nomes como Johnny Alf – por alguns apontado como o pai da bossa nova –, João Donato, Luizinho Eça e o próprio Tom Jobim. Este, ainda antes do encontro com João Gilberto, emerge desse circuito restrito e torna-se um compositor bastante disputado.

Nessa fermentação musical, a incorporação dos elementos do jazz corresponde à busca de um tom mais sério e elevado para a música popular – e aqui é irresistível pensar que *música urbana* é um termo mais adequado, pela origem e pela recepção. Mas o próprio jazz já tinha representantes em quantidade e qualidade suficientes para que o tom elevado da modernização em curso só fosse realmente se tornar algo *moderno, elevado e brasileiro* com o estilo de João Gilberto.

6. O estilo de João Gilberto

6.1. A amplificação

A tecnologia de captação e amplificação de sons pode não ser a origem ou a causa do estilo vocal e instrumental de João Gilberto. Mas esse estilo, principalmente no que se refere às características vocais, seria impensável sem tal tecnologia.

A maneira de João Gilberto cantar, em volume baixo, com certeza tem conseqüências expressivas que vão além de simplesmente estar cantando em volume baixo. Porém isso não altera o fato de que cantar como ele canta, desde que atingiu maturidade artística – a partir de sua volta ao Rio de Janeiro em 1957 –, não seria possível sem a amplificação da voz e do violão nos palcos.

A voz, por razões óbvias: cantando em volume tão baixo, sua voz não seria ouvida em performances realizadas em ambientes que não fossem extremamente pequenos. Isso sem falar dos detalhes de expressão e articulação vocais que são característicos de seu estilo – e que também têm relação com a expectativa de o material gravado, se reouvido.

E o violão também passa a necessitar de amplificação, pois o estilo de interpretação *total* de João Gilberto, voz e violão, passa por uma *equivalência funcional* dos dois instrumentos. Isso é algo facilmente compreendido por alguém que tenha experiência em amplificação musical, mas aqui se deve uma explicação: mesmo que o volume da voz necessitasse amplificação e o violão não, o som natural e o som amplificado tem diferenças *qualitativas* evidentes. Ou seja, não é mais só questão de volume, é questão de *unidade*.

Concluindo esse raciocínio, percebe-se que a necessidade de amplificar uma coisa (a voz) leva naturalmente à necessidade de amplificar a outra coisa (o violão) para que elas estejam em um mesmo *plano sonoro*. “Na dicção de João Gilberto, voz e violão constituem uma só fonte sonora, captada pelos microfones e amplificada de acordo com as necessidades momentâneas sem que se altere a proporção de volume entre ambos.” (Tatit 1996: pp 162-163)

Vou agora fazer o papel de advogado do diabo em relação à minha própria argumentação, qual seja, a ligação direta entre o estilo voz e violão de João Gilberto e as tecnologias de amplificação sonora.

Pode-se contra-argumentar dizendo que, antes de haver amplificação, já ocorriam passagens musicais em que a dinâmica era baixíssima, e, mesmo que alguém tossindo na plateia pudesse comprometer sua compreensão, isso não impedia que elas existissem.

O violão, por sua vez, sempre foi um instrumento de projeção sonora inferior à maioria dos instrumentos de uma orquestra sinfônica. Mas isso não o impediu de ser o solista de diversas peças orquestrais.

Desse modo, é possível, sim, imaginar uma concepção semelhante à de João Gilberto num contexto anterior ao da amplificação, minimizando ainda mais seu impacto na gênese da bossa nova.

Mas uma coisa é pensar em passagens pianíssimo em meio a outras nuances dinâmicas, um contraste, um momento específico. E, no caso do violão, peças cuidadosamente construídas para que o instrumento não fosse soterrado pela orquestra; peças, aliás, onde também ocorrem grandes variações de dinâmica.

Mas no caso da bossa nova, trata-se de um repertório de canções. E ainda que seja um estilo que não tenha um propósito funcional de ser música para dançar, o ritmo é dançante, embora seja uma dança que o ouvinte execute interiormente, e não exteriormente.

Alguém conceberia um artista que tem como repertório básico o ritmo do samba e, como objetivo, a realização de performances para grandes platéias, imaginar um estilo que resultaria num show de 30, 40 ou 90 minutos em perpétuo pianíssimo? Note-se que apesar de haver variações de dinâmica na bossa nova, elas são muito menos amplas do que, por exemplo, no repertório usual da música erudita, principalmente do romantismo em diante.

Volto a dizer, pois, que há outros elementos em jogo no canto baixo de João Gilberto além do volume em si – que serão analisados em 2.3 – mas reafirmo que seu estilo seria impensável num período histórico sem essa tecnologia, quase na mesma medida em que não se pensaria em efeitos sonoros na era do cinema mudo.

6.2. A gravação

Já me referi, no capítulo 3, ao fato de as tecnologias de gravação, distribuição e radiofusão de músicas terem não apenas alterado radicalmente os sistemas existentes, mas criado um novo e muito mais amplo sistema em que a comunicação entre artistas de todo o mundo e de todas as formações passou a ser possível. Os desdobramentos desse novo grande sistema ainda estão em curso.

Contudo, no caso da bossa nova, é mais do que isso: os recursos disponíveis nas gravações dos três primeiros discos de João Gilberto foram suficientes para gerar um produto final que não apenas possui detalhes que só poderiam ser pensados visando a sucessivas escutas e reescutas, como também a detalhes que não poderiam ser percebidos adequadamente nas condições de amplificação ao vivo na época. São dois dos aspectos salientados nos textos de Brian Eno e Glenn Gould vistos no capítulo 3.

Esses discos são resultado direto da parceria Tom Jobim e João Gilberto. E o resultado é fruto de intenções estilísticas precisas, que colocam em realce o estilo vocal e instrumental deste último.

Na biografia de Tom Jobim escrita por sua irmã, Helena Jobim, ela conta que eles “Queriam tudo perfeito. Repetiam cada solo muitas vezes, até considerarem ideal o resultado de cada instrumento. Uma das faixas foi gravada dez vezes e, no final, acabaram escolhendo a primeira gravação” (Jobim 1996: 72).

Já na gravação do compacto contendo *Chega de saudade*, que precede o primeiro LP, João Gilberto pediu um microfone para a voz e outro para o violão, causando alvoroço entre os técnicos do estúdio, por tratar-se de absoluta novidade.

Em muitas das faixas, inclusive, a *função baixo* é desempenhada exclusivamente pelo violão, sem o contrabaixo. O equilíbrio de tal instrumentação – em que o baixo do violão cumpre a função de chão firme sobre o qual se desenvolve a harmonia e o ritmo – é resultado de técnicas de estúdio, postas em ação por exigência de João Gilberto.

Garcia comenta, comparando o LP *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso, no qual João Gilberto toca em algumas faixas, com o material gravado pelo próprio João:

A comparação simples, acessível a qualquer ouvinte, entre *Canção do amor demais*, com Elizete Cardoso, e *Chega de saudade*, com João Gilberto, constata que não é apenas pelo fato de João cantar baixinho que a proporção entre a voz e o acompanhamento difere bastante nos dois discos. Elizete, à parte sua intensa emissão vocal, é colocada pela engenharia de som tomando a dianteira dos músicos, como autêntica solista que é. João Gilberto, ao contrário, recua, convidando seus acompanhantes a compor junto com sua voz uma só linha de frente. Assim, compete à engenharia de som bossa-nova equilibrar todos esses elementos da obra, reduzidos que estão, cada um, à sua forma essencial. (Garcia 1999: pp.121-122)

A “engenharia de som bossa-nova”, diga-se, não é criação de nenhum engenheiro de som, mas sim fruto de uma concepção estética e estilística coerente, detalhada e sob domínio de seus dois criadores.

É interessante notar que, em relação às performances ao vivo, tornava-se imprescindível aumentar o volume da voz para que esta pudesse ser escutada; já no material gravado em que havia acompanhamento de outros instrumentos, havia um esforço em não deixar a voz isolada daqueles, contendo o volume desta em relação ao acompanhamento – um procedimento pouco usual no período.

Esse equilíbrio do estilo de João Gilberto, quando acompanhado de outros instrumentos é tão difícil que as performances com outros músicos foram praticamente abandonadas por ele já nos anos 60.

Assim como o estilo de João Gilberto tem características específicas na voz e no violão, as gravações de João Gilberto também terão características muito específicas. E em relação aos três primeiros discos, essa concepção é resultado de sua parceria com Tom Jobim. Esses discos não são, claro, uma revolução no campo da gravação da música popular como viria a ser o *Rubber Soul*, dos Beatles, anos depois, em que cada faixa possuía uma concepção sonora completamente distinta uma da outra. Mas sua concepção sonora foi o veículo apropriado para a revolução no campo da interpretação de canções que é o estilo de João Gilberto, assim como esse foi o veículo ideal para as composições da primeira fase da maturidade artística de Tom Jobim.

6.3. A voz

O estilo vocal de João Gilberto é único. Caracteriza-se, basicamente, pela ausência quase total de vibrato, pelo volume baixo da emissão sonora e pela incorporação de detalhes de articulação que somente audições atentas revelam.

O volume baixo e a ausência de vibrato estão relacionados diretamente. É importante lembrar que, antes da existência de amplificação de som, a capacidade de cantar com volume capaz de projetar a voz em grandes ambientes era essencial. No desenvolvimento dessas técnicas, surge um estilo vocal – o canto lírico, com voz empostada – no qual o vibrato, de ferramenta no auxílio do volume da voz, passa a ser parte do que define o próprio cantar.

Com esse propósito, pode-se ouvir a já citada *It's De-Lovely*, com Ella Fitzgerald. Observa-se que o vibrato é sempre a articulação final de uma frase musical. O *verse* é suficiente para exemplificar. Estão sublinhados os momentos nos quais o vibrato é feito:

I feel a sudden urge to sing the kind of ditty that invokes the Spring
 So, control your desire to curse while I crucify the verse
 This verse I've started seems to me the "Tin Pan-tithesis" of melody
 So to spare you all the pain, I'll skip the darn thing and sing the refrain:

É importante notar que isso não é algo que ocorre na maioria das vezes: a terminação da frase com vibrato é parte do próprio cantar.

Nos três primeiros discos de João Gilberto, o vibrato não é eliminado completamente, como ocorre no álbum Getz/Gilberto que os sucede. Mas seu caráter é distinto inclusive dos já sutis vibratos de Lúcio Alves e Dick Farney, no álbum *Dick Farney & Lúcio Alves*. Neste disco, só para dar um exemplo, o estilo vocal também é mais contido, e os vibratos não ocorrem a todo momento, e sim nos grandes fins de frase e com o estilo característico dos cantores de jazz. Veja-se, por exemplo, *Copacabana*, desse disco:

Existem praias tão lindas cheias de luz
 Nenhuma tem o encanto que tu possuis
 Tuas areias
 Teu céu tão lindo

Tuas sereias sempre sorrindo, sempre sorrindo

Ainda que os vibratos de “areias” e “lindo” sejam discretíssimos, todos os outros são característicos do canto de jazz até então. Nesse sentido, confirma-se que as experiências de modernização da música brasileira frequentemente foram aproximações da vanguarda da canção norte-americana, que é justamente o caso dos samba-canção, interpretados por Dick Farney e Lúcio Alves.

Compare-se agora esses exemplos com as ocorrências de vibrato numa das quatro canções que são o objeto principal desse estudo, *Outra vez*:

Outra vez sem você
 Outra vez sem amor
 Outra vez vou sofrer, vou chorar
 Até você voltar

Outra vez vou vagar
 Por aí pra esquecer
 Outra vez vou falar mal do mundo
 Até você voltar

Todo mundo me pergunta porque ando triste assim
 Ninguém sabe o que é que eu sinto com você longe de mim
 Vejo o sol quando ele sai
 Vejo a chuva quando cai
 Tudo agora é só tristeza
 Traz saudade de você

Outra vez sem você
 Outra vez sem a
 Outra vez vou falar mal do mundo
 Até você voltar

Em primeiro lugar, nota-se que a maioria absoluta das frases é finalizada sem vibrato. Somente a parte B da música possui vibrato, mas apenas na última sílaba.

Mas o importante nesse afastamento do vibrato, não é somente seu afastamento propriamente dito – até porque, mesmo que ocasionalmente, João Gilberto ainda hoje o emprega. O importante é que essa diminuição de ocorrências de vibrato está inserida num contexto mais amplo, o da renovação dos recursos de expressão vocal através de articulações especialíssimas de consoantes e vogais.

Por exemplo, no início da segunda estrofe, a primeira sílaba de “outra” é articulada com um melisma descendente que é característico do vocabulário do intérprete, e lembra certas articulações de sax, por exemplo, de Lester Young. Esse “melisma descendente saxofonístico” pode ser ouvido ainda no início da última estrofe, na mesma palavra. E mais: é feito de forma ligeiramente diferente. É interessante notar que isso é uma articulação intencional e bem definida no início de uma palavra, e não na terminação de uma frase.

Nesse aspecto, esses detalhes são também o próprio estilo, é que João Gilberto se afasta não somente do estilo cool e sem vibrato de Chet Baker, mas de todos os outros cantores do século XX. Isso será observado em mais exemplos nas de canções que são o centro de minha análise; entretanto, aqui é importante ressaltar que nas gravações futuras de João Gilberto esse vocabulário de articulações se expande muito, e as gravações mesmas se tornam tecnicamente mais perfeitas para reproduzir tal riqueza sonora.

Em outra das quatro canções, *Só em teus braços*, esse mesmo ataque aparece em “eu”, no quarto verso, e de forma um pouco diferente em: “o” do quinto verso; “este” do sétimo verso; no sétimo verso, em “apagar”, nota-se um assopro junto ao primeiro “a” (mais uma vez lembrando as articulações de ataque de Lester Young); “eu”, no nono verso e no décimo. Na última estrofe, diversas ocorrências: “eu” do 11º; “apagar” e “este” do 12º; e em “eu”, da última estrofe. Na transcrição da letra, a seguir, também estão sublinhadas as ocorrências de vibratos.

- 1 Sim, promessas fiz
- 2 Fiz projetos, pensei tanta coisa
- 3 E agora o coração me diz
- 4 Que só em teus braços, meu bem, eu ia ser feliz
- 5 Eu tenho esse amor para dar o que é que eu vou fazer

- 6 Eu tentei esquecer, e prometi
- 7 Apagar da minha vida este sonho
- 8 E vem o coração e diz
- 9 Que só em teus braços, amor, eu ia ser feliz
- 10 Que só em teus braços, amor, eu posso ser feliz

- 11 Sim, eu prometi
- 12 Apagar da minha vida este sonho
- 13 E vem o coração e diz

- 14 Que só em teus braços, amor, eu ia ser feliz
 15 Que só em teus braços, amor, eu posso ser feliz

Este seu olhar – que sempre aparece cantada na gravação como “*esse seu olhar*” – é uma excelente oportunidade para perceber detalhes, por uma razão muito simples: os únicos instrumentos gravados são a voz e o violão. Essa gravação é a única das quatro que não apresenta nenhuma ocorrência de vibrato.

Nela, vou chamar a atenção para mais um elemento importante do vocabulário de João Gilberto, que se pode chamar de “consoante molhada” – nenhuma relação com a categoria de “consoantes líquidas”, usada em fonologia para distinguir os *ll* –. É exatamente isso: consoantes articuladas de forma tal que se pode ter a certeza de que com a boca seca seria impossível realizá-las. O melhor exemplo na música é o “*pim dum gum blim glim glom glom*” introdutório. Na verdade, observando-se com atenção, é possível perceber que, antes de começar a cantar, junto ao primeiro acorde do violão, João Gilberto prepara, por assim dizer, o molhado da boca. Nota-se novamente esse som ao final da primeira estrofe, por exemplo. Depois que se verifica essa característica de articulação, ela passa de sutil a gritante, e não se consegue mais deixar de atentar para essa (ex-)sutileza.

Para finalizar esse capítulo, *Corcovado*. Tem-se o “melisma descendente saxofonístico” em “a”, verso 2; “o”, no verso 6; “era” no verso 7, mas diferente; e “eu” no verso 8. E também uma articulação de ataque especial, ascendente, em “até”, no verso 6, e outra diferente em “era” no verso 7, um quase vibrato.

- 1 Um cantinho, um violão, este amor, uma canção
 2 pra fazer feliz a quem se ama. [os dois aa]
 3 Muita calma pra pensar e ter tempo pra sonhar,
 4 da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo...
 5 Quero a vida sempre assim, com você perto de mim
 6 até o apagar da velha chama.
 7 E eu que era triste, descrente desse mundo,
 8 ao encontrar você eu conheci
 9 o que é felicidade, meu amor.

A essa altura, quando se tem um estilo vocal que apresenta tamanha precisão, uma afinação perfeita, um grau de detalhamento poucas vezes – se alguma – igualado

na música popular, isso tudo tanto em gravações de estúdio quanto em performances ao vivo, em me pergunto: por que dizer que o estilo de João Gilberto é um cantar *falado*? Eu entendo que a ausência de impostação tradicional e as raras ocorrências de vibrato fazem com que a sensação de a letra estar sendo *dita* para o ouvinte seja intensificada. E, penso eu, esse é um dos propósitos primordiais do intérprete! Mas os imensos recursos técnicos envolvidos nesse estilo não me permitem pensar em afastá-lo do universo do cantar mais sofisticado, numa medida em que o rap, por exemplo, pode realmente ser algo mais próximo da fala coloquial. Penso ainda que, para pessoas com pouco treinamento musical, ouvir falar do estilo de João Gilberto como sendo um estilo mais *falado* pode causar a falsa impressão de que a afinação não é prioridade, ou que o que ele faz não é, exatamente, cantar.

Com essas considerações quero deixar claro que não constituem uma oposição às ferramentas que Luiz Tatit forneceu: a relação entre a canção e a palavra falada são óbvias, e ele mesmo se encarrega de assinalar que na bossa nova o papel usualmente secundário da harmonia passa a primeiro plano. Isso em oposição ao “modo de composição anterior à bossa nova, [onde] a programação melódica gozava de certa autonomia com relação aos acordes de acompanhamento”. (Tatit 1996: 165)

6.4. O violão

A batida do violão de João Gilberto não é o único elemento central de seu estilo. Mas é o que primeiro chamou a atenção de seus “colegas de trabalho” quando ele regressou ao Rio de Janeiro com todo o novo estilo na bagagem e é que foi mais apontado como o grande diferencial.

Walter Garcia, em seu estudo já citado inúmeras vezes aqui, fez um trabalho completo e definitivo. Fez mais do que mostrar suas características e isolar as células rítmicas empregadas, mostrando onde elas ocorrem em inúmeras músicas: fez um levantamento bastante amplo do que havia de mais “moderno” no contexto musical imediatamente anterior à *Chega de saudade*. Demonstrou, assim, que de fato João Gilberto trazia uma ruptura, ou um *salto* como falava Tom Jobim.

Em poucas palavras, essa batida consiste numa redução, numa síntese do samba. O diferencial está no ritmo. E esse diferencial rítmico tem consequência nos aspectos harmônicos, que serão abordados adiante neste trabalho.

Resumindo: no violão, a mão esquerda pressiona as cordas necessárias para obter as notas – as alturas – desejadas. O ritmo é confiado à mão direita, ao tanger as cordas. No estilo dedilhado de João Gilberto, o polegar se encarrega da linha de graves – o baixo – nota a nota, e os dedos indicador, médio e anelar tocam outras três cordas para completar o acorde. Como de resto ocorre no violão clássico e na maioria dos estilos dedilhados do violão brasileiro.

A batida de João Gilberto consiste em fazer no baixo somente uma nota por tempo. Sendo o samba um ritmo de compasso binário, ele é contado 1,2,1,2... . O baixo então toca uma nota e *somente* uma por tempo. Isso se diferencia das batidas de violão feitas até então, pois nelas sempre se encontrava um apoio anterior ao tempo, em alguns deles, para reforçar a característica síncopa do samba. Garcia comenta:

Olhando para a escolha de João Gilberto, pode-se constatar que, ao optar pelo baixo homogêneo, é ao convite à dança que ele renuncia. Há, portanto, neste elemento formal tão específico – cuja importância, nada irrelevante, é funcionar como baliza para toda a estrutura rítmica –, uma primeira causa do esfriamento do samba produzido pelo baiano. (1999: 27)

Concordo plenamente. No entanto, há um outro aspecto nesse procedimento – que analisarei após falar da função dos outros dedos – que é fundamental para o aspecto harmônico do estilo.

Os outros dedos, na batida bossa nova, percutem as cordas simultaneamente, ou seja, não se alternam, emitindo conjuntos de notas isoladas – exceto em raríssimos momentos, que não caracterizam a batida central –. Em outras palavras, há somente dois tipos de ataque das cordas: ou o baixo, com o polegar, ou as notas do “recheio” harmônico, atacadas simultaneamente pelos outros três dedos.

Esse recheio, então, é executado sobre a linha do baixo. Ora, esta tem apenas, e sempre, uma nota por tempo, inclusive sem variação de acentuação. Se fosse ouvido somente o baixo, o efeito seria uma total indefinição rítmica, uma nota por tempo, tum, tum, tum etc.

Os outros dedos, então, se encarregam de apresentar o ritmo do samba, com suas variações características, seu aspecto solto na base da canção. Exemplificando de outra forma, é como se alguém batesse o pé regular e cadenciadamente enquanto com a mão sobre a mesa batucasse um samba: o pé é o baixo, e a batucada são os três dedos na batida de João Gilberto. Garcia: “Trocando em miúdos, os ataques de acorde alteram um desenho básico e suas síncopes não se perdem porque o baixo, por todo o acompanhamento, sinaliza os dois tempos de cada compasso.” (1999: 69)

Combinando diferentes subdivisões do tempo nos dedos do recheio, combinando também ataques mais *stacatto* e mais *legato*, o resultado é tudo, menos monótono, e sobre essa ideia aparentemente simples, todo o estilo rítmico do acompanhamento da bossa nova fica definido. As quatro músicas centrais deste trabalho seguem, rigorosamente, essa “regra”.

Outro aspecto importante é que nunca há trocas de acorde em meio a um tempo. Ou seja, o ritmo harmônico – a quantidade de trocas de acordes na linha do tempo – mais rápido, que ocorre basicamente nas viradas de frase, é de um acorde por tempo.

Esse procedimento rítmico na base do violão tem consequências notáveis no aspecto harmônico, e é uma das grandes novidades que diferencia o estilo dos acompanhamentos na canção do jazz. É que, quando há uma sobrecarga de acordes ou escalas durante o acompanhamento – como no caso das canções do GAS –, o resultado é uma textura na qual muitas notas são ouvidas, sem que um acorde fique bem definido.

Explicando melhor: no acompanhamento jazzístico, é normal que diversos acordes sejam interpolados num espaço curto de tempo, ou mesmo que escalas

completas sejam executadas. No estilo de João Gilberto, apenas aquelas notas que compõem o acorde escolhido soam sob o canto.

Estou aqui avançando sobre o próximo capítulo, que trata da harmonia de Tom Jobim, justamente porque esse, a meu ver, é um ponto determinante para que o trabalho dos dois se fundisse naquele momento.

Em *Corcovado*, por exemplo, na primeira frase, “um cantinho, um violão”, um único acorde soa, o *Am6*. Ora, pelos parâmetros usuais do acompanhamento no jazz, não haveria problema algum que o piano, nesse tempo, tocasse, como ornamentação, a escala correspondente a esse acorde. Essa escala incluiria 7 notas, o modo dórico a partir de *lá*. Mas o resultado não seria mais o de se estar ouvindo somente as quatro notas do acorde *Am6* tocado por João Gilberto, mas um acorde mais complexo: *Am* com sexta, mas também a sétima, a nona e a décima primeira.

Isso em si, não é bom ou mau, bonito ou feio. O importante é que essa *ausência* de outras notas é o que define a sonoridade, é uma característica harmônica *per se*. Em outras palavras, assim como certos estilos se definem pela presença de elementos, o que caracteriza a bossa nova é a ocorrência de acordes bem definidos, que *excluem* uma ornamentação mais sobrecarregada. Se eu quisesse uma frase de efeito, diria que a bossa nova é, também, um estilo de *ausências*.

Na gravação de *You're the Top*, no songbook de Ella Fitzgerald, pode-se perceber claramente que, durante o primeiro verso “you're the top, you're the coliseum”, o pianista não apenas toca as notas essenciais do acorde, mas realiza ornamentações com inúmeras notas num curto espaço de tempo. Isso se encaixa perfeitamente no estilo de execução jazzística, em que a substituição de acordes e escalas, a livre improvisação dentro do estilo geram uma sonoridade característica.

No estilo da bossa nova, essa ornamentação não existe. E essa *ausência* é o que dá a sonoridade característica, ou, antes, abre o espaço para que a sonoridade característica de cada acorde seja ouvida. Em muitas músicas, como no caso do primeiro acorde de *Corcovado*, a harmonia original se impõe de tal forma que, se for feita uma substituição do acorde, a própria canção fica descaracterizada. A ligação entre estes espaços deixados pela execução econômica do violão e os acordes insubstituíveis de Tom Jobim são o cordão umbilical entre o estilo harmônico deste e o estilo violonístico de João Gilberto.

Em *Este teu olhar*, uma das gravações centrais desse trabalho, esse procedimento se torna explícito pelo fato de João Gilberto enfatizar apenas três notas no violão em alguns momentos. Isso ocorre nos compassos 7 e 8 e, no mesmo trecho da segunda parte, e nos compassos 23 e 24 – onde o procedimento é ainda mais reforçado pelo timbre do violão na gravação. Ora, vindo de uma tradição – o jazz – em que a riqueza harmônica era a regra, e o grande desafio dos guitarristas era o de justamente completar com verdadeiras acrobacias técnicas os acordes que os pianistas completavam com facilidade, o procedimento de João Gilberto é praticamente um acinte: dispensa uma das quatro notas disponíveis na mão direita quando o normal seria querer mais notas e mais dedos.

Temos portanto um estilo de acompanhamento violonístico onde as omissões são claramente intencionais. O objetivo é clarificar as escolhas de notas e sonoridades específicas em cada acorde do acompanhamento, o que contrasta com os procedimentos usuais do jazz então, que prezavam pelo enriquecimento, pelo acréscimo de sonoridades de acordes e escalas. Somada a essa síntese harmônica, a síntese rítmica do samba. Essa é a batida da bossa nova.

7. O estilo de Tom Jobim

O estilo de Tom Jobim aqui referido é aquele que aparece nas gravações iniciais de João Gilberto, ou seja, é um aspecto limitado de sua produção. Nem de longe é o propósito desse trabalho abarcar outros aspectos de Tom Jobim compositor, arranjador ou intérprete.

Também não é o objetivo desse trabalho fazer uma pesquisa das raízes da harmonia de Tom Jobim. Mas é importante que se tenha em mente aquilo que já é sabido: além da formação de músico popular, com influência da linguagem do samba e do jazz e também inúmeras manifestações da música brasileira, como a música de Dorival Caymmi, Tom Jobim traz para sua música toda a experiência de haver tocado e estudado compositores eruditos como Bach, Chopin, Stravinsky, Debussy e Villa-Lobos, entre outros.

Mais eficaz para esse trabalho é comparar os procedimentos da bossa nova com os procedimentos harmônicos do jazz. Primeiro, porque os procedimentos harmônicos na música brasileira moderna pré-bossa nova são, em grande parte, aqueles do jazz. E é nesse contexto que Tom Jobim surge, tanto como pianista da noite quanto como compositor e arranjador. Ao comparar-se as harmonizações, composições e orquestrações dele, pode-se pensar em outros estilos mais simples da música brasileira, mas então eles estarão ligados a padrões muito básicos. Todas as manifestações de modernidade na música popular brasileira do século XX estão vinculadas ao trabalho de músicos que, justamente, tinham uma maior familiaridade com as inovações norte-americanas, de Pixinguinha a Dick Farney. Isso foi abordado em maior detalhe no capítulo 5.

Em outras palavras, no que se refere aos aspectos harmônicos, a comparação do estilo da bossa nova com o dos standards do jazz já fornece a comparação com os aspectos harmônicos da música brasileira com a qual o estilo dialoga diretamente.

E em segundo lugar, quando se ouvem os trabalhos que se nutrem da tradição de Cole Porter, Duke Ellington, George Gershwin e outros dessa estatura, estão sendo ouvidas músicas que também se alimentaram, em um momento ou outro, de fontes eruditas barrocas, românticas ou do século XX.

Para destacar, portanto, aquilo que distingue os procedimentos harmônicos nas canções de Tom Jobim nos primeiros discos de João Gilberto, compará-los aos procedimentos harmônicos do jazz é suficiente para iluminar o essencial. E, nessa comparação, surgem características que sugerem claramente o diálogo com a tradição erudita.

7.1. A forma

O modelo imediato da música brasileira “moderna”, o meio onde a bossa nova nasce, são as canções norte-americanas.

Grande parte dessas canções integram musicais realizados na Broadway. Os musicais são filhos diretos da ópera, na medida em que são dramas cantados. Em diversos momentos de um musical, surgem canções que, mesmo tendo ligação direta com a história representada, passam a ter vida autônoma na forma de canções, lançadas em discos, divulgadas no rádio e no cinema. Essas canções são a base do repertório de Frank Sinatra, por exemplo.

Dentro da estrutura do musical – da mesma forma como ocorre na ópera desde o barroco, como se pode ver no exemplo de Purcell – a “canção” é precedida de uma ligação, o *verse*, num estilo mais próximo à fala, à moda de recitativo, com um ritmo tendendo ao *rubato*. Após o *verse*, temos a canção propriamente dita, ou *chorus*.

O *verse*, nas gravações das canções, às vezes aparece, às vezes não. A propósito já da ligação entre essa tradição e Tom Jobim, um excelente exemplo é *Desafinado*. Na sua versão original, a canção tem um *verse*, apesar de não fazer parte de musical algum. Nas gravações de João Gilberto, esse *verse* nunca aparece. Mas num show, lançado como *Antônio Carlos Jobim live at Minas*, de 1981 ele o canta, bem como no disco *Tom Jobim Inédito*, de 1987. O caráter metalinguístico da canção é evidente, já que a canção fala dela mesma. Isso está presente no *verse*:

Quando eu vou cantar você não deixa
E sempre vem a mesma queixa
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
Você tão bonita, mas tua beleza
também pode se enganar

É importante notar que a ironia reside no fato de que as notas aparentemente desafinadas são na verdade dissonâncias de difícilíssima afinação...

Mas essa metalinguagem prenhe de ironia também já aparece em Cole Porter, por exemplo, no *verse* de *It's De-Lovely*; entre tantas invenções o autor faz o magnífico trocadilho "Tin Pan-tithesis", referindo-se à Tin Pan Alley:

I feel a sudden urge to sing the kind of ditty that invokes the Spring
 So, control your desire to curse while I crucify the verse
 This verse I've started seems to me the "Tin Pan-tithesis" of melody
 So to spare you all the pain, I'll skip the darn thing and sing the refrain:

Os aspectos mais importantes da relação entre o repertório do GAS (*The Great American Songbook*) e Tom Jobim são os que se referem à harmonia, ou ao uso de acordes (que serão analisados em 7.3), e à forma. E, claro, à quase onipresença das frases de quatro compassos, essa célula estrutural das melodias ocidentais desde o classicismo.

As considerações acima têm como objetivo reforçar a ligação entre as composições de Tom Jobim e as do GAS, além de abordar mais amplamente as características dessas últimas. Nas quatro canções centrais em meu trabalho, não ocorrem os verse. As relações entre elas e o repertório do GAS, quanto à forma, serão analisadas a seguir.

Em sua grande maioria, as canções do GAS têm uma estrutura de 32 compassos, divididos numa estrutura AABA ou ABAC. Porém, encontram-se muitas exceções a essas medidas: há casos em que uma das partes tem uma frase a mais, quando a canção chega a 36 compassos – como *My Funny Valentine* –, casos em que a canção aparece escrita de forma “dobrada”, quando temos 64 compassos, e variações no meio. Um caso como *I'll Get By*, com frases difíceis de encaixar na lógica frase-de-quatro-compassos e que resulta numa parte AB e uma AC, cada qual com 14 compassos: é algo extremamente raro – na verdade, é o único exemplo que conheço.

No primeiro caso, AABA, há duas estrofes com um mesmo padrão melódico e harmônico (podendo haver alguma modificação menor), uma ida para uma terceira estrofe com características bem distintas, e um retorno à estrutura da primeira estrofe. *Outra vez* é um exemplo.

No segundo caso, ABAC, tem-se uma canção dividida em duas grandes partes; a primeira termina de uma maneira – encaminhando o retorno ao início da estrutura – e a segunda metade termina de outra maneira, o final da canção propriamente dito. *Corcovado*, *Só em teus braços* e *Este teu olhar* são exemplos de ABAC.

Outra vez é um típico AABA. Escrita em compasso binário, a canção teria, estritamente, 64 compassos. Nada de novo; uma canção de 32 compassos duplicada pelo fato de ser binária e não quaternária. Mas a parte B, como em *Garota de Ipanema*,

é diferenciada: os versos 9 e 10 formam uma primeira subestrutura do B – a que se chamará doravante de b1 – e os versos 11, 12 e 13 uma segunda – a que se chamará de b2 –. Dessa forma, a canção fica com 16 compassos nos A, mas 20 compassos no B, totalizando inusitados 68 compassos. É importante notar que a primeira gravação de *Outra vez* (Dick Farney, 1954) estaria corretamente escrita, pelo ritmo do arranjo, em compasso quaternário, totalizando 34 compassos.

- A 1 Outra vez sem você
 2 Outra vez sem amor
 3 Outra vez vou sofrer, vou chorar
 4 Até você voltar
- A 5 Outra vez vou vagar
 6 Por aí pra esquecer
 7 Outra vez vou falar mal do mundo
 8 Até você voltar
- B b1 9 Todo mundo me pergunta por que ando triste assim
 10 Ninguém sabe o que é que eu sinto com você longe de mim
- b2 11 Vejo o sol quando ele sai
 12 Vejo a chuva quando cai
 13 Tudo agora é só tristeza
 14 Traz saudade de você
- A 15 Outra vez sem você
 16 Outra vez sem amor
 17 Outra vez vou falar mal do mundo
 18 Até você voltar

Só em teus braços, por sua vez, é uma ABAC com exatos 32 compassos:

- A Sim, promessas fiz
 Fiz projetos, pensei tanta coisa
 E agora o coração me diz
- B Que só em teus braços, meu bem, eu ia ser feliz
 Eu tenho esse amor para dar o que é que eu vou fazer
- A Eu tentei esquecer, e prometi
 Apagar da minha vida este sonho
 E vem o coração e diz
- C Que só em teus braços, amor, eu ia ser feliz
 Que só em teus braços, amor, eu posso ser feliz

O número de compassos de A, B e C são idênticos: 8 em cada parte. Evidentemente, o B e o C são muito semelhantes, mudando justamente na finalização. Não seria incorreto chamar-lhes, respectivamente de B e B', mas penso que B e C facilitam na generalização, na comparação com outros casos.

Estrutura idêntica apresenta *Este teu olhar*:

- A Esse seu olhar quando encontra o meu
 Fala de umas coisas que eu não posso acreditar
- B Doce é sonhar, é pensar que você
 Gosta de mim como eu de você
- A Mas a ilusão quando se desfaz
 Dói no coração de quem sonhou, sonhou demais
- C Ah, se eu pudesse entender
 O que dizem os seus olhos

Já *Corcovado*, também é um ABAC, com 34 compassos (A com 8, B com 8 e C com 10).

- A Um cantinho, um violão, este amor, uma canção
 pra fazer feliz a quem se ama.
- B Muita calma pra pensar e ter tempo pra sonhar,
 da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo...
- A Quero a vida sempre assim, com você perto de mim
 até o apagar da velha chama.
- C E eu que era triste, descrente desse mundo,
 ao encontrar você eu conheci
 o que é felicidade, meu amor.

Diferencia-se notavelmente das duas anteriores por dois motivos. Primeiro, o B é completamente distinto do C. Aquele é uma curva para o retorno ao A. Este, uma curva melódica mais ampla, característica antes do samba-canção do que da bossa nova, esta com um pathos mais contido, aquele mais efusivo. Segundo, e importante dentre as características futuras do compositor, não há propriamente um acorde final: o C, com a curva melódica estendida, estende também a dimensão dos 8 compassos esperados para 10. Mas estes não incluem um acorde final: para que ele ocorra, seria necessário colocar

um 11º compasso. Por essa irregularidade perceptível mesmo ao leigo, há a sensação de elisão, ou seja, quando se cai final, já se está no início de novo. Parece anunciar o fim sem começo, ou começo sem fim, que Netrovski identifica em *Águas de março*:

A mesma sequência serve para encerrar uma estrofe e abrir a próxima, o que causa alguma surpresa. São pequenas espirais, ou redemoinhos, torcendo a canção dentro de si. Ela se repete e não se repete, é cíclica, mas não fecha o círculo, como a água que escorre pelo sorvedouro. (Netrovski : 2004, pp 45-46)

Essa é uma das razões por que, das quatro canções aqui analisadas, *Corcovado* é aquela que pode colocar-se entre as mais maduras do período, em que o Tom Jobim futuro já aparece com mais força, sem o apoio das letras de Vinícius ou o apoio inestimável da parceria de músicas e letras com Newton Mendonça, diferenciais inegáveis.

7.2. Os baixos

A partir de agora o uso de partituras é imprescindível. Na medida do possível, tentar-se-á tornar tudo inteligível mesmo para quem não lê música, por meio de algumas simplificações. Algumas considerações nesse sentido são necessárias.

Em anexo estão as transcrições das notas do violão nas quatro gravações centrais deste trabalho. Na pauta inferior, a linha do baixo, executada pelo violão. Na pauta acima desta, as três vozes superiores do violão – que, em alguns momentos, em *Este teu olhar* são apenas duas. Essas vozes serão designadas como 1, 2 e 3, do grave para o agudo, e são o recheio harmônico. As transcrições correspondem, exclusivamente, ao acompanhamento da estrutura central da canção, ignorando eventuais introduções e finalizações. A linha da voz pode ser vista, com ritmos escritos, nas pautas dos *Songbooks* de Tom Jobim, editados por Almir Chediak. De resto, numa interpretação vocal de uma canção popular, o tratamento rítmico é bastante livre, a priori. Nas transcrições de Almir Chediak os ritmos estão anotados, mas são apenas uma referência, pois não são uma transcrição das gravações em questão, são, por assim dizer, uma redução, um resumo da essência.

Acima das pautas, estão os acordes cifrados e os graus desses acordes em relação à tonalidade principal.

Quando uma curva geral ou as notas das sílabas tônicas forem colocadas em destaque, estas serão distinguidas por notas claras (notas principais) e escuras (notas secundárias).

Os graus conjuntos cromáticos serão indicados por um “u” e os diatônicos por um “v”, abaixo da pauta. Os saltos, por uma seta.

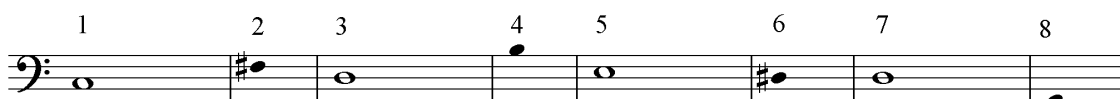


Em contraste com o padrão das canções do GAS, em que os saltos de baixo são a regra, e os movimentos por graus conjuntos – diatônicos ou cromáticos – são a exceção,

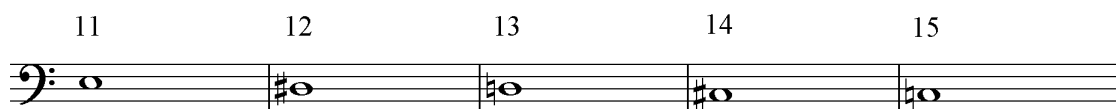
nas composições de Tom Jobim ocorre o contrário.⁹ Tanto nos movimentos do baixo quanto na melodia e na condução de vozes o mais comum é o caminho por graus conjuntos e não o contrário.

Os oito primeiros compassos do baixo de *Outra vez*, por exemplo, mostram uma progressão diatônica entre os compassos 1, 3, 5 e 7. Há uma ida e volta entre os três primeiros graus da escala, interpolados por dominantes individuais. No compasso 8, que finaliza a primeira frase, há um salto para o sol, que também tem uma função de dominante para o grau IV, no início da segunda frase, o F7+ do compasso 8. Ele é seguido por novo salto (note-se que os saltos são sempre empregados em dominantes) e, a partir do compasso 11, ocorre uma descida cromática até o final da parte A, no compasso 16.

Fazendo, portanto, uma curva geral da parte A, tem-se, na primeira frase, uma progressão diatônica I-ii-iii-ii (as notas claras são a curva principal; as escuras os acordes acessórios):

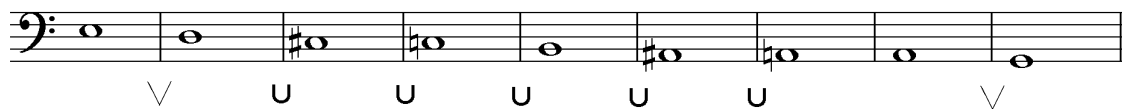


Na segunda frase, uma progressão cromática descendente:

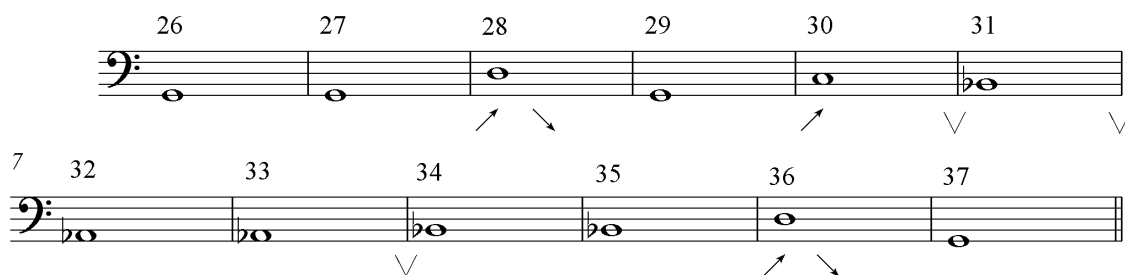


Na parte B, composta por b1 e b2, temos em b1 uma descida predominantemente cromática entre o compasso 18 e o 26, que principia o b2:

⁹ O termo “graus conjuntos” se refere, em primeiro lugar, a duas notas de nomes diferentes e consecutivas, como, por exemplo, a passagem dó-ré, ou ré-mi etc. Empregarei, com o intuito de simplificar, o termo para designar genericamente o salto de um semitom ou um tom, mesmo que se tratem de duas notas do mesmo nome, como dó-dó#, ou ré-ré#, já que ambos os casos desempenham, nas canções analisadas, função semelhante. Em outras palavras, graus conjuntos diatônicos e cromatismos serão igualmente tratados como *graus conjuntos*.

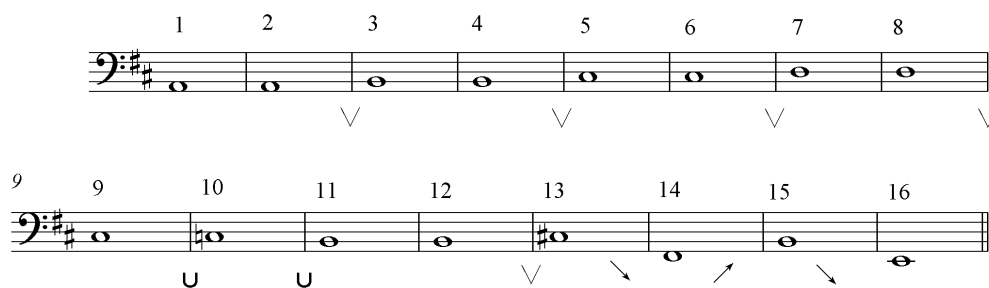


Já em b2, há uma ocorrência no início de três saltos (compassos 27 a 30), o que é uma das coisas que distingue esse trecho. Mas, a seguir, volta-se aos graus conjuntos, entre os compassos 30 e 34:

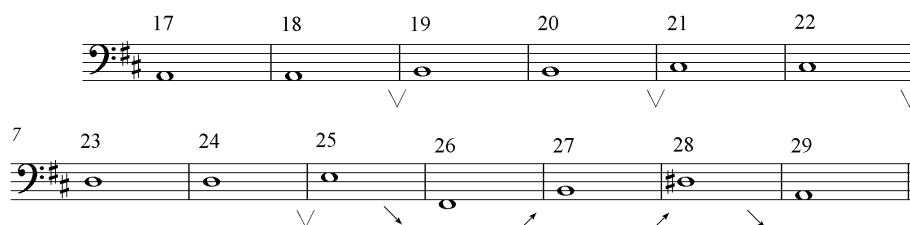


Ocorre, pois, um predomínio de graus conjuntos, cromáticos ou diatônicos. Os saltos são empregados esporadicamente, normalmente na passagem de uma frase para outra. Note-se que os saltos entre as dominantes individuais nos compassos 1 a 8 são um caso específico de *Outra vez*, no contexto das quatro canções aqui analisadas. Nas outras três canções, sempre os saltos ocorrem nas passagens entre as frases, ou, no caso de *Corcovado*, no encerramento da canção (o que pode ter relação com o caráter sambacção desse final, como será visto adiante).

Só em teus braços, por exemplo, apresenta no baixo unicamente graus conjuntos em toda a primeira metade, com exceção dos três últimos saltos:



Na segunda metade, um salto a mais, caracterizando justamente uma maior ocorrência de saltos nos encerramentos das partes:



Note-se que, nessa canção, o predomínio é de graus conjuntos diatônicos no baixo. Já no recheio harmônico, a ocorrência de cromatismos é marcante, conforme será mostrado adiante.

Já em *Este teu olhar*, além do predomínio absoluto do movimento cromático, não se encontra um único salto no baixo.¹⁰

Em *Corcovado*, o padrão persiste. Entre os compassos 14 e 16, há os saltos característicos ao final da primeira metade. No final da segunda metade, sete saltos, o maior número dentre os exemplos. Talvez, não por coincidência, a linha do canto lembre bastante os arroubos melódicos do samba-canção. A harmonia pode estar, aqui, seguindo essa característica.

¹⁰ Até hoje não encontrei nenhuma canção do GAS onde isso ocorresse. A parte A de *Early Autumn* já é um caso isolado, mas a parte B segue o usual.

Concluindo: a condução por graus conjuntos, diatônicos ou cromáticos, não é nem de longe característica da canção norte-americana, mas também não surgiu do nada. Em sua análise de *Águas de março*, Netrovski comenta o baixo, justamente uma linha cromática descendente:

Pois essa linha cromática do baixo não é outra senão aquela linha barroca que se escuta em cantatas de Bach e oratórios de Haendel, ou, para citar o exemplo mais canônico de todos, na ária da rainha suicida, da ópera *Dido and Aeneas*, de Purcell. (Netrovski 2004: 49)

Ora, a linha do baixo nessas canções é exatamente uma das coisas que as distingue dos standards de jazz. Em poucas palavras, existe uma farta ocorrência de progressões por graus conjuntos diatônicos ou cromáticos; ao contrário dos standards, em que a regra são saltos de 4ª ou 5ª, característicos da cadência ii-V-I, a cadência básica do jazz.

7.3. O recheio harmônico: condução de vozes e acordes insubstituíveis

No presente capítulo, os encadeamentos entre os acordes das canções em questão serão analisados; não em sua totalidade, mas o suficiente para que se perceba que o mesmo padrão de graus conjuntos que ocorre no baixo. Em suma, a unidade da linguagem harmônica e composicional de Tom Jobim que é otimamente sintetizada na interpretação de João Gilberto. Esse procedimento, que faz com que cada acorde se encadeie ao outro pelo caminho mais curto possível, – na maioria das vezes – é uma das peças de uma grande engrenagem unitária. Como diz Tatit, “a harmonia na composição de Jobim é um caso à parte. Cada acorde contém uma fonte de energia melódica que orienta o sentido do percurso, como se toda a substância proteica da melodia estivesse armazenada no encadeamento harmônico.” (Tatit 1996: 164)

Advogando novamente em causa alheia, pode-se notar que o encadeamento das notas de acordes consecutivos é procedimento comum nos acompanhamentos da música tonal desde o barroco. Especialmente nos procedimentos jazzísticos, toda a técnica do recheio harmônico parte de uma base em que o caminho mais curto é privilegiado. Isso não apenas para facilitar a vida do músico, mas, principalmente, porque manter as notas num mesmo registro, durante as trocas de acordes, concentra a percepção nas funções harmônicas. Em outras palavras, se houvesse trocas de registro (grave e agudo) acentuadas entre um acorde e outro, a percepção dos acordes em si, aquela sequência que no tempo estabelece o pathos harmônico, ficaria obscurecida pela troca de registro. Com se, durante uma cena dramática num filme, passasse ao fundo uma figura cômica, desviando o espectador do essencial.

No entanto, duas coisas diferenciam o procedimento jobiniano: uma, que esses engates se dão de forma muito mais consistente e determinada que num standart de jazz; outra, que muitos dos acordes que surgem nesses encadeamentos são acordes que não podem ser substituídos – como no jazz – sem que a própria canção seja descaracterizada. Ou seja, o encadeamento das vozes e os acordes específicos – ou insubstituíveis – são ovo e galinha de *um* mesmo processo composicional. Como diz Tatit:

(...) os acordes alterados são dispositivos de engate de novos sentidos melódicos, ou seja, de novos rumos, novas trajetórias para a melodia. É quando a tonalidade abandona seu núcleo (tônica, subdominante, dominante) em busca de outras possibilidades de exploração de seu território. (Tatit 1996: 165)

De fato, os graus usualmente empregados para as funções harmônicas são substituídos, justamente nos encadeamentos em que os baixos são conduzidos por graus conjuntos, por esses “dispositivos de engate”, o que não altera o fato de as funções harmônicas propriamente ditas estarem presentes. Por exemplo, o final da parte A de *Outra vez*, compassos 11 a 15:

The musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 9 to 13, and the second system covers measures 14 to 17. The chords are as follows:

- Measure 9: F7+
- Measure 10: B^b7(9)
- Measure 11: E m7
- Measure 12: D[#]m7
- Measure 13: D m7
- Measure 14: C[#]7(b5)
- Measure 15: C7+
- Measure 16: C[#]7(b5)
- Measure 17: F7(4-3) and B7(#5,5)

Aqui as três vozes são conduzidas por graus conjuntos, quando não há a permanência de nota comum. No entanto, os compassos 12 e 14 têm clara função de dominante, uma tensão parcialmente resolvida no compasso 13 e finalmente resolvida no compasso 15 quando se chega à tônica.

Na longa descida por graus conjuntos da parte B, entre os compassos 18 e 26, ocorre o mesmo, exceto pelo salto de terça na voz superior entre os compassos 18 e 19, que justamente cria um brilho melódico extra:

The musical score shows piano accompaniment for measures 18 to 25. The chords are as follows:

- Measure 18: E m7
- Measure 19: E m/D
- Measure 20: A/C[#]
- Measure 21: C m6
- Measure 22: B m7
- Measure 23: A[#]o
- Measure 24: A m7
- Measure 25: A o

Nesse mesmo trecho, acontece algo notável: o emprego de um acorde de três sons, ainda que invertido, o A/C[#] do compasso 20, algo praticamente “proibido” na interpretação jazzística – que pressupõe a presença de ao menos quatro sons por acorde.

De resto, todo esse trecho apresenta acordes realmente simples em relação à harmonia jobiniana. Cumpre lembrar que é a canção de composição mais antiga dentre as quatro aqui analisadas.

Em *Só em teus braços* é possível observar um traço característico de João Gilberto: os compassos 1 a 4 apresentam dois acordes apenas, dois compassos em A7+ e dois compassos em Bm7. Enquanto a harmonia permanece por dois compassos, há uma movimentação simples, mas eficaz no recheio harmônico, entre notas do mesmo acorde:

Essa ornamentação não se repete quando esse trecho retorna na segunda metade da canção.

Em *Este teu olhar* o salto de terça na voz superior aparece novamente, entre o compasso 1 e o 2. Em todo o resto da canção, há unicamente graus conjuntos ou notas em comum entre as vozes dos acordes.

Algo surpreendente ocorre, na verdade, nos compassos 7 e 8 (e também 23 e 24): o violonista dispensa a terceira nota, a voz superior do recheio harmônico, e harmoniza unicamente com o baixo mais duas vozes. Nos compassos 23 e 24, inclusive, há uma nítida ênfase no timbre e na dinâmica desse momento.

Isso chama a atenção, pois se está num estilo carregado harmonicamente. Até aqui, os violonistas e guitarristas de jazz ocuparam-se justamente em compensar tecnicamente – virtuosisticamente, inclusive – o fato de não terem dez notas à sua disposição como os pianistas. João Gilberto conta com quatro notas e, nestes dois compassos, dispensa uma delas. E chama a atenção sobre este fato.

Corcovado é um caso especial. Tão especial que o próprio Tatit, concentrado em apresentar as dicções do canto, emprega pela única vez seu iluminador esquema de

representação das alturas nesta canção para ilustrar o encadeamento de vozes entre os três primeiros acordes da canção. Enfatiza a peculiaridade do segundo acorde, chamando a atenção para o fato de que este Ab°(b13)

tocado isoladamente é quase um ruído autônomo, muito menos definido, do ponto de vista tonal, que o acorde anterior (Am6). No entanto, procedendo à passagem desse último acorde ao seguinte (Gm7), adquire uma função ao mesmo tempo ativa e retroativa. Ativa porque exerce forte tensão sobre as principais notas que caracterizam o acorde de Gm: a fundamental e a terça (sol e sib). O acorde de Ab°(b13) contém as frequências láb e dób (ou si), sensíveis superiores e, portanto, polarizadoras das mencionadas notas, tensão que se acentua em virtude do movimento cromático descendente desde o primeiro acorde. (Tatit 1996: pp168-169)

O termo “ruído autônomo”, empregado em relação ao segundo acorde, vem ao encontro, de certa forma, do que eu chamo de acordes insubstituíveis. Nesse sentido, chamo a atenção para o primeiro acorde, o Am6. Esse acorde, tocado *isoladamente*, com a distribuição de vozes que João Gilberto toca, não deixa dúvidas para o ouvinte familiarizado de que se trata de *Corcovado*. É um teste a ser feito – eu mesmo já o fiz inúmeras vezes e quase sempre a pessoa descobre que se trata de *Corcovado*. Só conheço dois outros casos em que isso ocorre com tanta força: no acorde B/A, o primeiro de *Águas de março* e no acorde G4/7, o primeiro de *A Hard Day's Night*, dos Beatles.

7.4. As letras

As canções de Tom Jobim, presentes nos três primeiros discos de João Gilberto, dividem-se em três grupos: as parcerias com Vinícius de Moraes, em que este era o autor das letras; as parcerias com Newton Mendonça, em que ambos criavam letra e música; e as canções de autoria exclusiva de Tom Jobim.

As canções com letra de Vinícius de Moraes, além de se situarem no âmbito da obra mesma de Vinícius, por si só da maior relevância, apresentam uma firmeza, uma segurança em apresentar ideias, em dizer coisas. Um caráter afirmativo que caracteriza o que se poderia chamar de canção *sentencial*. O melhor exemplo é *Insensatez*, em que são feitas afirmações sobre o que é o amor e o que é o perdão. É como se a voz poética dissesse para o ouvinte: “senta aí que eu vou te explicar como funciona”. Voltando à canção sentencial básica, *Insensatez*:

A insensatez que você fez
coração mais sem cuidado
fez chorar de dor o seu amor
um amor tão delicado

Ah! por que você foi fraco assim
assim tão desalmado
Ah! meu coração quem nunca amou
não merece ser amado

Vai, meu coração ouve a razão
usa só sinceridade
Quem semeia vento, diz a razão,
colhe sempre tempestade

Vai, meu coração pede perdão
perdão apaixonado

Vai, porque quem não pede perdão
não é nunca perdoado.

A última frase tanto da primeira quanto da segunda metade ilustram bem o que foi dito: “quem nunca amou não merece ser amado” e “quem não pede perdão não é nunca perdoado” são afirmações que ultrapassam o assunto imediato da canção, são verdadeiros aforismos.

É importante observar que a voz poética por vezes é neutra; por vezes se dirige a alguém, aconselhando, e também aparece na primeira pessoa. Essa troca rápida de foco reforça o caráter aforístico, sentencial da canção, que vai ocorrer, também, em *Corcovado*.

O mesmo acontece em *O amor em paz*: “o amor é a coisa mais triste quando se desfaz”. Nesta mesma canção tem-se outro tema importante, o nascimento da felicidade a partir da tristeza: “Foi então que da minha infinita tristeza aconteceu você”. Esse tema vai ser desenvolvido em *Meditação*, canção composta em parceria com Newton Mendonça:

Quem acreditou
no amor, no sorriso e na flor
então sonhou, sonhou
E perdeu a paz
o amor, o sorriso e a flor
se transformam depressa demais

Quem no coração
abrigou a tristeza de ver
tudo isso se perder
E, na solidão,
procurou um caminho e seguiu
já descrente de um dia feliz

Quem chorou, chorou
e tanto que o seu pranto já secou
Quem depois voltou
ao amor, o sorriso e a flor
então tudo encontrou
Pois a própria dor
revelou o caminho do amor
e a tristeza acabou.

Essa canção divide-se claramente em três partes: primeiro, a perda da ilusão; depois, a resignação, a aceitação do sofrimento e da solidão. Finalmente, a redenção que nasce do próprio sofrimento: “Pois a própria dor revelou o caminho do amor e a tristeza acabou”. Lembrando um *koan* zen-budista, encaixa-se também no grupo de canções sentenciais.

Desafinado e *Samba de uma nota só* são exemplos acabados e magistrais de metalinguagem, obras primas inconteste desse procedimento. É importante observar

que, ao contrário do que por muito tempo se disse, na parceria com Newton Mendonça não havia uma divisão de tarefas: ambos se ocupavam, simultaneamente, das palavras e da música.

Já as letras de Tom Jobim, num primeiro momento, não possuem nada que as separe das canções de amor tradicionais. *Outra vez*, *Só em teus braços* e *Este teu olhar* tem como fundo a felicidade condicionada à presença da pessoa amada, à correspondência do amor e à comunicação entre os amantes, respectivamente.

Corcovado sim; pode ser destacada nesse grupo. Ela apresenta os traços aforísticos, “lição de vida” com uma voz poética impessoal na primeira metade:

Um cantinho, um violão, este amor, uma canção
pra fazer feliz a quem se ama.
Muita calma pra pensar e ter tempo pra sonhar,
da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo...

Já na segunda metade, a voz poética torna-se pessoal, dirigindo-se à pessoa amada diretamente:

Quero a vida sempre assim, com você perto de mim
até o apagar da velha chama.
E eu que era triste, descrente desse mundo,
ao encontrar você eu conheci
o que é felicidade, meu amor.

Na verdade o que distingue essas quatro canções com letra de Tom Jobim do usual, no panorama da canção brasileira de então, é a síntese: não há sentimentos exacerbados, hipérboles e metáforas grandiosas. A objetividade da letra vai ao encontro da objetividade musical. Sua simplicidade não revela pobreza; na verdade, reverencia o gênero canção como algo artisticamente elevado e, deliberadamente, alinha-se com a tradição deste gênero nessa simplicidade mesma.

é o elemento unificador de toda a construção melódica. Na primeira frase, aparece três vezes na forma original, fechando com uma versão expandida, ascendente, o fragmento 4.

Diagram illustrating the melodic fragment of three notes (ré, do, si) repeated three times in different forms. The notes are labeled on the staff: dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó, si, lá, sol. The fragment is shown as a sequence of notes: **tra** (ré), **vo** (do) with "Sem" and "2", **tra** (ré) with "Ou" and "3", and **a** (si) with "mo" and "4". The notes are grouped into four circles, with the first three circles overlapping and the fourth circle being larger and positioned above the others.

Na segunda frase, que conclui o A, o referido fragmento de três notas aparece novamente três vezes, mas aqui em sequência descendente:

Diagram illustrating the descending melodic fragment of three notes (sol, fá, mi) repeated three times. The notes are labeled on the staff: dó, si, lá, sol, fá, mi, ré, dó, si, lá, sol. The fragment is shown as a sequence of notes: **t r a** (sol), **O u** (fá) with "v e z", **s o** (mi) with "Vou", **c h o** (ré) with "frer", and **r a r** (dó) with "Vou". The notes are grouped into three overlapping circles.

Para depois encerrar com uma linha descendente que aparece em todas as canções aqui analisadas, exceto em *Este teu olhar*:

dó	
si	
lá	t é
	vo
sol	A c ê
fá	vol
mi	tar
ré	
dó	
si	
lá	
sol	

A parte B da canção, como já visto, pode ser dividida em duas metades. A primeira, b1, é composta de duas frases, semelhantes, com um movimento melódico mais amplo e longo. É um momento de contraste; contraste reforçado pelo movimento distinto do baixo e do caráter dos acordes, conforme já assinalado. Assinalando as sílabas tônicas que coincidem com os tempos fortes dos compassos, vê-se que a primeira frase termina descendentemente, e a segunda, com um movimento ascendente. Esse movimento ascendente final pede uma conclusão, fornecida por b2. Essa parte B, subdividida em duas, não é característica do GAS e ocorre também em *Garota de Ipanema*.

dó	
si	(gun) t a tris
lá	por que (an) do te a
sol	per m e (ssim)
fá	
mi	To do (mun) do
ré	
dó	
si	
lá	
sol	

dó	
s i	sin to ge mim
l á	com vo cê lon de
sol	que
f á	
mi	Nin guém sa be o
r é	
dó	
s i	
l á	
sol	

Só em teus braços

Na primeira frase, são vistos três fragmentos melódicos. Assinalando as sílabas tônicas, observa-se que a melodia executa uma ascensão paralela à da linha do baixo:

dó	
s i	
l á	
sol	
f á	
mi	ie tos pen sei ta col sa
r é	me ssas fiz pro fan
dó	Sim fiz
s i	pro
l á	
sol	

Essa é a característica mais importante, nessa canção, para minha análise. As partes B e C comportam-se de modo mais usual e, por isso mesmo, afastam-se das características de síntese melódica do estilo.

Note-se que as notas tônicas, nesse primeiro movimento ascendente, são sempre as terças dos acordes respectivos, prática usual do GAS – A7+/dó#; Bm7/ré; C#m7/mi.

Este teu olhar

A peculiaríssima linha ascendente do baixo repete-se na linha melódica. O baixo sobe e desce e a melodia corre paralela. Esse padrão só e quebrado, como em outros exemplos, na conclusão do trecho – nesse caso, na conclusão da canção.

É importante notar que, em grande parte do período dominado pela linguagem tonal, até o século XX, a busca maior entre a linha do baixo e a melodia era de um movimento em direções contrárias. Para caracterizar as funções harmônicas adequadamente, na construção das vozes internas, um movimento paralelo de vozes sempre dificulta essa engenharia. *Este teu olhar* pode ser vista como um exemplo radical de como no estilo da bossa nova outras soluções são encontradas para que o jogo tensão/relaxamento das funções tonais seja realizado efetivamente.

Musical score for the song "Este teu olhar". The score is written on a grand staff with five lines. The notes are labeled with their pitch names: d ó, s i, l á, sol, fá, mi, r é, dó, s i, l á, sol. The lyrics are: "Es-te teu o-lhar quan-to me-u l-a-bor de-u co-i-sas que tu p-o-deres-tar não di-feren-ça". Circled notes indicate specific harmonic functions or tensions. Fingerings (1-5) are indicated above certain notes.

Continuation of the musical score for "Este teu olhar". The notes are labeled: d ó, s i, l á, sol, fá, mi, r é, dó, s i, l á, sol. The lyrics are: "Do-nde ce-é so-nhar é-sar-que-cê-egos ta-mim-eu de-de-cê-vo-mo-co". Circled notes indicate specific harmonic functions or tensions. Fingerings (1-7) are indicated above certain notes.

Estão assinaladas acima as sílabas tônicas e também os intervalos que estas formam com o baixo. Observando esses intervalos, na primeira metade, a sequência de intervalos entre canto e baixo: 3 ,4 ,3 ,4 ,3 ,5 ,6 ,6 ,7 ,6 ,7 ,6 ,5 ,4 ,5 ,4. Parte-se de uma região de pouca tensão, terças, sempre alternadas com quartas justamente na tensão para o próximo acorde. No verso “que eu não posso acreditar”, entra-se num setor no qual o predomínio é de sextas e sétimas, intervalos bem mais dissonantes, para depois termos a tensão diminuída para intervalos de quintas e quartas. Diminuída, mas não encerrada.

Na segunda metade da canção, aí sim, após a relação baixo/melodia descrever o mesmo arco tensional, fechamos com uníssonos/oitavas que encerram a canção:

d ó	
s i	
l á	
sol	so de
f á	quem nhou nhou mais
mi	des co ra de so
r é	lu se faz no
dó	i são do dói
s i	a quan
l á	Mas
sol	

d ó	
s i	
l á	l seus
sol	A h di zem o s l
f á	se eu de o lhos
mi	p u sse eu
r é	ten que
d ó	o
s i	der
l á	
sol	

Corcovado

Essa canção (letra, melodia e harmonia) foi analisada extensamente em *O cancionista*, de Tatit. Cabe aqui relacioná-la às outras três canções analisadas.

Em primeiro lugar, a unidade conferida por uma célula básica. No caso, o intervalo de segunda maior reiterado no primeiro fragmento melódico:

dó	
si	
lá	
sol	
fá	
mi	Um ti vi lão Es mor ma cão
ré	can nho i o tea u can
dó	
si	
lá	
sol	

que é transposto uma terça acima na segunda frase:

dó	
si	
lá	
sol	Mui cal pra sar
fá	ta ma pen e tem pra nar
mi	ter po so
ré	
dó	
si	
lá	
sol	

Essa reiteração de uma pequena célula não é novidade no GAS, constituindo a primeira frase de *Satin Doll*, de Duke Ellington.

No caso das frases iniciais de *Corcovado*, essas melodias quase monocórdicas são seguidas de um fecho constituído por uma frase descendente:

dó	
si	
lá	
sol	
fá	
mi	Da ne vê- Cor va re tor
	do o den que
ré	ia la se o co lin
dó	do
si	
lá	
sol	

Esse procedimento é recorrente nas canções analisadas, marcando o final da parte A de *Outra vez*

dó	
si	t é
lá	
sol	A vo cê
fá	vol
mi	tar
ré	
dó	
si	
lá	
sol	

e também o final da parte A e o engate entre a parte B e o segundo A de *Só em teus braços*

		E
dó		
sí		ven
lá		o
sol		
fá		co
mí	gar da minha vi	te so nho
ré	pro me ti pa	da es e
dó	(cer) a	ra diz
sí	e	
lá		
sol		

A melodia da parte C de *Corcovado* apresenta, além de tudo, uma diferença de caráter. Tanto na letra quanto na melodia somos transportados a uma passionalidade mais característica do samba-canção – “e eu que era triste, descrente desse mundo” – e suas curvas melódicas mais amplas.

		E
dó		
sí		des
lá	eu	cren
sol	que	t e
fá	ra	de
mí	tris	sse
ré	t e	mun
dó		do
sí		
lá		
sol		

8. Considerações finais

Não foi meu objetivo neste trabalho provar que a gênese da bossa nova é João Gilberto. Na verdade, essa ideia é um pressuposto dele. São raros os estilos ou os desenvolvimentos artísticos que podem contar com um marco zero definido, e a bossa nova é um deles. O que procurei fazer foi analisar as canções que, por assim dizer, isolam os "parâmetros" João Gilberto e Tom Jobim e "recomprovar" as definições e descobertas de Tatit e Chaves a respeito da canção popular, expandindo e aprofundando alguns aspectos.

Neste capítulo final, concentrar-me-ei em João Gilberto. Ele representa integralmente o estilo, porque ele *é* o estilo. E mesmo os desdobramentos futuros de sua obra – ainda em curso – apresentam características que o mantém mais próximo ao estilo original do que seus contemporâneos da bossa nova *intensa* (Tatit 2004: 179).

Esse pressuposto – a centralidade de João Gilberto e o fato de ele ser o marco zero do estilo – não foi postulada por mim: a história e as gravações assim o demonstram. Tanto os testemunhos dos contemporâneos (ver Castro 2008 e Cabral 2008) quanto as formulações teóricas posteriores (Tatit 2004) colocam as coisas dessa maneira. Quando alguém diz que esse ou aquele já faziam bossa nova, normalmente estão chamando a atenção para aspectos pouco iluminados na evolução de estilos que confluíram na criação de João Gilberto. Ou, na pior das hipóteses, estão chamando a atenção para si mesmos.

No livro *Chega de saudade*, de Ruy Castro, os fatos centralizam João Gilberto de modo irrefutável. A bossa nova existe a partir da volta de João Gilberto para o Rio de Janeiro, da gravação do compacto com *Chega de saudade* e *Bim Bom*, e da gravação do disco *Chega de saudade*. A este disco seguiram-se os outros dois, que podem ser apontados, em conjunto, como sendo não apenas a gênese do estilo, mas o próprio estilo. Referindo-se ao segundo deles, *O amor, o sorriso e a flor*, Sérgio Cabral comenta que este “foi mais uma demonstração do cantor e violonista de que a bossa nova não era um gênero musical, mas um estilo de interpretação.” Exemplifica com *Outra vez*, “samba-canção que Dick Farney havia gravado anos antes e que, no disco de Elizeth Cardoso, recebera o acompanhamento bossa-novista do mesmo João Gilberto ao violão. Agora, em *O amor, o sorriso e a flor*, era uma música típica da bossa nova”. (Cabral

2008: 146). A mesma observação, é claro, aplica-se aos inúmeros sambas antigos, canções de Dorival Caymmi, e até standards de jazz (como *S' Wonderful*, de Gershwin, no disco *Amoroso*, de 1977): tocadas por João Gilberto, elas tornam-se bossa nova.

Na medida em que esses três discos foram realizados, efetivamente, em parceria com Tom Jobim, é possível supor que tenha havido alguma depuração do estilo de João Gilberto no processo. Na verdade, o trabalho maior de Tom Jobim foi o de garantir que os discos tivessem a cara de João Gilberto. Como conta Sérgio Cabral, a elaboração dos arranjos foi uma batalha:

Tom incluindo todos os instrumentos que julgava necessários e João querendo reduzi-los. “Você é tão burro, Tonzinho!”, acusava o cantor e violonista, enquanto o compositor e arranjador engolia em seco. “Foi um exercício de paciência importantíssimo para mim, pois eu sabia que, naquele momento, João Gilberto era uma pessoa fundamental para a minha formação de músico”, confidenciaria Tom Jobim, muitos anos depois, aos seus amigos Eduardo “Susto” Ataíde e Marco Antônio Bompét. (Cabral 2008: pp. 128-129)

A recente disponibilização de gravações anteriores a esses discos comprova que, na verdade, João Gilberto já tinha tudo pronto. Essas gravações são algumas entre as muitas que o fotógrafo Chico Pereira fez. Ruy Castro revela o contexto em que essas gravações surgiram, à época de seu retorno ao Rio de Janeiro, em 1957, ano em que “ele se mexeu por toda a cidade em busca de contatos.” (Castro 2008; 154) João foi apresentando sua descoberta às pessoas que lhe eram mais próximas, avançando em direção às gravações fundamentais do que hoje chamamos de bossa nova. “Querida se mostrar, queria provar que tinha uma coisa nova e, principalmente, queria gravar.” (idem, 154) Acabou por chegar a Roberto Menescal, que lhe apresentou à *turminha*, Carlos Lyra entre eles. Enfim, foi apresentado a Chico Pereira. Conta Ruy Castro:

Uma das pessoas que João Gilberto conheceu com os meninos [Menescal, Lyra, etc.] fora o fotógrafo da Odeon, Chico Pereira. Pela quantidade de *hobbies* a que Chico dispensava total dedicação – som, jazz, aviação, pesca submarina –, era difícil imaginar como lhe sobrava tempo para fazer um único clique como fotógrafo. Mesmo assim, Pereira conseguia dar conta das fotos de todas as capas da Odeon. Menescal era seu companheiro de pesca e os dois eram também irmãos em Dave Brubeck. Quando João Gilberto cantou pela primeira vez em seu apartamento, na rua Fernando Mendes, levado por Menescal, Chico experimentou a mesma sensação que tivera ao conhecer o fundo do mar. Com a vantagem de que a voz e o violão de João Gilberto podiam ser capturados. Não perdeu tempo: assestou microfones, alimentou seu

gravador Grundig com um rolo virgem e deixou-o rodar. Foi a primeira das muitas fitas que gravaria com João Gilberto em sua casa. (Castro 2008: 160)

Esses registros, até recentemente, eram acessíveis a poucos privilegiados. No dia 2 de fevereiro de 2009, o blog Toque musical disponibilizou parte desse material, em <http://toque-musicall.blogspot.com/2009/02/joao-gilberto-registros-na-casa-de.html>.

Não se sabe qual, exatamente, dos muitos registros feitos por Chico Pereira é esse. Mas é possível afirmar que sua autenticidade é evidente e, de fato, não foi questionada por ninguém até o momento. Eu entrei em contato com o autor do blog, pedindo detalhes sobre como o material foi obtido. Eis sua resposta, com algumas informações importantes e curiosidades. Vale reproduzir:

Olá Carlo!

Desculpe a demora, mas meu tempo anda curtíssimo. Vou tentar lhe contar a história da fita do João, dentro do que eu sei e do que me contaram. Essas gravações do João não seriam as únicas. Em outros momentos outras pessoas também gravaram ele informalmente. Sei que o Luiz Claudio, o cantor mineiro tem coisas dele ainda inéditas e da mesma época. Sobre a famosa fita que apareceu e foi postada no blog Toque Musical, a história é a seguinte. Já a algum tempo (uns três anos atrás) se ouvia dizer que no Japão estavam a venda gravações raras da Bossa Nova e João Gilberto. Segundo fui informado pelas mesmas fontes que me cederam as gravações, estavam vendendo em formato de cd esses registros. Mas a venda era feita apenas no Japão. Não foi oferecido pela internet por se tratar de pirataria. Somente alguns poucos fans e estudiosos do assunto correram atrás da relíquia. Gente na sua maioria estrangeiros. No Brasil a coisa se manteve meio apagada e só passou a ser alvo de interesse depois do livro do Ruy sobre a Bossa Nova. Quem se gabava de ter essa gravação e a estava distribuindo em doses homeopáticas era a pesquisadora americana Daniela Thompson. Era ela quem mantinha na rédea um grupo de fans pelo Orkut, alimentando-os com trechos da gravação que comprou no país do sol nascente. Acho interessante dizer isso, porque me pareceu que aquilo (a gravação) era um trunfo que ela tinha. Uma maneira de manipular a situação. Falo dela depois..No início do ano passado fui procurado pelo músico franco-uruguaio Christopher Rousseau, um frequentador do blog. Ele comentou comigo que havia conseguido essas gravações de um colecionador sueco chamado Lars Crantz. O Chris costuma fazer para alguns colecionadores trabalhos de limpeza de áudios e o Lars é um dos seus fregueses. Segundo o Chris, ao receber pelo correio o cd comprado pelo sueco para ser tratado, seu coração disparou, pois ele sabia o que tinha nas mãos. Ele passou um bom tempo mexendo na gravação que segundo me contou estavam em péssimas condições. Segundo disse também, ele procurou se manter o mais fiel possível neste trabalho, não eliminando nada que pudesse comprometer como dado histórico. Ele apenas separou momentos, cortou em pausas, para que assim pudéssemos ouvi-la como a um disco. Mas a gravação está na íntegra. Após ter feito tudo, ele me passou uma cópia e me pediu um tempo para postá-la no blog. Neste meio tempo eu fui preparando o caminho. Criei uma capinha para esse registro nas versões cd e vinil, como costumo fazer com algumas coletâneas que

crio para o Toque Musical. Entrei também na comunidade do Orkut sobre o João Gilberto, onde a Daniela Thompson é a estrela abaixo dele. Comentei por lá que iria postar toda a gravação no Toque Musical. A comunidade foi ao céu com a notícia, mas a dona Daniela parece não ter gostado muito. Percebi isso ao longo dos desdobramentos dessa história. Uma semana depois de haver anunciado no Orkut, postei então o polêmico registro. Foi mesmo um estouro. Em menos de 12 horas, o acesso foi pra lá de mil pessoas e, em seguida, veio a imprensa. TVs, rádios e jornais, além dos comentaristas habituais, entupindo meu e-mail. Diante a todo aquele alvoroço, confesso que senti um certo receio de alguma retaliação. Em menos de dois dias o arquivo já havia sido distribuído por toda a rede. Começaram usando o link que eu criei, daí resolvi tirar o blog do acesso ao público para dar um descanso. Naquele momento todos já tinham conhecimento do fato e ele já estava disponível em outros blogs e sites. As histórias contadas na imprensa não foram totalmente verdadeiras. O blog nunca foi ameaçado por essa postagem. Não houve pressão e nem mesmo o João Gilberto se manifestou a favor ou contra. A postagem permanece no blog até hoje e acessível a qualquer um. Um detalhe interessante sobre tudo isso foi saber, segundo as mesmas fontes de origem da gravação, que os japoneses compraram boa parte das matrizes dos discos de Bossa Nova. Que esta gravação do João foi vendida pelo próprio Chico Pereira aos japoneses num momento de aperto financeiro do fotógrafo. Contam também (isso eu já não posso afirmar) que os japoneses construíram um totem de ouro, onde são guardadas as fitas masters da Bossa Nova e que alguns poucos protagonistas da Bossa recebem uma pensão vitalícia por baixo dos panos. Isso eu não posso afirmar, mas não duvido... Não sei se o que contei poderá lhe ser útil. Contudo, acho que você deveria procurar as outras versões do caso. Neste sentido, sugiro que você procure o Chris e o Lars. A Daniela Thompson também pode ser uma boa pedida, só espero que ela queira colaborar. Vou entrar em contato com o francês e o sueco e ver com eles se posso lhe passar seus e-mails. Quanto a Daniela, você não terá dificuldades para achá-la. Comece pela comunidade do João no orkut. Assim que eu receber o retorno dos dois eu envio outro e-mail para você, ok? Quanto a mim, sou mineiro e atendo pelo pseudônimo de Augusto TM.

Qualquer dúvida ou outras perguntas, basta me retornar, ok?

Abraços!

Augusto TM

Ainda não entrei em contato com Christopher Rousseau e Lars Crantz, mas pretendo fazê-lo. Quanto à Daniela Thompson, a impressão que o email de Augusto TM passa foi-me confirmada pela visita à comunidade do Orkut citada e, principalmente, por seus artigos em seu site oficial. Ela não acrescenta nenhuma informação útil e, realmente, faz um jogo de poder com as informações que tem. Se ela tivesse uma ideia original a respeito do assunto e a preservasse para um trabalho acadêmico, tudo bem, mas possuir um material inédito dessa dimensão e ficar no vai-não-vai, tenho de dizer que isso é algo mesquinho.

Voltando ao que importa, ao material gravado, em meio a momentos informais (ele toca *Chão de estrelas* de improviso, sem saber se vai lembrar a letra, e há diversas

faixas que são improvisos ou esboços de composições) tem-se o registro de muitas músicas que viriam a integrar o repertório de João Gilberto. Das quatro canções que são o corpus central de meu trabalho, há o registro de *Este teu olhar*, já com as características da gravação incluída no terceiro disco, *João Gilberto*, de 1961.

Ilustrando e expandindo questões discutidas nos capítulos anteriores, vou destacar duas gravações, *Preconceito* e *A felicidade*, que também aparecem num registro de trinta anos depois, o disco *João Gilberto Live in Montreaux*, de 1986. A primeira pertence ao grupo “sambas antigos” e a segunda, ao grupo “Tom Jobim” dentro do repertório de João Gilberto.

Tanto num caso como no outro, o estilo aparece em sua forma definitiva: o baixo fixo no tempo, o recheio harmônico estabelecendo as sutilezas rítmicas, a voz objetiva, quase sem vibrato, com seu tom elevado, sério. Comparando os registros de Chico Pereira com os de Montreaux, verifica-se que as soluções interpretativas de João Gilberto, trinta anos depois, permanecem essencialmente as mesmas. As diferenças ilustram justamente o fato de ele já estar com seu estilo definido desde 1957. Ao longo dos anos, foi fazendo pequenos ajustes, incorporando novas articulações, por vezes soltando mais a mão no violão. Revela ser, de fato, um intérprete com rara consciência estética e intelectual, talvez um caso único na música popular. E também ser ele o autor do estilo; em muitos sentidos, é um intérprete que é mais importante que o compositor ou, no caso de Tom Jobim, aquele que apresenta a versão definitiva da canção.

Como intérprete, João Gilberto tem uma característica rara: é um inovador e um mestre tanto como cantor quanto instrumentista. Pode-se pensar em outros grandes nomes que se apresentaram sempre com voz e instrumento, como Ray Charles e Jimi Hendrix. Mas este não era um criador de um novo estilo vocal e aquele não criou um estilo vocal e instrumental novos, e sim deu um salto no estilo de modo geral, sem introduzir, vocal e instrumentalmente, novidades mensuráveis – apesar da excelência.

João Gilberto foi inventor e mestre tanto na voz quanto no violão, e seu estilo é uma combinação de ambos. Com os elementos discutidos e analisados neste trabalho, chegou a um resultado único e definitivo. É música para ser ouvida, que ganha força com as sucessivas audições e que se impôs no panorama da música internacional.

As composições de Tom Jobim, pode-se dizer, já estavam no mesmo nível artístico das interpretações de João Gilberto. Este reconhecia essa excelência e são

provas disso a relevância das composições de Tom Jobim em seu repertório e o fato de seus três primeiros discos terem sido feitos em parceria com ele. O terceiro disco, inclusive, começou a ser produzido sem a participação de Tom Jobim, por conta do desgaste da relação entre eles. Conta Sérgio Cabral:

Depois do lançamento de Sinfonia da Alvorada, em fevereiro de 1961, Tom Jobim foi descansar no sítio, mesmo sabendo que a Odeon reservara estúdio em março para a gravação do terceiro LP de João Gilberto. Em outros tempos, os dois já estariam se encontrando diariamente, discutindo repertório e arranjos. Mas a gravação de *O amor, o sorriso e a flor* não contribuiu em nada para que as relações entre João e Tom se fortalecessem. Na verdade, a amizade sofrera um bom desgaste e a disposição de ambos não era e [sic] de trabalharem juntos, mais uma vez. Tom foi cuidar da sua vida e João apelou para Walter Wanderley, o organista pernambucano que havia formado um bom conjunto com músicos paulistas e que chamava a atenção de todos pelo balanço maravilhoso do seu instrumento, seja solando, seja acompanhando os cantores. Entraram no estúdio em março e, depois de muitos desentendimentos e poucas gravações, o trabalho foi suspenso. Somente em agosto foi reiniciado, agora sob a direção musical de Antônio Carlos Jobim, graças à intervenção de Ismael Correia, que, com muita habilidade, reaproximou a dupla. (Cabral 2006: pp 151-152)

Vinícius de Moraes foi, propositadamente, deixado de lado das discussões neste trabalho. Primeiro, para demonstrar que somente com TJ e JG já se podem ver todas as características da bossa nova. Segundo, porque, como diria Dolores Duran, letra do Vinícius "é covardia"¹¹. Principalmente em letras como *Insensatez*, *O amor em paz* e mesmo a extensa e desigual *Chega de saudade*, fica fácil demonstrar o depuramento artístico do texto, a precisão na escolha das palavras e na abordagem do assunto da canção. Mas eu não me oponho, de forma alguma, à visão de que Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes sejam a "tríade sagrada da bossa nova".

Um dos pontos discutidos em meu trabalho é o da questão do tom elevado em arte. A separação entre tom elevado e tom rebaixado sempre teve um caráter classista, o

¹¹ Ruy Castro conta a história, duvidando um pouco de sua autenticidade. Tom Jobim contava, frequentemente, a origem da letra que Dolores Duran fez para a canção *Por causa de você*: "Os dois teriam se encontrado casualmente na Rádio Nacional, e Tom lhe mostrara a canção ainda sem letra – que Vinícius havia ficado de fazer. Dolores, enquanto ouvia a música, tirou da bolsa o lápis de sobancelha, rabiscou de estalo a letra e mostrou-a a Tom. Este gostou [...]. Aí bateu na testa e disse 'Xi! E o Vinícius?'. Dolores então escreveu nas costas do lenço de papel: 'Vinicius, esta é a minha letra para esta música. Se você não concordar, é covardia'. No que Vinicius, dias depois, galantemente retirou sua letra. (Castro 2008: 99)

que eu vejo de modo negativo. Uma das conquistas da canção popular é ter justamente estabelecido um sistema onde tanto letrados quanto não letrados comunicam-se num mesmo plano, onde Ravel e Stravinsky voltam-se pro jazz e onde os músicos de boate do Rio de Janeiro assimilam elementos do jazz e da música acadêmica. E, também, ter estabelecido um universo onde eu posso escutar um quarteto de Beethoven e, a seguir, uma gravação de Charlei Patton ou uma música da Madonna, maravilhosamente produzida por Nile Rodgers, e estamos num mesmo plano estético, um mesmo plano de *valor* estético.

Por outro lado, há outra distinção que eu penso ser verdadeira e que é frequentemente confundida com um elitismo desnecessário. Na dificuldade de nomeá-la, quero tentar defini-la antes por uma de suas principais consequências: a educação.

Nesse exato instante estamos, no Brasil, prestes a termos o ensino da Música obrigatório nos currículos escolares, tanto no ensino fundamental quanto no médio. Uma intensa e importante discussão tem sido travada entre os educadores musicais no sentido de definir o que deverá constar no conteúdo programático dessa disciplina. Podemos, a grosso modo, subdividir esse conteúdo em dois grandes setores: prática musical e apreciação. Por apreciação entenda-se tanto a análise formal de obras quanto sua contextualização histórica. Ainda que os dois setores devam estar interligados, ao considerar a apreciação, surge uma pergunta evidente: que músicas serão abordadas? Questão semelhante tem sido discutida por professores de literatura sem que haja um consenso. Mas resta a pergunta, agora adaptada ao ensino musical: que músicas deverão ser incluídas nos currículos escolares para análise e contextualização?

Não pretendo fornecer uma resposta para essa pergunta, mas acho que é claro que, a meu ver, não incluir as realizações centrais em tal currículo seria um erro semelhante a não ler Machado de Assis ao longo de todo o ensino fundamental e médio. E outra pergunta surge: o que essas realizações artísticas possuem? Tom elevado? Valor estético? São obras canônicas? Se são, por que o são? O conceito de paideuma, proposto por Ezra Pound, não cabe mal aqui: o que podemos oferecer para as próximas gerações que, condensadamente, ofereça muitas informações em pouco “espaço”.

Ainda que, por exemplo, a idéia de Charles Rosen de que Haydn, Mozart e Beethoven carregam todas as principais características de todo o classicismo seja um acinte à toda uma produção circundante, eu pergunto: se tivermos a felicidade de incluir

a análise da forma-sonata a partir de um único exemplo em nossos currículos escolares, não seria o exemplo de um desses autores?

Uma das dificuldades de nossa época, num plano acadêmico, é justamente poder falar de “grande arte”, “cânone” e “valor estético” sem que esses conceitos sejam confundidos com discriminação classista, racial ou de gênero.

Consciente da dificuldade de definir adequadamente, vou enfim falar de “permanência estética” ao me referir às realizações artísticas que devem ser incluídas no cânone, no sentido de que são os exemplos que resumem, em si, as descobertas estéticas que interessam às próximas gerações.

Esse conceito é o que mais de perto ilustra o que, penso eu, foi atingido pela bossa nova na evolução da música popular brasileira. Na música popular norte-americana, já se podia identificar esse salto – ainda que, a meu ver, o conceito de intérprete que João Gilberto estabeleceu seja ainda dificilmente superado no grau em que o resultado de toda a gravação é criação, em primeiro lugar, do intérprete. David Bowie talvez seja um exemplo de excelência nesse sentido.

Para aprofundar esse ponto, proponho a comparação de duas gravações: *Conceição*, de Dunga e Jair Amorim, interpretada por Cauby Peixoto e lançada em 1956; e *Sophisticated Lady*, de Duke Ellington e Irving Mills, incluída no *Sings Duke Ellington Songbook*, de 1957.

Com essa comparação, vê-se que um mesmo assunto – uma mulher que alguém ama e que acaba por se prostituir – vai, em *Conceição*, a um melodrama que não mais convence e que também não convencia os músicos e ouvintes mais atentos já então. A canção de Duke Ellington, no entanto, tratando de assunto semelhante, ainda nos toca, pela seriedade da letra e, principalmente, pela riqueza melódica e harmônica da composição. A gravação de Ella Fitzgerald puxa o nível ainda mais para cima, e tem-se uma realização artística com grandeza inegável. Esse “tom elevado” é exatamente o que o samba-canção moderno passa a buscar.

O resultado final, a interpretação da Ella, o arranjo, a gravação com tal qualidade, tudo é uma “moldura”, um quadro geral que gera um pathos específico, sério, “profundo”, algo que se pode ouvir hoje, algo que um adolescente de quinze anos pode “comprar” como verdade estética sem necessidade de contextualização histórica.

É inegável que se está, quando se ouve a primeira, num universo muito mais intelectualizado do que quando se ouve a segunda, e esse grau de seriedade e intelectualidade é justamente o que se pode distinguir como permanência estética, discurso sério, algo que se pode ouvir e pensar a respeito.

Considerando a gravação de *Conceição*, pode-se dizer que exatamente esse tipo de sentimento está ausente, a priori, da interpretação de João Gilberto. E também de uma cadeia de procedimentos característicos de João Gilberto: a escolha do repertório, a elaboração do arranjo, a execução, a inclusão da música no show, a inclusão da música no disco.

Agora, considerações sobre Tom Jobim naquele momento e no futuro. Para além do período inicial da bossa nova, Tom Jobim jamais foi um intérprete característico do estilo. Pelo contrário, sua vasta produção apresenta, com o decorrer do tempo, cada vez menos exemplos característicos da bossa nova. No disco *Wave*, de 1967, já há somente um exemplo, a canção *Lamento*, feita em parceria com Vinicius de Moraes, e também conhecida como *Lamento do morro*. Algumas vezes a evocação da bossa nova era uma exigência das gravadoras. Por exemplo, no disco com Frank Sinatra, este quis que Tom tocasse violão – o que com certeza era mais “bossa nova” e “latino” –. O próprio Tom Jobim conta que, no primeiro contato telefônico que tiveram, “Sinatra perguntou: ‘Você me acompanha no violão?’ Respondi que não era violonista, mas aceitava. O fato é que me sentiria mais à vontade no piano.” (Cabral 2008: 220)

Ainda assim, algumas de suas composições posteriores vão receber sua versão definitiva nas gravações de João Gilberto. Uma composição crucial de Tom Jobim, nos anos 70, vai ter sua interpretação definitiva, a meu ver, no disco *João Gilberto*, de 1973, conhecido como *álbum branco: Águas de março*. Em que pese a popularidade e a excelência da gravação do disco *Elis & Tom*, de 1974, a gravação de JG é mais precisa, séria e reveladora da força interna da composição.

Enfim, o impacto dos primeiros discos de João Gilberto é um fato estabelecido na história da música popular brasileira e internacional. O estilo ali apresentado, já em forma definitiva, teve influência direta sobre inúmeros intérpretes, compositores e músicos – e continua impactando. Entre os contemporâneos desse momento, que viram a coisa acontecendo, não houve dúvidas. Pelo contrário, o testemunho deles é parte das evidências, e os relatos de Ruy Castro, Sérgio Cabral e Helena Jobim são as fontes

principais. Mas hoje, em benefício das novas gerações, é importante reafirmar um fato fundamental: a bossa nova é João Gilberto, como estilo de interpretação, mais Tom Jobim, pelo *repertório original* do estilo e pela parceria dos primeiros anos, nos três primeiros discos de João Gilberto.

BIBLIOGRAFIA

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUR, John. *Music Theory Through Literature*. Vol. I. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.

BLOOM, Ken. *The American Songbook: the singers, the songwriters, and the songs*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Editora Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª edição revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAVES, Celso Loureiro. *Memórias de um pierrô lunar*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990. 3 vols.

CRUMB, Robert. *R. Crumb's heroes of blues, jazz & country*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2006.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

NESTROVSKY, Artur; MAMMI, Lorenzo; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed.34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997. 2 vols.

SUZUKI A *doutrina zen do não-mente* São Paulo: Cultrix

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THE NEW REAL BOOK. 3 vls. Petaluma, California: Sheer Music Co., 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ANEXOS

Outra vez

dó	
sí	
lá	mo
sol	or
fá	
mi	vo a
r é	tra tra
dó	Sem Sem
sí	Ou cê Ou
lá	vez vez
sol	

dó	
sí	
lá	t é
sol	tra A vo cê
fá	vol
mi	Ou so cho tar
r é	vez
dó	
sí	Vou
lá	frer Vou rar
sol	

dó	
sí	gun ta tris
lá	por que an do tea
sol	per me sim
fá	
mi	To do mun do
r é	
dó	
sí	
lá	
sol	

d ó	
s i	sin to ge mim
l á	com vo cê lon de
sol	que
	que
f á	
m i	Nin quem sa be o
r é	
d ó	
s i	
l á	
sol	

d ó	
s i	
l á	
sol	do e le
f á	sai quan do só tris
m i	Ve io o sol quan cai
r é	ve io a chu va tu doa go ra é te za
d ó	
s i	
l á	
sol	

d ó	
s i	
l á	
sol	cê
f á	de vo
m i	
r é	Traz sau da de
d ó	
s i	
l á	
sol	

Só em teus braços

d ó	
s i	
l á	
sol	
f á	
mi	je tos pen sei ta coi sa
	tan
r é	me ssas fiz pro
d ó	Sim fiz
s i	pro
l á	
sol	

	e a
d ó	
s i	go
l á	ra o
	co
sol	
f á	
mi	cão me ser fe liz
r é	ra diz que a
d ó	
s i	s ó em teus bra mor i
l á	a eu
	cos
sol	

		vou fa zer
d ó		
s i		eu
l á		ten
sol		
		dar
f á	te nho e sse a mor ra o que tu	
mi	Eu pa que é tei que	
r é		es cer
d ó		
s i		
l á		
sol		

d ó	E
s i	ven
l á	o
sol	
f á	so nho
mi	gar da minha vi te cão
r é	da es e
d ó	pro me t i pa
s i	(cer) a ra diz
l á	
sol	

d ó	
s i	
l á	
sol	
f á	
mi	ser f e liz
r é	
d ó	Que a
s i	s ó em teus bra mor i
l á	a eu
sol	cos

d ó	ser
s i	s ó em teus bra mor
l á	ssó f e liz
sol	Que cos do
f á	
mi	
r é	
d ó	
s i	
l á	
sol	

Este teu olhar

dó	
si	
lá	
sol	não di
fá	que eu do cre tar
mi	mas sas de u coi so a
ré	tra o meu la
dó	o con fa
si	teu lhar do en
lá	te quan
sol	Es

dó	
si	
lá	
sol	Do
fá	
mi	ce é nhar sar cê gos
ré	so é que vo ta mim eu
dó	pen de de cê
si	
lá	
sol	mo co

dó	
si	
lá	
sol	so de
fá	quem nhou nhou mais
mi	ra de so
ré	des co cão
dó	lu se faz no
si	i são do dói
lá	a quan
sol	Mas

d ó	
s i	
l á	
	seus
sol	
Ah	d i zem os
f á	
m i	se eu de o lhos
	pu se en
r é	
	ten que
d ó	o
s i	der
l á	
sol	

d ó	
s i	
l á	
sol	
f á	
m i	
r é	
d ó	
s i	
l á	
sol	

Corcovado

dó	
si	
lá	
sol	
fá	
mi	Um ti vi lão Es mor ma cão
ré	can nho i o te a u can
dó	
si	
lá	
sol	

dó	
si	
lá	
sol	
fá	quem
mi	se a
ré	pra zer liz ma
dó	fa fe a
si	
lá	
sol	

dó	
si	
lá	
sol	Mui cal pra sar
fá	ta ma pen e tem pra nar
mi	ter do so
ré	
dó	
si	
lá	
sol	

dó	
si	
lá	
sol	
fá	
mi	Da ne vê- Cor do o den que
ré	ia la se o co lin
dó	do
si	
lá	
sol	

dó	
si	
lá	
sol	
fá	
mi	Que vi sem sim com cê to mim
ré	ro a da rea vo per de
dó	
si	
lá	
sol	

dó	
si	
lá	
sol	a
fá	ve
mi	lha cha
ré	té a gar ma
dó	o pa da
si	
lá	
sol	

d ó	E
s i	des
l á	eu cren
sol	que e t e
f á	ra de
mi	tris sse
r é	t e mun
d ó	do
s i	
l á	
sol	

d ó	
s i	
l á	ao o
sol	en c i que é
f á	con f e
mi	trar l i
r é	vo nhe c i a
d ó	c ê co da meu mor
s i	eu de
l á	
sol	

Outra Vez

Recheio

Baixo

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28 29

30 31 32 33 34 35 36 37

Só em teus braços

Recheio

Baixo

1 2 3 4 5 6 7 8 9

A7⁺ A7⁺ Bm⁷ Bm⁷ C⁶m⁷ C⁶(b9) D7⁺ Dm⁶ C⁶m⁷

10 11 12 13 14 15 16 17 18

C⁶(b9) Bm⁷ Bm⁷ C⁶m⁷ F⁶(b9) Bm⁷ E⁶(b9) A7⁺ A7⁺

19 20 21 22 23 24 25

Bm⁷ Bm⁷ C⁶m⁷ C⁶(b9) D7⁺ Dm⁶ C⁶m⁷

26 27 28 29 30 31 32

F⁶m⁷ Bm⁷ G⁶(b9)/D⁶ A7⁺ Dm/A A7⁺ A7⁺

Este teu olhar

Recheio

1 2 3 4 5 6 7 8 9

C⁴ F^o F^om⁷ G^o E⁷/G^o G^o(b9) A⁷ A⁶ E⁷/G

10 11 12 13 14 15 16 17 18

G^o F^om⁷ F^om⁶ G^om⁷ G^om⁶ F^om⁷ F^om⁶ C⁴ F^o

19 20 21 22 23 24 25 26

F^om⁷ G^o E⁷/G^o G^o(b9) A⁷ A⁶ E⁷/G G^o

27 28 29 30 31 32

F^om⁷ F^o(b9) F^o b9 F^om⁷ F^o E⁷ F^o(b9)

Corcovado

Recheio

Baixo

Am⁶ Am⁶ G⁹(b9) G⁹(b9) Gm⁷ Gm⁶ F⁷ F⁶ Fm⁶

10 Fm⁶ Em⁷ A⁷(b9) Am⁶ Am⁶ Dm⁷ G⁴ Am⁶

18 Am⁶ G⁹(b9) G⁹(b9) Gm⁷ Gm⁶ F⁷ F⁶ Fm⁶ Fm⁶

27 Em⁷ A⁷ Dm⁷ G⁴

31 E⁶ A⁷(b9) Dm⁷ G⁴