



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Desafinado: dissonâncias nos discursos acerca da
influência do *Jazz* na Bossa Nova

Uberlândia
2017

RAFAEL MARIANO CAMILO DA SILVA

Desafinado: dissonâncias nos discursos acerca da
influência do *Jazz* na Bossa Nova

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música do
Instituto de Artes da Universidade Federal
de Uberlândia como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Música.
Orientador: Silvano Fernando Baia

Uberlândia
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586d
2017 Silva, Rafael Mariano Camilo da, 1985-
Desafinado [recurso eletrônico] : dissonâncias nos discursos acerca
da influência do Jazz na Bossa Nova / Rafael Mariano Camilo da Silva. -
2017.

Orientador: Silvano Fernando Baia.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1356>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. 2. Bossa-nova. 3. Jazz. 4. Música popular. 5. Música
popular - Brasil. I. Baia, Silvano Fernando. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78



UFU
Universidade
Federal de
Uberlândia



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Desafinado: dissonâncias nos discursos acerca da influência do *Jazz* na Bossa Nova.

Dissertação defendida em 07 de novembro de 2017.

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia
UFU- Presidente da banca

Participou por videoconferência
Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
UDESC

Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva
Membro interno UFU

DEDICATÓRIA

À minha querida esposa Gleice Ellen, que sempre me incentivou e apoiou, especialmente nos momentos difíceis dessa jornada, e teve paciência quando precisei me dedicar ao trabalho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus. A Ele, toda a honra e toda a glória, por me guiar e acompanhar todos os meus passos.

Ao Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia, pelas inúmeras conversas e orientações riquíssimas na condução desta pesquisa.

A todos os professores do Curso de Mestrado em Música da UFU, que colaboraram com a minha formação e o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Sérgio Paulo Riberio de Freitas, pela participação no exame de qualificação e pelas preciosas contribuições a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva, pela participação no exame de qualificação, com observações relevantes para a continuidade deste estudo.

Aos meus familiares, em especial aos meus pais, Marcos Augusto e Rosangela Maria, e a todos os meus amigos que contribuíram diretamente para a realização deste trabalho, em especial, ao Darci Vieira e Beatriz Salvador.

Obrigado a todos!

RESUMO

Este estudo apresenta uma revisão crítica da concepção axiomática, recorrente e generalizada, de que o *Jazz* teria influenciado a música brasileira e, assim, originado a Bossa Nova. Não se pretende negar a existência de elementos *jazzísticos* na construção da Bossa Nova, mas questionar o real alcance dessa implicação. Esses discursos, em sua maioria, estavam ligados a um ideário nacionalista, que enxergava no passado a “época de ouro”, de suposta tradição e autenticidade nacional da música popular brasileira. Este trabalho, por sua vez, caminha no sentido de perceber o hibridismo musical presente na música popular e de enxergar esta música numa perspectiva que pretende ir além das delimitações territoriais, sem, contudo, abandonar os aspectos que a credencia a se tornar uma música original e brasileira. No curso da argumentação serão apresentadas análises de algumas canções bossanovistas, no sentido de reforçar o questionamento às “dissonâncias” presentes nos discursos acerca da influência do *Jazz* na Bossa Nova.

Palavras-chave: Música brasileira, Música popular, Bossa Nova, *Jazz*, Crítica, Historiografia da música popular.

ABSTRACT

The current study presents a critical review of a axiomatic, recurrent and generalized conception in which the Jazz would have influenced Brazilian music and, therefore, originated the Bossa Nova. It does not intend to deny the existence of “Jazzy” elements in the development of Bossa Nova, but to question the true of this statement. Most of these speeches were connected to a nationalist ideary which saw in the past a “golden age” of tradition and national authenticity of the Brazilian popular music. This work, instead, is developed in the sense of realizing the musical hibridismo present on popular music and of perceiving this music style on a perspective that intends of going beyond territorial boundaries, without abandoning the aspects which accredit it to become an original Brazilian music though. It will be presented through the argumentation a number of analysis of some bossanovista songs, with the purpose of reinforcing the questioning towards the “dissonances” present on the discourse about the influence of the Jazz on the Bossa Nova.

Keywords: Brazilian music, Popular music, Bossa Nova, Jazz, Criticizes, Historiography of popular music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capas da <i>Revista da Música Popular</i> (nº 1 a 14).....	22
Figura 2. Pixinguinha - Capa da <i>Revista da Música Popular</i>	26
Figura 3. Carmen Miranda – Capa da <i>Revista da Música Popular</i>	27
Figura 4. Os Batutas e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos “Feniano” e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga	29
Figura 5. “The Bolden Band around 1905. Michael Ondaatje describes this photo on page 66 of his novel <i>Coming Through Slaughter</i> . Top: Jimmy Johnson (bass), Bolden (cornet), Willy Cornish (valve trombone), Willy Warner (clarinet). Bottom: Brock Mumford (guitar), Frank Lewis (clarinet).”	30
Figura 6. Os Batutas – foto estilo Jazz-Band.....	30
Figura 7. O desenvolvimento do Jazz, com o blues formando a espinha dorsal. E um quadro delta estilístico pós-freeJazz. Fonte: BERENDT, 2014.	76
Figura 8. Pentatônica menor - escala típica da linguagem blues	77
Figura 9. Escala típica da linguagem blues	78
Figura 10. Personagens de destaque da cena Tin Pan Alley em paralelo com influentes personagens da cena Jazz Fonte: FREITAS (2010, p. 601)	84
Figura 11. Semelhanças do motivo melódico entre a música erudita e Tin Pan Alley. Fonte: FREITAS (2010, p. 604).....	86
Figura 12. Análise parte A de <i>Down Mexico Way</i>	88
Figura 13 Trecho da obra <i>Lagoa</i> - Gilberto Mendes	102
Figura 14. a) <i>A Lagoa</i> - Gilberto Mendes - comp. 22 b) <i>Garota de Ipanema</i> -Tom Jobim - comp 1.....	103
Figura 15. Trecho <i>Acalanto da Rosa</i>	104
Figura 16. Exemplo estrutura melódico-harmônica.....	104
Figura 17. Prelúdio nº 1 - Cláudio Santoro	104
Figura 18. Relação melódico–harmônica – Prelúdio nº 1 - Cláudio Santoro.....	105

Figura 19. As Meninas - Diego Velázquez (1599-1660)	107
Figura 20. As Meninas- Pablo Picasso	107
Figura 21. <i>Deuses Fluviais</i> (pormenor de um sarcófago romano), séc. III a.D -Villa Medici, Roma	108
Figura 22. MARCANTONIO RAIMONDI. Segundo RAFAEL, <i>O Juízo de Páris</i> (pormenor). c. 1520 gravura	108
Figura 23. The Luncheon on the Grass (Le déjeuner sur l'herbe), 1863/ Manet	109
Figura 24. Comparação da primeira frase de <i>Insensatez</i> com o Prelúdio nº4	110
Figura 25. 2ª Frase <i>Insensatez</i> e <i>Prelúdio nº4</i>	111
Figura 26. Relação dos Baixos - <i>Insensatez</i>	111
Figura 27. Relação dos Baixos – <i>Prelúdio nº 4</i>	112
Figura 28. <i>Nighth and Day</i> – Cole Porter. FONTE: The Cole Porter Songbook – Simon and Schuster – New York, 1959	113
Figura 29. <i>Samba de uma nota só</i> – Manuscrito Tom Jobim FONTE: Acervo Tom [Jobim/musicas/manuscritos.	114
Figura 30. Comparação melodia – <i>Nighth and day</i> e <i>Samba de uma nota só</i>	115
Figura 31. Relação letra- melodia em <i>Samba de uma nota só</i>	117
Figura 32. Relação letra-melodia em <i>Samba de uma nota só</i>	117
Figura 33. Relação letra-melodia-harmonia – <i>Desafinado</i>	119
Figura 34. Cromatismo na harmonia	119
Figura 35. Harmonia – <i>Samba de uma nota só</i>	120
Figura 36. Da equivalência enarmônica entre a “dominante secundária do bII” e o “acorde de sexta aumentada que prepara o V7 grau”. FONTE: FREITAS (2010, p.574)	121
Figura 37. Reinterpretação enarmônica do (V/V) como (subV-bII) – <i>Desafinado</i>	121
Figura 38. Comparação entre as melodias <i>Desafinado</i> e <i>Violão Amigo</i>	122
Figura 39. <i>O Barquinho</i> – manuscrito: Tom Jobim. Fonte Acervo Tom Jobim	123
Figura 40. 1º acorde na introdução de <i>O Barquinho</i>	124
Figura 41. Uso do acorde Xº(b13) - <i>O Barquinho</i>	125

Figura 42. Uso do acorde $X^{\circ}(b^{13})$ - <i>Corcovado</i>	125
Figura 43. Tonicizações por tom inteiro descendente	126
Figura 44. Exemplos de obras com ocorrências de áreas tonais dispostas por tons inteiros descendentes. FONTE: FREITAS (2010, p.108).	128
Figura 45. Ocorrência de área tonal disposta por tons inteiros descendentes em <i>Samba de uma nota só</i>	129
Figura 46. Utilização do acorde IV7 blues em <i>Garota de Ipanema</i>	130

SUMÁRIO

Introdução	11
Definindo alguns termos	16
1. Capítulo 1 – Prelúdio	18
2. Capítulo 2 – Nacionalismo	36
2.1 Identidade Cultural	37
2.2 A construção da ideia de tradição na música popular brasileira	40
3. Hibridismo Cultural	48
3.1 Tecendo em moto-perpétuo – (hibridando)	48
3.2 Hermenêutica das Culturas Híbridas – (pretensão em significar)	50
4. Capítulo 4- Exposição de Tema	
Influência do Jazz? Breve revisão da literatura	53
4.1 Novos Olhares	53
4.2 Alienação x Sofisticação	65
5. Capítulo 5 – Jazz - Do que estamos falando?	75
5.1 <i>Bebop</i>	80
5.2 <i>Cool Jazz</i>	81
5.3 <i>Tin Pan Alley</i>	82
6. Capítulo 6 – A Bossa Nova	90
6.1 A vida musical no Rio de Janeiro na década de 1950	90
6.2 O encontro entre o <i>Jazz</i> e o Samba	92
6.3 Influência do <i>Jazz</i> ?	99
6.4 Aproximações “bossanovísticas” contemporânea	101
6.5 A Bossa Nova	106
Considerações Finais	133
Referências	138
Anexos	143

1. INTRODUÇÃO

Minha experiência musical me colocou em contato com os mais variados gêneros e estilos musicais, porém foi a música brasileira que me despertou o interesse em buscar compreender melhor o seu repertório. Ainda na graduação, na disciplina sobre a música brasileira popular, tive contato com algumas literaturas que me instigaram a investigar este assunto: a influência do *Jazz* na Bossa Nova.

Logo, esta pesquisa tem como temática a Bossa Nova¹, a qual foi um momento marcante da música brasileira e que tem sido objeto de discussão de diversos pesquisadores. Com intuito de dar continuidade ao projeto nascido ainda na graduação, percorrerei um caminho a fim de investigar se houve a contribuição do *Jazz* na formação da Bossa Nova e qual a magnitude dessa contribuição. O recorte se dará no período de 1958 a 1963, focando na produção de seus protagonistas - o maestro Antônio Carlos Jobim, o poeta Vinicius de Moraes e o cantor e violonista João Gilberto.

A Bossa Nova foi um divisor de águas para a música brasileira, e por isso, dividiu opiniões. Nos primeiros estudos publicados sobre essa nova maneira de compor, interpretar e arranjar, encontram-se, de um lado, adeptos dessa que para muitos seria a modernização na canção brasileira; e do outro, os tradicionalistas, defensores de um “nacionalismo” e de uma música “genuinamente” brasileira, para os quais a Bossa Nova não se enquadrava naquilo que eles consideravam ser a música popular brasileira.

Em ambos os casos, nasce uma espécie de axioma: o de que o *Jazz* teria influenciado a música brasileira e, assim, originado a Bossa Nova. Essa afirmação é feita tanto por entusiastas da Bossa Nova, como por aqueles que não a consideravam uma música legitimamente brasileira.

¹ Segundo Jairo Severiano, usava-se, desde os anos 1930, o termo “bossa nova” para designar um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa. No caso do movimento musical, conta-se que a expressão que o batizou surgiu em um *show* realizado no início de 1958, no Grupo Universitário Hebraico do Brasil, sediado no bairro carioca do Flamengo. Na ocasião, os jovens músicos e cantores que participaram do espetáculo foram anunciados como “um grupo bossa nova”. O jornalista Moysés Funks, diretor artístico da entidade e responsável pelo anúncio, não seria, porém, o primeiro a utilizar o termo para classificar um grupo musical. O pesquisador musical Sílvio Júlio Ribeiro possui em seu acervo o nº 12 da revista *Clube dos ritmos*, referente à segunda quinzena de outubro de 1955, que publica um artigo de Ricardo Galeno intitulado *Um conjunto bossa nova*, em que se desmancha em elogios ao conjunto de Valdir Calmon (SEVERIANO, 2013 p.329).

Não pretendo em meu trabalho negar a influência do *Jazz* na construção da Bossa Nova, mesmo porque houve de fato uma forte aproximação da música brasileira com a cultura musical estadunidense antes mesmo dos anos 1940.

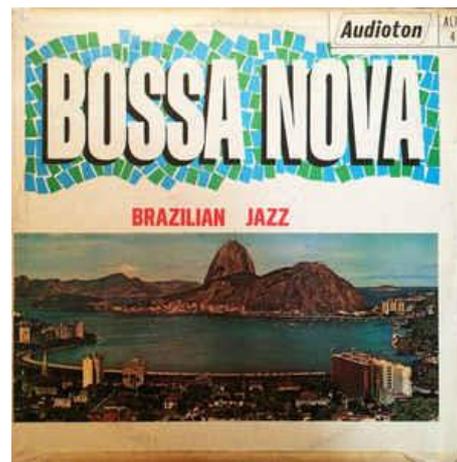
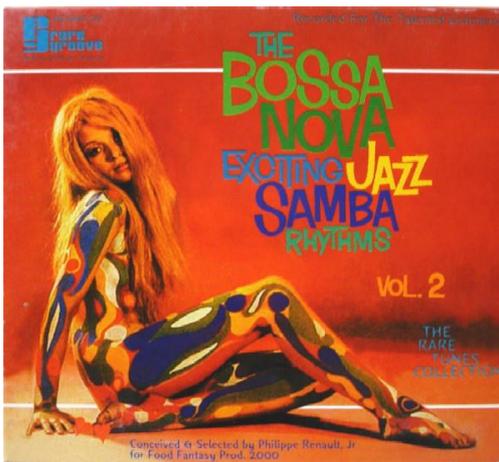
Essa aproximação se deu de maneira mais acentuada com a euforia do pós-guerra e a “política da boa vizinhança”. Já a assimilação de produtos culturais estrangeiros, por sua vez, tornou-se mais forte e abrangente nos anos 1940. A cultura estadunidense se fazia presente, então, no cenário brasileiro, algo que foi se intensificando nos anos 1950.

Porém essa acusação do estrangeirismo na música brasileira já se fazia presente antes mesmo da Bossa Nova. Além dos chamados precursores da Bossa Nova – entre os quais, Johnny Alf e Dick Farney –, outros músicos, como Carmen Miranda e até mesmo Pixinguinha, já haviam sido acusados pelo estrangeirismo em suas composições e interpretações.

Essa aproximação das culturas nos faz perceber que, de forma direta ou indireta, a música estadunidense tem sua contribuição à música brasileira, porém visou em meu trabalho ir além da contextualização sociocultural.

O que me instiga é o fato de que a Bossa Nova provocou um grande impacto na cultura musical estadunidense, e com essa ideia concorda Júlio Medaglia, ao afirmar que a Bossa Nova “se transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior” (1974, p.70). Isso ocorre não por ser a Bossa Nova uma cópia, ou por sua aproximação com a música dos Estados Unidos (ênfase no *Jazz*), mas sim, por sua originalidade, por sua diferença em alguma medida. Esse modo de ver as coisas faz-nos pensar se a Bossa Nova sofreu de fato uma influência tão significativa e determinante do *Jazz* em sua formação. Afinal, como afirma Lorenzo Mammi: “há algo nela (Bossa Nova) que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas” (1992, p.63).

De tão reproduzido, o discurso da influência do *Jazz* sobre a Bossa Nova já está incorporado ao pensamento cultural brasileiro, no que tange à música popular. Dificilmente se consegue desvencilhar o termo Bossa Nova de *Jazz*. Em praticamente tudo o que se é dito, escrito ou tocado que faça referência à Bossa Nova, o *Jazz* está presente.



O atual estado de compreensão dessa polêmica deixa transparecer que o pressuposto da “influência do *Jazz*” seria uma verdade absoluta, mesmo que tenha sido erguido “no calor do momento” e sem fundamentação consistente.

Por sua vez, os textos inaugurais da discussão mais crítica sobre a música brasileira popular surgiram no momento de vigência da bossa ou imediatamente após seu período histórico intenso, de formação do gênero e constituição do seu repertório “clássico” ou “canônico”, que podemos situar no período que vai do final de 1958 até 1963. Não é por acaso ou insistência que os textos produzidos nesse momento específico, em que o conflito entre o “moderno” e o “tradicional” estava bem acirrado, tenham papel relevante, senão decisivo na formação de um pensamento “analítico” sobre a cultura musical brasileira a partir de então.

O objetivo central deste estudo é o de elencar os traços musicais da Bossa Nova apontados como característicos ou adaptados do *Jazz* pelos diferentes autores selecionados, de modo a melhor mapear esse discurso da influência e então buscar esses mesmos traços no repertório jazzístico mais condizente histórica e estilisticamente com a canção Bossa Nova.

Em questões como essas ora apenas levantadas, percebe-se a importância do tema e o impacto das considerações vigentes sobre o suposto “diálogo” entre a Bossa e o *Jazz* na compreensão do processo de transformações estilísticas da música brasileira popular, que se torna um filtro tão seletivo que chega a interferir fortemente no modo de apreciação (leiga) ou escuta (acadêmica) dessa música.

Para tanto, este trabalho foi organizado em seis capítulos. No primeiro capítulo, apresentarei uma espécie de “prelúdio”, objetivando situar a discussão e verificar a fragilidade do discurso contra a influência estrangeira na música brasileira.

Muitos foram os críticos e jornalistas que ergueram essa bandeira em defesa da música brasileira, e elegeram a música dos anos 1920 e 1930 como exemplo de produto brasileiro. Músicos como Pixinguinha e Carmen Miranda acabaram se tornando símbolos de artistas que verdadeiramente expressam a legítima música brasileira popular; porém esses mesmo artistas, anos antes, sofriam acusações de estrangeirismo em suas obras.

Nesse contexto, se faz necessário refletir sobre o pensamento nacionalista que se instaurou na música popular brasileira principalmente na década de 1950, o “ser ou não ser” da música brasileira, e no segundo capítulo, então, vou discorrer sobre como a narrativa da cultura nacional é contada. O objetivo dessa abordagem é levar a compreender uma espécie de “tradição inventada”.

A partir de uma linha de pensamento nacionalista, o Samba acaba por se tornar uma espécie de tradição e autenticamente uma música brasileira, a qual não poderia ser deturpada. Porém não é possível compreender a música popular sem uma perspectiva mais ampla, longe das fronteiras nacionalistas.

No capítulo seguinte, procuro elucidar a ideia de hibridismo cultural, o que nos permitirá entender as influências externas na formação e concepção de nossa música popular, a qual, mesmo com implicações de diversas culturas, ainda assim, tem como resultado uma música original e nacional.

No decorrer do trabalho de pesquisa, encontramos uma vasta literatura sobre o assunto. A revisão dessa bibliografia se faz necessária para compreender e sustentar nosso argumento de que muito se fala sobre as influências do *Jazz* na Bossa Nova. No capítulo quatro, com um olhar panorâmico sobre esses trabalhos, demonstro o quanto a Bossa Nova está associada ao *Jazz*, apresentando trabalhos recentes e até mesmo os clássicos debates iniciados ainda nos anos 1960.

Porém, quanto o assunto é o *Jazz*, entramos em um terreno muito fértil e ao mesmo tempo perigoso, difícil de ser apontado e explicado, pois se trata de um gênero musical muito amplo, com várias ramificações. Logo, se faz necessário entrar por esse caminho a fim de entender qual é o estilo ou o tipo de *Jazz* a que esses estudos apresentados se referem. Para tanto, é importante se ter a ideia de que a música estadunidense não se resume ao *Jazz*, e entender que amplo foi o contato da cultura

brasileira com o que chamamos de *Tin Pan Alley*. Assim, o objetivo desse capítulo é explicitar este imbróglio: *Jazz* ou *Tin Pan Alley* ?

No sexto e último capítulo, além de tratar sobre a proximidade da música estadunidense com o cenário musical do Rio de Janeiro, apresento uma nova problemática passível de desambiguação, o Samba-*Jazz*. Esse estilo musical é consequência da prática *jazzística* nos diversos locais no Rio de Janeiro, e essa aproximação dos músicos brasileiros com a música derivada dos Estados Unidos levou a diversas experimentações. Como resultado, acontece uma nova concepção de interpretação das obras brasileiras, além da criação e composição de músicas que dialogam explicitamente com as duas práticas - o Samba e o *Jazz*. E a Bossa Nova reflete diretamente nessa prática, pois, com as obras bossanovistas, o repertório de Samba-*Jazz* passa a incluir essas canções, o que permitiu que os músicos desenvolvessem na música brasileira a mesma prática dos *jazzmen*. Explicitada essa aproximação entre os estilos, apresento então os contemporâneos da Bossa Nova, com uma perspectiva um pouco diferente da grande parte dos estudos, focando nos trabalhos dos compositores Cláudio Santoro e Gilberto Mendes. Finalizando minha pesquisa, apresento algumas análises das obras da Bossa Nova a fim de apontar as possíveis influências externas na formação do gênero.

Não é intenção desta pesquisa esgotar o assunto, mas, de forma modesta, verificar as “dissonâncias” nos discursos que colocam o *Jazz* como protagonista na formação da Bossa Nova e, desta forma, contribuir com mais um questionamento: A Bossa Nova de fato tem em sua estrutura uma influência significativa do *Jazz*, ao ponto de ser sempre associada a esse gênero?

Definindo alguns termos

Esta pesquisa gira em torno da problemática “influência”, vocábulo que, dentre outras, apresenta as seguintes acepções no dicionário HOUAISS:

s.f. poder de produzir um efeito sobre os seres ou sobre as coisas, sem aparente uso da força ou de autoritarismo; ação de um agente físico sobre alguém ou alguma coisa, suscitando naquele ou nesta modificações; ação que se exerce sobre as disposições psíquicas, sobre a vontade de determinada pessoa; autoridade, prestígio, crédito desfrutado por alguém numa sociedade ou num determinado campo; autoridade política ou intelectual adquirida por um país, uma cultura, um movimento de ideias, numa dada época e dado lugar.

Além dessas acepções, aponto a noção crítica do termo “influência” como “determinismo”, que é, segundo SILVA (2000):

s.m. tendência a atribuir um peso e um grau exagerados à determinação que um certo fenômeno exerce sobre um outro. Dependendo de qual fator se considera determinante, pode-se falar em determinismo biológico, determinismo econômico, determinismo tecnológico, etc. O termo “determinismo” carrega uma óbvia carga negativa, constituindo sempre um termo de acusação e supondo que a determinação assim atribuída é claramente indevida. No contexto da teorização educacional crítica, as chamadas “teorias da reprodução” foram questionadas por suporem que aquilo que se passa no âmbito da educação, da pedagogia e do currículo depende estreitamente do que se passa no âmbito da economia ou das relações de produção (SILVA, 2000, p.39).

Nessa perspectiva, entendemos que foi atribuída de maneira exagerada a contribuição do *Jazz* sobre a canção Bossa Nova. Porém não é apenas com essa conotação que o termo “influência” é reproduzido no texto.

Como para a discussão se fez necessário visitar os trabalhos já publicados, foi possível perceber que essa terminologia já estava sendo empregada, e muitas das vezes com uma ideia que é senso comum: a ação que uma cultura exerce sobre a outra.

Em alguns pontos, a ideia de “influência” se encontra com a de “implicação”, que é, segundo HOUAISS:

s.f. o que se subentende, o que está subjacente; subentendido, sugestão; ordenação sequencial de coisas ou fatos; enredamento, encadeamento; ato de envolver-se; envolvimento, comprometimento, complicação; algo produzido por uma causa ou geralmente sequente a um conjunto de condições; consequência; inferência; relação estabelecida entre dois

conceitos ou proposições, de tal forma que a afirmação da verdade de um deles conduz à inferência necessária da veracidade do outro.

Apesar de esses termos trazerem consigo uma noção unilateral, a de que apenas a música brasileira teria recebido algo, não é isso o que de fato acontece. A música brasileira, em especial a Bossa Nova, exerceu também influências no mundo todo. Porém, como nosso foco é perceber as culturas que cruzam a formação da Bossa Nova, manteremos o emprego desses termos nesta pesquisa.

Capítulo 1

Prelúdio

“O samba, a prontidão e outras bossas
são nossas coisas... são coisas nossas...”

(Noel Rosa)

A Bossa Nova na atualidade é, especialmente no exterior, uma representação quase que definidora de uma música brasileira, apesar de, no país, ser frequentemente associada ao *Jazz*. Porém nem sempre foi assim.

Em sua gênese, a Bossa Nova sofreu duras críticas, pareceres que procuravam descredenciá-la como música brasileira. O marco do surgimento da Bossa Nova, em 1958, é o lançamento do disco contendo *Chega de saudade*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, e “Bim Bom”, de autoria do próprio intérprete, João Gilberto.

A Bossa Nova não evidencia apenas o aparecimento de um novo estilo, jeito de compor ou tocar; ela é um marco da entrada da cultura brasileira na modernidade.

O contexto em que a Bossa Nova surge consiste numa realidade socioeconômica e política distinta, de aceleração dos processos modernizantes. O advento da Bossa se dá nos momentos finais do período democrático com governos populistas, entre 1945 e 1964, que sucedeu a ditadura de Getúlio Vargas e se encerrou com o golpe militar. A implantação da “política da boa vizinhança” dos Estados Unidos, voltada para os países latino-americanos e a vitória estadunidense na Segunda Guerra Mundial, vieram “reforçar ainda mais, pela classe média brasileira, o já forte e tão amplamente divulgado modelo de democracia estadunidense, assim como o ideal capitalista a ela vinculado” (GAVA, 2002, p.27). O desfecho da Segunda Guerra Mundial desencadeou um expansionismo norte-americano mais agressivo, em conformidade com a posição de liderança internacional que aquele país assumia. Entre nós, o crescimento do predomínio estadunidense tornou-se notável nas mais diferentes áreas culturais, influenciando na indústria editorial, musical, no cinema e na publicidade, por exemplo (GAVA, 2002, p.27).

Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil (1956-1961) no período em que surge a Bossa Nova, procurou realizar um governo comprometido com investimentos. Seu projeto político tinha como principal objetivo o desenvolvimento econômico do país, acelerando os processos modernizantes com o objetivo de avançar “cinquenta anos em cinco”. E para que a economia brasileira fosse ampliada, era necessária a participação do capital estrangeiro (GAVA, 2002, p.28).

A estratégia de Juscelino consistia em captar investimentos privados, nacionais e estrangeiros, facilitando os trâmites burocráticos, concedendo benefícios e incentivando a importação de equipamentos industriais.

O surgimento da Bossa Nova marca o início de uma importante fase da música popular brasileira. E desde então a Bossa Nova foi objeto constante de estudo e discussões. Seria ela a continuação da “linha evolutiva” da música brasileira popular ou seria apenas uma música de cultura estrangeira se instalando no cenário musical brasileiro? A Bossa Nova provocou algumas reações aos ouvidos “puristas” e “tradicionais” da época.

Indubitavelmente, a eclosão da bossa nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados (BRITO, 1974, p.17).

Para Medaglia, João Gilberto provocaria as mais espetaculares polêmicas que já se realizaram em torno de problemas de música popular em nosso país: “É música? Não é música?”; “É cantor? Não é cantor?”; “É Samba? Não é Samba?”; “É autêntico? Não é autêntico?” (MEDAGLIA 1966, p.73).

Não é novidade que o advento da Bossa Nova seja um marco de modernização na música brasileira popular e, como qualquer outro estilo, gênero, maneira de compor e tocar que tende a desmontar os andaimes tradicionais nos quais se apoiou e/ou se apoia a criação musical (nesse caso em específico, o Samba), foi alvo de diversas críticas.

Dentre essas críticas, o ponto em comum nos diversos autores pesquisados² é o da influência do *Jazz*.

² Augusto de CAMPOS, *Balanço da Bossa e outras bossas*: antologia crítica da moderna música popular brasileira; Ruy CASTRO, *Chega de Saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova; Walter GARCIA, *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*; José Estevam GAVA, *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes - Musicologia). Unesp/SP; Marcos NAPOLITANO, *A música brasileira na década de 50*; Adalberto PARANHOS, *Novas bossas e velhos argumentos* (tradição e contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*, n.3, 1990, p.5-111; José Ramos TINHORÃO, *Pequena História da Música Popular Brasileira*; José Roberto ZAN, *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira. Campinas, 1996. Tese (Doutorado em Sociologia) - IFCH/ UNICAMP; Simone Luci PEREIRA, *ESCUTAS DA MEMÓRIA*: os ouvintes das canções da Bossa Nova. (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960); André Rocha Leite HAUDENSCHILD *“A caminho do mar”*: a experiência da modernidade na Bossa Nova, 2014; Fábio Saito dos SANTOS, *Estamos aí*, Um estudo sobre as influências do *Jazz* na Bossa Nova, 2006; Joana Martins SARAIVA, *A invenção do “sambajazz”*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960; Lorenzo MAMMI, *o projeto utópico de João Gilberto*, 1992.

Em uma reportagem de Luís Gutemberg e Sérgio Cabral para o 1º Caderno do *Jornal Brasil*³, intitulada *História do samba quer ser Cidadão samba: Ismael Silva*, é possível notar o descontentamento do compositor Ismael Silva frente às mudanças ocorridas no Samba:

Dizendo que há sambistas e “sambistas”, Ismael analisa o atual panorama de nossa música popular:

– Os verdadeiros sambistas são raros, os outros, falsos sambistas, estão divididos entre os que compõem sambalada e os que fazem o velho teleco teco mas com bossa nova.

Ismael Silva é meio decepcionado com a música popular brasileira e diz que, se não houver um grande movimento, o samba verdadeiro vai acabar de uma vez. Acha que fazem muito pelo samba de verdade os trabalhos de cronistas como Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Sargentelli e outros.

...Ismael Silva acha que em tudo tem de haver evolução, mas “evolução necessária”.

– No samba, por exemplo, nem permitiram que ele se mantivesse algum tempo em sua fase mais autêntica, porque consideram que teria de evoluir para a bossa nova. Enquanto isso, os discos estrangeiros vão sendo comprados cada vez mais que os nossos.

E lamenta:

– Vendo o samba nesse estado, sinto como se fosse um filho meu saindo do caminho certo. Eu o vi nascer; em sua infância, fui um dos responsáveis por sua sobrevivência, mas, de uma hora para outra, estranhos se apossaram dele e estão fazendo o que não deviam. Fui dos que corriam da polícia por cantar samba, na época em que sambista era sinônimo de vagabundo. Hoje, os sambistas estão de *black tie* (SILVA, 1960).

O descontentamento de Ismael Silva não se dá apenas pelas mudanças ocorridas no âmbito musical, mas também pelo fato de que o Samba desceu o morro e encontrou na cidade adeptos, o que de alguma forma o transformou. O Samba não pertenceria mais apenas a um grupo social definido, mas fazia parte dos salões de festas e de apartamentos de classe média do Rio de Janeiro.

A Bossa Nova, por sua vez, é fruto de um setor da classe média carioca, e a novidade dessa música está em sua postura em relação às implicações internacionais, postura que é mais livre e solta, uma vez que as raízes sociais da Bossa Nova são mais

³ Disponível no *site* da biblioteca nacional, reportagem publicada no *Jornal do Brasil* em 20/01/1960. Acesso em 18 de janeiro de 2017.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=cidad%C3%A3o%20samba.

definidas. "Ela sugere uma vida sofisticada sem ser aristocrática, um conforto que não se identifica com o poder" (MAMMI, 1992, p.63).

Para MAMMI (1992), a Bossa Nova deve muito pouco ao Samba do morro e muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuíam Stan Kenton e Frank Sinatra (p.63).

Para os mais extremistas, a Bossa Nova na música urbana brasileira marca o afastamento definitivo do Samba e suas fontes populares:

A década de 1950, porém, marcava o advento de uma recente separação social no Rio de Janeiro – pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul – que não favorecia de modo algum esse contato com as fontes do ritmo popular. Pelo contrário, proporcionava o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular, pela ausência daquela espécie de promiscuidade social que permitiria anteriormente aos representantes da classe média carioca participar, até certo ponto, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social.

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *Bebop* e abolido, de meados da década de 1940, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo (TINHORÃO, 1974, p.221).

Em contraponto às ideias de Tinhorão e ainda no calor do momento, o “modernista” Julio Medaglia, assim chamado por Marcos NAPOLITANO, (2010), vê o Samba como eixo central para a música popular brasileira, constituindo o material base a partir do qual se deveria construir a “linha evolutiva”. Para Júlio MEDAGLIA (1974), a Bossa Nova é uma música brasileira, que por sua vez se utiliza de recursos emprestados do *Jazz*, vindos por meio de seus precursores.

Augusto de Campos publicou, em março de 1968, seu livro *O balanço da bossa e outras bossas*, que inclui os textos de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes. Com uma visão mais cosmopolita, Rocha Brito (1974) não vê as influências estrangeiras, para ele o *Cool Jazz* e o *Bebop*, como algo negativo na música brasileira.

Na década de 1950, segundo BRITO (1974), começaram a surgir na música brasileira composições que utilizavam procedimentos do *Bebop* – tanto na estrutura propriamente dita, como na interpretação (em que o influxo se fazia notar de maneira mais acentuada) (p.18). Músicos e cantores, como Dick Farney, Lúcio Alves, o conjunto

vocal Os Cariocas, já incorporavam procedimentos *jazzísticos* em sua forma de interpretar (*Idem*, p.19).

Para compreender essa discussão sobre a autenticidade, é preciso voltar ao início da década de 1950 e conhecer alguns discursos que fortaleceram um ideal nacionalista. Esse projeto historiográfico que construiu uma determinada ideia de tradição e “autenticidade” musicais incensava a década de 1930, em contraponto com os “decadentes” anos 1950 (NAPOLITANO, 2010, p.60).

Esse ideal de música autêntica ganhou ainda mais força e expressividade com a publicação da *RMP* (*Revista da Música Popular*⁴). Criada na década de 1950, por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, mais precisamente em setembro de 1954, a *Revista da Música Popular* circulou até o 14.º (décimo quarto) número, publicado em setembro de 1956, sendo, segundo NAPOLITANO (2010), um dos epicentros na propalação da ideia da “tradição” e “autenticidade” na música brasileira.



Figura 1. Capas da *Revista da Música Popular* (nº 1 a 14)

⁴ A revista não foi o único veículo de comunicação a levar a ideia nacionalista à música popular: a rádio, os jornais e outros meios de comunicação também tiveram grande participação na formação de um pensamento nacionalista. A escolha de mostrar a revista como um dos veículos de influência nesse pensamento carrega apenas a ideia de que não são personagens isolados que tinham essa ideia. Existia uma espécie de movimento nacionalista, que ia contra todo o pensamento cosmopolita.

Segundo Maria Clara WASSERMAN, em seu trabalho *Abre a cortina do passado: a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista* (Rio de Janeiro: 1954–1956):

O projeto que criou a *Revista da Música Popular* tinha uma clara intenção: diante da crise musical dos anos 50, tornava-se necessário recuperar o passado e trazer à tona o elemento puro e original da música brasileira – o samba. Por isso mesmo, o tema constante, gerador e não explícito era o resgate da pureza na música brasileira (2002, p.14).

Para NAPOLITANO:

A revista não apenas reiterou uma dada tradição musical carioca como sinônimo de autêntica música brasileira, como também reforçou um panteão de gênios criadores, entre eles Pixinguinha e Noel Rosa, numa perspectiva folclorista (...) (2010, p. 61).

Os idealizadores da RMP (*Revista da Música Popular*) consideravam a década de 1930 o momento mais significativo da música brasileira popular. E a revista era direcionada para o público apreciador dessa música.

Na historiografia da música popular brasileira, encontramos a ideia de que nos anos de 1950 a música brasileira passava por uma crise. Essa crise, segundo os críticos, era explicada pelo aumento da indústria fonográfica e os inúmeros gêneros que tomavam conta das rádios.

Isso se explica pelo crescimento da indústria fonográfica no período e pela multiplicidade de ritmos que tomava conta das rádios. O samba deixava de ser hegemônico e dividia com rumbas, *Jazz*, boleros, fox e marchas de Carnaval, as paradas de sucesso das maiores emissoras de rádio do país (WASSERMAN, 2002, p.15).

Alcir Lenharo nos mostra que a música na década de 1950 era variada, porém o Samba era o eixo da música popular brasileira⁵.

O começo dos anos 50 era um período de especial criatividade musical no calendário momesco. Haroldo Lobo, Braguinha, Nássara, Wilson Batista, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, Zé da Zilda, entre outros, sempre estavam na ponta. Predominavam as marchinhas, mas o frevo aparecia bastante, através de Severino Araújo e de outros artistas nordestinos. E havia lugar para manifestações musicais como o bigorriho, cultivado por Jorge Veiga, para não falar da rica variedade de sambas, samba de morro, samba duro, samba de roda, e os belíssimos

⁵ Vale ressaltar que a música popular do Rio de Janeiro é que era tomada como a música popular brasileira.

“sambas de última hora”, que vinham na boca do povo (LENHARO, 1995, p.200).

Estavam no cenário musical desse período ritmos como o Bolero, Rumba, e o próprio *Jazz* sendo popularizado nas *big bands*. Esse panorama musical que se desenvolvia nessa década levou jornalistas e artistas imbuídos do saudosismo dos anos 1930 a iniciarem um debate centrado na decadência do Samba e da música brasileira popular.

Ary Barroso escreveu um texto com dez itens intitulado *Decadência*, publicado na RMP (*Revista de Música Popular*), que traduz de forma clara e objetiva esses pensamentos conservadores.

- 1 - Antigamente não havia “gramáticas” em samba. E todos o entendiam.
- 2 - Antigamente não havia “acordes americanos”.
- 3 - Antigamente não havia “boites”, nem “*night clubs*”, nem “*black tie*”. E o samba andava pelos “*cabarets*”, humilde e sem dinheiro.
- 4 - Antigamente não havia “*fans-clubs*”. Então os cantores cantavam sem barulho um samba sem barulho, vindo da Penha; único barulho era o preparatório para o grande barulho que era o Carnaval.
- 5 - Antigamente as orquestras não tinham a disciplina militar das bandas, porque eram bandas autênticas sem pretensão à orquestra. Então o samba saía sem pretensão, mas gostoso.
- 6 - Antigamente o “compositor” não era “compositor”; era um veículo sonoro de suas emoções. Então o samba saía à rua vestido de brasileiro, gingando com as “porta-estandartes” dos ranchos.
- 7 - Antigamente não havia parceria de cantores, empresários e “veículos”. Então o cantor cantava; não impingia!
- 8 - Antigamente o teatro era palco dos triunfos populares. Então, o samba vinha da Praça Tiradentes para a cidade e depois para o Brasil.
- 9 - Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra...
- 10 - Decadência! Decadência! Decadência!

Segundo o compositor, os acordes americanizados, o ambiente em que o Samba adentrou, os fãs-clubes, as orquestras e o mercado fonográfico de forma geral foram determinantes para a decadência do Samba.

Para esses artistas e jornalistas, o auge da música brasileira popular, nesse caso o Samba, se deu até meados da década de 1940. Segundo WASSERMAN:

(...) os jornalistas argumentam que depois desse período as rádios começaram a importar ritmos vindos da América Central e dos Estados Unidos. Nesse último caso, o consumo principal veio dos filmes musicais produzidos por Hollywood. Segundo o pesquisador Ary Vasconcelos, a mudança musical encerrou a época de ouro, cedendo lugar para a fase

do internacionalismo, das influências estrangeiras e da música comercial (2002, p.18).

A RPM (*Revista da Música Popular*) formalizou as bases de pensamento de um conceito de “tradição” que influenciou uma boa parte da crítica e da crônica musicais, sobretudo aquela de corte mais nacionalista (NAPOLITANO, 2010, p.61).

Para Marcos NAPOLITANO, a partir de uma perspectiva oposta aos modernos da Bossa Nova e da MPB, a RPM lançou as bases de um pensamento histórico musical que negava a sua própria contemporaneidade musical e que, dessa forma, contribuía para a desqualificação da década de 1950 (2010, p.61).

O jornalista Cláudio Murilo Leal afirmava que a fase musical era “das mais críticas”, pois o Samba estava perdendo “as formas puras”:

Não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras; o resultado aí está: choros, *bebop*, sambas, boleros, etc. Os nossos irmãos *yankees* legaram-nos os clichês *bops*, os sussurros melódicos e as orquestrações *progressivas*. E nós aceitamos. O samba desnacionalizou-se. O que tinha sabor e marca do Brasil perdeu o valor para os ouvidos da nova geração. Foi-se o nosso monopólio.⁶

Esse pensamento disseminado durante toda a publicação da revista ganhou força e adeptos. Não foi à toa que as armas já estavam preparadas e carregadas para disparar contra a Bossa Nova, quando essa nova música surgiu.

Esta ideia nacionalista de Lúcio Rangel permaneceu mesmo após se encerrarem as publicações da RMP. Exemplo disso seria o fato de a contracapa dos LPs *Descendo o morro*, de 1958 e *Descendo o morro*, n. 2, de 1959 (ambos de Copacabana) enaltecer a interpretação de Roberto Silva, considerando-o cem por cento brasileiro (PARANHOS 1990).

Não é simples explicitar de forma concisa o que influencia a formação crítica e como essas correntes de pensamentos vão sendo passadas. Entretanto visitar a história da música sem a divisão entre o erudito e o popular certamente nos auxiliará a compreender essa formação de pensamentos.

Tudo está interligado: a música é uma mistura de acontecimentos, de aspectos sociais, culturais e históricos que não nos permitem interpretar uma prática isolada; é preciso considerar toda a sua contextualização. Para que isso se torne possível, muitas

⁶ *Revista da Música Popular*, nº 2, p.14.

vezes temos que analisar anos de atividade musical tentando construir um pensamento que nos ajude a entender a realização musical de determinado período.

Em se tratando de música popular, BASTOS (2005) desenvolve a ideia de que essa música somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação.

A afirmação de uma música popular “pura” não está de acordo com a nossa realidade. O hibridismo cultural está enraizado em nossa cultura musical. Trata-se de um emaranhado de elementos que de tempos em tempos se misturam a novos elementos, e assim se faz a todo momento, não sendo possível desassociá-los.

Esse sentimento nacionalista na música urbana brasileira também é encontrado antes da década de 1950. Compositores e músicos dos anos de 1920, 1930, cujas composições na década de 1950 foram consideradas modelos de músicas tradicionais e nacionalistas pela *Revista da Música Popular* sofreram críticas, suscitadas pela presença de elementos da música estrangeira em suas obras, que é o caso, por exemplo, de Pixinguinha e de Carmen Miranda, capa da RPM. Esse fato nos mostra o quanto é difícil dizer qual música é ou não livre de influências.

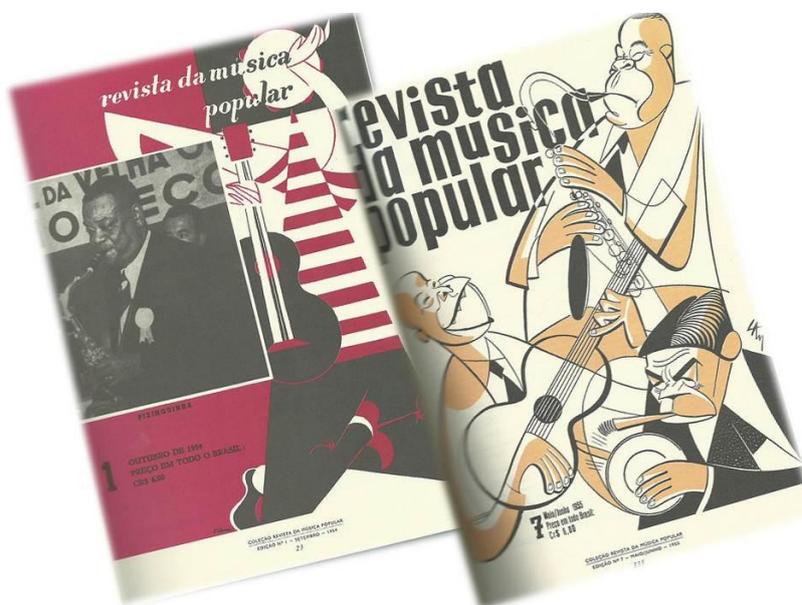


Figura 2. Pixinguinha - Capa da *Revista da Música Popular*

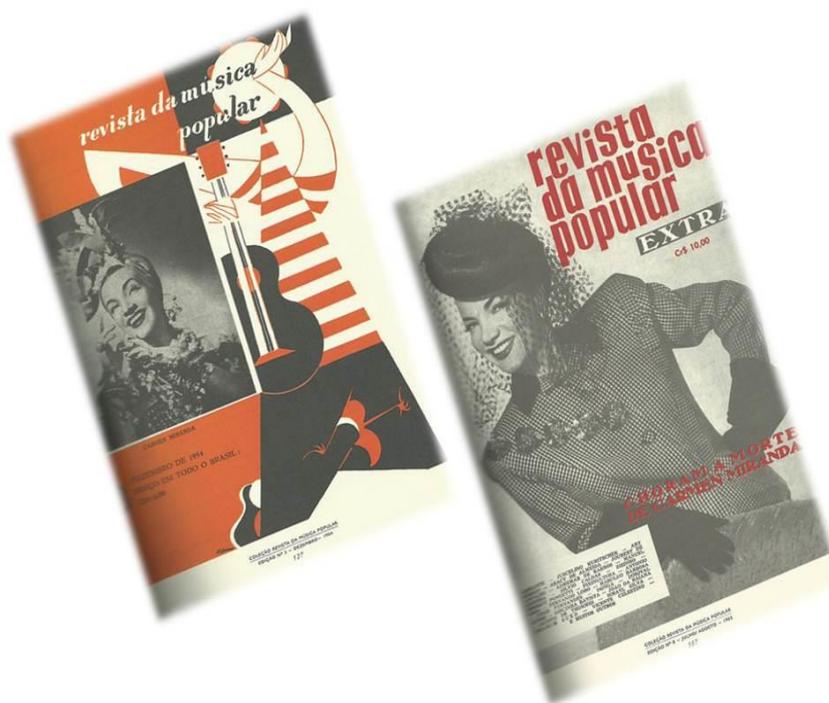


Figura 3. Carmen Miranda – Capa da *Revista da Música Popular*

Carmen Miranda eternizou os mais importantes compositores da música brasileira de seu tempo, de Lamartine Babo a Ary Barroso, de Dorival Caymmi a Pixinguinha; conseguiu projeção internacional como nenhuma outra artista do país. No cinema estadunidense, teve sua imagem atrelada a uma visão caricaturada da mulher baiana.

Para alguns críticos, Carmen Miranda foi acusada de ser instrumento da estratégia estadunidense de boa vizinhança com os países latino-americanos antes da Segunda Guerra e também de servir ao populismo de Getúlio Vargas. Acusavam-na ainda de acentuar os estereótipos do Brasil, de rebuscar os gestos, de “americanizar-se”.

A maioria dos críticos brasileiros que levantaram a bandeira contra Carmen Miranda acusavam-na de ter se tornado americana demais. Em resposta às críticas, Carmen gravou o Samba *Disseram que voltei americanizada*, de Luiz Peixoto e Vicente de Paiva, com acompanhamento do conjunto Odeon.

Disseram que eu voltei americanizada

E disseram que eu voltei americanizada
 Com o burro (*sic*) do dinheiro, que estou muito rica
 Que não suporto mais o breque de um pandeiro

E fico arrepiada ouvindo uma cuíca.
 [...] Eu que nasci com samba e vivo no sereno
 Topando a noite inteira a velha batucada
 Nas rodas de malandro, minhas preferidas
 Eu digo é mesmo “eu te amo” e nunca *I love you*
 Enquanto houver Brasil... na hora das comidas
 Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!

O pertencimento ao Brasil e o sentimento nacionalista evidenciados nas músicas de Carmen Miranda estão presentes em toda a trajetória da artista; porém, para os críticos de cunho nacionalista, qualquer tipo de elemento estrangeiro é o suficiente para descaracterizar a “autêntica” música brasileira. Apesar de esta ser uma canção emblemática na discussão das influências estrangeiras, nela se observa que Carmen também não vê com bons olhos esse influxo da música estrangeira na música brasileira, consentindo de certa maneira com as ideias nacionalistas.

Na década de 1920, Pixinguinha também não deixou de receber críticas em relação ao estrangeirismo em sua música. Um episódio muito significativo em sua carreira foi a viagem dos Oito Batutas a Paris, naquele tempo julgada, por muitos, a capital cultural do mundo. Essa passagem de Pixinguinha foi considerada bastante importante para a sua carreira, por evidenciar já naquela época as influências musicais norte-americanas (BASTOS, 2005, p.3).

Depois da viagem à Europa, o grupo incorporou aos arranjos instrumentos como saxofone, clarinete e trompete, além de gêneros musicais como *foxtrot*es e outros. O estilo de arranjo e até o visual do grupo remete ao estilo das *Jazz-band*.

Segundo PARANHOS:

Pixinguinha, quem diria?, uma das glórias da música do Brasil, em plenos anos 20 se tornou objeto de comentários nada elogiosos por haver absorvido a influência das *jazz-bands*. Isso ficou claro após uma bem-sucedida temporada de seis meses na Paris de 1922. Enquanto um crítico da época, Cruz Cordeiro, denunciava a influência da música norte-americana na melodia e inclusive na parte rítmica de “Lamento”, o conjunto Les Batutas se exibia nas noites parisienses com Pixinguinha à flauta, ao lado de músicos que tocavam banjo, saxofone, clarineta, pistom e trombone, instrumentos pouco comuns às nossas tradições. Como se isso não bastasse, as fotos dos batutas mostravam, pela própria disposição dos músicos, poses caracteristicamente norte-americanas das *jazz-bands*. Apagados esses fatos da memória, em 1954 a *Revista de Música Popular Brasileira* (...) dedicava a capa do seu número de estreia

a Pixinguinha, saudado como símbolo do “autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”. Ironias da história (1990, p.20).



Figura 4. Os Batutas e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos “Feniano” e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga



Figura 5. “The Bolden Band around 1905. Michael Ondaatje describes this photo on page 66 of his novel *Coming Through Slaughter*. Top: Jimmy Johnson (bass), Bolden (cornet), Willy Cornish (valve trombone), Willy Warner (clarinet). Bottom: Brock Mumford (guitar), Frank Lewis (clarinet).”



Figura 6. Os Batutas – foto estilo *Jazz-Band*

Bide e Ismael Silva (citado no início do capítulo), hoje pertencentes à galeria dos imortais da música brasileira popular, não foram facilmente digeridos. Estiveram na berlinda na virada dos anos 1920 para os 1930, quando o Samba, até então muito

influenciado pelo maxixe dos fins do século XIX, foi cedendo espaço ao “Samba de Carnaval” (PARANHOS, 1990, p.20).

Sinhô, com seu samba amaxixado, glorificado como “o rei do samba” descarregava sua ira contra Bide em 1930, estendendo suas críticas a todos os compositores “modernistas”. E ele não falava simplesmente por si. Na verdade, refletia o pensamento dos integrantes da “primeira geração do samba”, insatisfeitos com as novidades introduzidas no “samba tradicional”. Como disse o pesquisador Sérgio Cabral, “o que o Sinhô, Donga & Cia. não percebiam era que o novo samba resultava da necessidade de um tipo de música que servisse à nova realidade implantada pela escola de samba, que surgia no bairro do Estácio (onde moravam compositores importantes como Bide e Ismael Silva) e, rapidamente, se espalhava pelas favelas e pelos subúrbios do Rio de Janeiro.” Donga, por sinal, não economizou críticas a Ismael Silva pelo surgimento daquilo que viria a ser batizado “samba carioca” (PARANHOS, 1990, p.20-21).

Apesar de este exemplo incitar ainda mais o debate sobre a “modernidade” e a “tradição”, a reação defronte do novo, independentemente das modificações, sempre causa certa inquietude. Na década de 1930, percebemos que a cultura estrangeira e a música estadunidense causavam incômodo aos sambista tradicionais. Além das aproximações dessas culturas, a relação dos diferentes espaços sociais, o morro e a cidade, se estreitavam. Noel Rosa descreve bem essa relação no Samba *Não Tem Tradução*, de 1933, gravado pelo cantor Francisco Alves:

Não Tem Tradução

O cinema falado é o grande culpado da transformação
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
 Lá no morro se eu fizer uma falseta a Risoleta desiste logo do francês e do inglês
 A gíria que o nosso morro criou bem cedo a cidade aceitou e usou
 Mais tarde o malandro deixou de sambar dando o pinote e só querendo dançar o
 [foxtrote
 Essa gente hoje em dia que tem a mania de exibição
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de
 [português
 Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são *I love you*

E esse negócio de alô, alô, *boy* e alô, Johnny só pode ser conversa de telefone.

Segundo uma análise dessa canção feita por André Rocha Leite Haudenschild, em seu trabalho *A caminho do mar: a experiência da modernidade na Bossa Nova*:

Sua letra consegue concentrar as transformações de identidade de um “sujeito do samba” que sai do morro para “dançar o foxtrote”, realizando um trânsito de mão dupla entre dois espaços sociais: o morro e a cidade (o “barracão” e o “cinema” como metonímias antagônicas). Aqui, o “cinema falado” parece representar o despertar para a grande novidade de uma “cidade de sonho” como um novo fetiche da modernidade, cujos cidadãos se libertariam da concretude cotidiana do “barracão” para o mundo sedutor do “cinema falado” (tal novidade chegaria aos centros metropolitanos de São Paulo e Rio de Janeiro em 1929). Em seguida, o “sujeito do samba” constata que a linguagem da qual ele também faz uso (a “gíria que o nosso morro criou”) está sendo reapropriada pela cidade, enquanto “o malandro” vai deixando de sambar pra “dançar o”: a hibridização dos valores culturais do morro e da cidade, de modo que o trânsito entre esses dois territórios aparenta atenuar a luta de classes na metrópole. Entretanto, a linguagem do “sujeito do samba” (sua “voz macia”) não consegue ser reapropriada pelos sujeitos da classe dominante, seja ela brasileira, francesa, ou americana.

Aqui, a fala do sambista mora “lá no morro” e, muito além de “portuguesa”, ela é “brasileira” - vide a onipresente representação do nacionalismo na canção popular desse período -, enquanto as vozes externas só podem ser mesmo uma “conversa de telefone” domesticada pelas convenções sociais, pois na constituição da identidade desse sujeito poético deslizante é preciso sempre reafirmar suas manifestações populares genuínas, esteja ele no morro ou na cidade. É a demarcação musical de um determinado território autenticando uma cidadania cultural. Afinal, “as rimas do samba/não são *I love you*”. (HAUDENSCHILD, 2014, p.25).

A abertura de nossas fronteiras para o comércio e a cultura, principalmente para os Estados Unidos no pós-guerra, não era bem vista por muitos. A vinda do cinema, da música e outras manifestações culturais aproximou os países e, posteriormente, de certa forma, o Brasil absorveu tudo em uma espécie de hibridismo que moldava essas informações de uma maneira peculiar, traduzindo-as em uma identidade própria. Mas não era esse o quadro que os contemporâneos dessas mudanças enxergavam. De certa maneira, eles entendiam essas relações como algo ofensivo que, de certa forma, faria com que nossa identidade cultural se perdesse, juntamente com sua essência.

Contemporânea da Bossa Nova, a música *Chiclete com Banana*, de Gordurinha e Almira Castilha, gravada originalmente em 1958 por Odete Amaral e popularizada

posteriormente por Jackson do Pandeiro em 1959, traz consigo uma certa dose de humor que propõe uma possível troca de influências da música estadunidense com a música brasileira.

Chiclete com Banana

Eu só boto *bebop* no meu samba
 Quando Tio Sam tocar um tamborim
 Quando ele pegar
 No pandeiro e no zabumba.
 Quando ele aprender
 Que o samba não é rumba.
 Aí eu vou misturar
 Miami com Copacabana.
 Chiclete eu misturo com banana,
 E o meu samba vai ficar assim:
 Tururururururi *bop-bebop-bebop*
 Eu quero ver a confusão
 Tururururururi *bop-bebop-bebop*
 Olha aí o *samba-rock*, meu irmão
 É, mas em compensação,
 Eu quero ver um *boogie-woogie*
 De pandeiro e violão.
 Eu quero ver o Tio Sam
 De frigideira
 Numa batucada brasileira

Essa canção propõe um “desafio” ao Tio San, figura que representa os Estados Unidos da América: o de ser influenciado pela música brasileira, o que, afinal, aconteceu de fato após o surgimento da Bossa Nova. A música brasileira não apenas recebeu diversas influências, mas também influenciou as músicas dos Estados Unidos, da Europa e do mundo.

Quanto à mistura do ritmo de Samba com a harmonia e linhas melódicas característicos do *blues*, gênero esse que foi precursor do *Jazz* e do *Rock*, a canção

“Chiclete com Banana” sugere o que seria o resultado dessa mistura musical, o *Samba-rock*.

Poderíamos citar ainda inúmeras obras populares que trazem consigo elementos de outras culturas explícitos em seus elementos estruturas (harmonia, melodia), como também nas letras das canções.

A crítica contra essas implicações estrangeiras em nossa canção não teve início apenas com o surgimento da Bossa Nova. A música popular no Brasil é uma mistura de culturas, de influências, desde a chegada dos portugueses ao país.

Na década de 1950, a música estava vivendo uma fase de “curtição do baixo-astral”, conforme as palavras de Roberto Menescal em seu livro *Essa tal de Bossa Nova*. O Samba havia se diluído tanto, que ficara difícil até mesmo conseguir sentir o ritmo marcante desse gênero. Segundo Tom Jobim⁷

(...) a música brasileira sofria nessa época, talvez, o que eu possa chamar de excesso de acompanhamento, quer dizer, muita riqueza rítmica, em que você, tocando concomitantemente muitos instrumentos, obtém como efeito o mar, entende? Você escuta... você enchendo os vazios, enchendo os buracos, você então passa a ter um trecho contínuo, entende? E justamente acaba com o ritmo. Como diz o Stravinsky, “a complicação da harmonia leva ao fim da harmonia”. Na complicação do ritmo, se você começa a botar milhares de instrumentos de percussão, no fim tem o ruído do mar.

Uma das grandes novidades da Bossa Nova estava na maneira de sintetizar o ritmo do Samba no violão. Para Menescal, Baden Powell e Ronaldo Bôscoli, a batida da bossa está relacionada ao tamborim da escola de Samba (GARCIA, 1999, p.21), sendo o instrumento que mais se destaca na bateria da escola de Samba.

A levada da Bossa Nova veio a retomar o Samba, e essa nova música, além de dialogar principalmente com o ritmo do Samba, veio contribuir para a modernização da música popular brasileira, sendo, sem sombra de dúvida, um divisor de águas.

Porém, ela não veio como os (conservadores) nacionalistas⁸ esperavam; ela se vestiu da modernidade, com acordes “sofisticados”⁹ e uma linha melódica ainda mais sofisticada, o que causou grande impacto em seus críticos.

⁷ Entrevista concedida ao jornalista Sérgio Pinto de Almeida em 1980, sendo publicada em 2005 pela revista *Caros Amigos*.

⁸ Entenda nacionalista não no sentido de Mario de Andrade, mas sim como os conservadores e tradicionalistas, que enxergavam no samba um tipo de folclore imaginário nacionalista. Discutiremos o assunto no próximo capítulo.

Podemos observar a história se repetindo no final da década de 1960, contra o tropicalismo.

(...) inclusive a esquerda tradicional, porque – escorados, entre outros pela usina sonora do maestro Rogério Duprat e do guitarrista Lanny Gordin – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinan, Gal Costa e outros mais ousaram revolucionar a poética cantada e os modelos musicais vigentes. Absorvendo influências do *rock*, eles promoveram a eletrificação da MPB com a estridência das guitarras que aturdiu os tímpanos conservadores. Isso seria uma conspiração contra as “nossas tradições” (PARANHOS, 1990, p.15).

O que seria autêntico e inautêntico? Qual seria essa tradição puramente nacionalista? Essa tradição, associada à cuíca, ao pandeiro, ao violão, ao Samba, cujas origens é preciso recordar, não são “puramente nacionais”. Segundo PARANHOS:

Como toda escolha é seletiva, afirmar uma tradição implica negar outras tantas tradições. Afinal de contas, o passado, tal como o presente, não é unívoco, unilinear. Pelo contrário, ele envolve diferentes sentidos, múltiplas perspectivas. Ao elegermos uma ou algumas delas como autênticas, procedemos a um julgamento com um grau considerável de arbitrariedade. A apropriação do passado sempre tem muito a ver com a expropriação de determinados aspectos do passado (PARANHOS, 1990, p.15).

Problematizar ou relativizar a valorização da tradição? Nossa pesquisa não pretende atribuir valores a essa prática. E independentemente do caráter seletivo da tradição, é preciso apenas compreender até que ponto nossas elas não funcionam como autêntica camisa de força.

Ao romper com uma visão anacrônica sobre a tradição, a Bossa Nova contribuiu para apagar a linha que divide os campos do nacional e do estrangeiro (PARANHOS, 1990, p.16).

O que antes se via como traição, hoje se vê como tradição, a tal ponto de a própria Bossa Nova integrar, hoje se poderia afirmar, o que merecia ser chamado de moderna tradição musical brasileira (PARANHOS, 1990, p.21).

⁹ A sofisticação se dá basicamente pelos acréscimos das notas de tensão - ver *A Linguagem Harmônica da Bossa* de José Estevam Gava. A melodia começa a se apoiar justamente nessas notas de tensão acrescentadas na harmonia.

Capítulo 2

NACIONALISMO

(...) reelaborando a proposição de Travassos¹⁰, podemos dizer que três linhas de força tensionam o entendimento sobre a música no Brasil e direcionam o debate: as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição. De um modo geral, estas tensões estão no centro da maioria das narrativas históricas sobre a música no Brasil. Uma outra questão muito presente na articulação dos discursos é a relação entre produção musical e mercado de bens culturais, por vezes considerada de maneira simplista e reducionista como relação entre produção artística e comercial (BAIA, 2010, p.24).

Esta elaboração de BAIA (2010), a partir de uma proposição de Elizabeth Travassos, descreve grande parte dos debates nos quais a Bossa Nova está inserida. Um dos embates mais presentes quando se trata da formação dessa música é a dicotomia entre brasilidade e influências estrangeiras, principalmente o *Jazz*, o que leva à discussão “modernidade” *versus* “tradição”, “autenticidade” *versus* “alienação”.

Na década de 1960, travava-se um amplo debate sobre o “ser ou não ser” da música brasileira. Nessa discussão surgem as questões: Quais parâmetros usar para identificar os “ruídos” ou interferências de outras culturas na música brasileira? O que seria explicitamente nosso, coisa nossa?

Para entender o porquê desse debate, precisamos compreender onde iniciou esse “espírito” nacionalista presente na música popular, bem como elucidar alguns conceitos, dentre eles, nação, consciência nacional e nacionalidade.

¹⁰ Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história (TRAVASSOS, 2000).

2.1 Identidade Cultural.

Stuard Hall, bem como Benedict Anderson, tratam as culturas nacionais como “comunidades imaginadas”.

Dentro de um espírito antropológico, proponho, então, a seguinte definição para nação: ela é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana (ANDERSON, 1989, p.14).

Para HALL (1998), as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas dentro de e em relação à *representação* (p.38). Uma nação, além de ser uma entidade política, é um sistema de representação cultural. Para Hall, as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da “ideia” da nação como a representada em sua cultura nacional.

As culturas nacionais são compostas não somente de instituições culturais, mas de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – uma maneira de construir significados que influencia e organiza tanto nossas ações quanto nossas concepções sobre nós mesmos (HALL, 1998, p. 39).

A principal meta do nacionalismo é criar símbolos e representações, e no caso da música popular brasileira, buscar uma música que reflita a realidade do povo e que ao mesmo tempo seja compreensível e aceita pelo próprio povo.

Segundo HALL (1998), a narrativa da cultura nacional é contada das seguintes maneiras:

1. Contada e recontada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e cultura popular.
2. Há ênfase nas origens, continuidade, tradição e atemporalidade.
3. Invenção da tradição – termo utilizado por Hobsbawm e Ranger, que discutiremos a seguir.
4. Mito fundante: uma história que localiza a origem da nação, as pessoas e suas características nacionais como sendo tão antigas, que elas aparecem perdidas na névoa do tempo, não “real”, mas “mítico”.

5. Baseada simbolicamente na idéia de um povo “puro”, original (p.41-42).

Retomando a ideia descrita no item 3:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado do tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (...) É óbvio que nem todas as tradições perduram; nosso objetivo primordial, porém, não é estudar suas chances de sobrevivência, mas sim, o modo como elas surgiram e se estabeleceram (HOBSBAWM, 2008, p.9).

Viver sob um conjunto de práticas preestabelecidas, reguladas e aceitas de modo repetitivo, contínuo e justificado em fato histórico do passado, em especial um fato histórico do passado que justifique e fundamente o comportamento do presente como tradição, a isso se dá o nome de “tradição inventada”. Até as revoluções e os “movimentos progressistas”, que por justificativa existencial rompem com passado, têm seu marco, sua inspiração no passado em momento bem delineado e preponderante.

Percebe-se que, ao estabelecer vínculo com o passado em forma de tradição, há uma linha de continuidade bastante artificial. Essa continuação singela traz um espírito da “coisa velha” que afeta a “coisa nova”, formando uma rotina comportamental repetitiva aos moldes do comportamento do passado, só que “um pouco melhorado ou apenas diferente”.

Devemos diferenciar o nosso entendimento de “tradição” e de “costumes”. Na tradição, o que vigora é a invariabilidade, ou seja, o passado que serve de fórmula ao presente impõe práticas fixas, tais como a repetição. Já o costume não impede as inovações e pode mudar até certo ponto. Um exemplo disso é o direito natural segundo o qual, pelos costumes, em tempos imemoriais se estabeleceram comportamentos de julgamentos sobre determinados assuntos. Então agora, no presente, se requer a memória dos fatos passados fundamentando a exigência de similaridade de comportamento atual, não como simples repetição, mas como marco de equilíbrio no julgamento de uma ação a ser feita, evitando “zerar” o entendimento sobre o tema que forçaria começar tudo de novo como se nunca se tivesse vivido tal fato.

O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. O direito comum ou consuetudinário ainda exhibe esta combinação de flexibilidade implícita e comprometimento formal com o passado. Nesse aspecto, aliás, a diferença entre “tradição” e “costume” fica bem clara. “Costume” é o que fazem os juizes; “tradição” (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado. A decadência do “costume” inevitavelmente modifica a “tradição” à qual ele geralmente está associado (HOBBSAWM, 2008, p.10).

Às vezes, é necessário conservar velhas práticas em condições presentes, novas, ou usar velhas estruturas, modelos para novos fins, como a que vem com a nossa maturidade, arraigada no nosso ser. As “referências” ao passado fomentam a adaptação, o chegar ao “novo”, funções modificadas em novos contextos (*idem*, p.13).

Mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais (*ibidem*, p.14).

As culturas nacionais buscam significados que conectam o presente com o passado, constroem identidades que são posicionadas de forma ambígua, e incitam à tentação de retornar a glórias antigas e ao movimento de ir em frente (HALL, 1998), e muitas vezes buscam voltar ao passado para se “proteger” defensivamente, naquele “tempo perdido” em sua “época de ouro”.

Essa defensiva se dá numa tentativa de mobilizar o povo a se purificar e a expulsar o “estranho”, o “estrangeiro”, que ameaçam sua identidade. A identidade cultural não se importa com a classe, gênero ou raça. A cultura nacional procura unificá-los e representá-los como pertencentes a uma mesma família nacional.

Concordamos com HALL quando afirma que essa crença unificadora revela-se um mito; não existe nação que seja composta de um único povo, uma única cultura ou etnicidade. “As nações modernas são todas híbridas culturais” (HALL, 1998, p. 48).

2.2 A Construção da ideia de tradição na música popular brasileira

Essa ideia nacionalista começa a surgir no final do século XIX, ganhando força na década de 1920. Segundo ZAN (1996), na década de 1920 expandiram-se duas manifestações culturais: “o Carnaval brasileiro moderno” e o movimento modernista e nacionalista na música erudita brasileira (p.17).

Desse modo, dentro do nacionalismo musical encontrava-se a estratégia da junção entre o nacional e o popular com o objetivo de consolidar a unidade e a autonomia da nação e, ao mesmo tempo, preservar a sociedade brasileira dos efeitos ameaçadores da modernidade. No plano estético cultural, tais efeitos eram representados pelos sinais de ruptura lançados pela vanguarda estética e pelo mercado cultural (ZAN, 1996, p.18).

O choro e a seresta ocupavam uma posição intermediária dentro da hierarquia de legitimidades musicais da época, porém o choro teve um papel importante para a aproximação dos compositores da música erudita e da música popular, permitindo que, em particular o compositor Villa-Lobos, enxergasse nele (no choro) uma fonte legítima da música brasileira, especialmente demonstrada na série *Choros*, dos anos 1920.

Da convivência com esses chorões violonistas, e principalmente com João Pernambuco, Villa-Lobos tirou os elementos de base para sua obra violonística, considerada a mais importante para o instrumento neste século. Antes mesmo de escrever seus estudos e prelúdios, Villa-Lobos homenageou os chorões com a *Suíte Popular Brasileira*, composta entre 1908 e 1912 e constituída de cinco movimentos: “Mazurka-Choro”, “Schottisch-Choro”, “Valsa-Choro”, “Gavota-Choro” e “Chorinho”. Esta suíte e o “Choros nº 1”, dedicado a Nazareth, são obras em que Villa chega mais perto do estilo dos chorões, diferentemente do “Prelúdio nº 5”, que utiliza o tema da valsa “Sonho de Magia”, de João Pernambuco, e do “Choros nº 10”, em que o tema da *schottisch* “Iara”, de Anacleto, aparece ambientado de forma a evocar a música dos ranchos. Nesses casos, Villa aproveita temas, mas não evoca o clima do Choro (CAZES, 2005, p.49).

Rompendo um pouco as barreiras e os paradigmas entre o erudito e o popular, é preciso compreender que essa ideia nacionalista nasceu de uma certa “necessidade” de se fazer uma música artística brasileira. Esse pensamento nacionalista presente na música popular é fruto de uma concepção musical predominante na música erudita até a década de 1940, concepção pela qual compositores até então familiarizados com o

romantismo europeu buscavam na música popular rural elementos para suas composições.

Após a Semana de Arte Moderna de 1922, essa tendência se tornou mais vigorosa, passando a reconhecer essas manifestações populares como fontes de “autenticidade” e elementos essenciais da “brasilidade”¹¹.

Segundo José Roberto Zan, (1996):

A música popular urbana era vista com reservas pelos compositores eruditos, tanto pela sua estreita relação com a indústria e o mercado, como pelo fato de ser expressão cultural de contingentes populacionais urbanos considerados, a partir da perspectiva das elites, como rebeldes, indisciplinados e perigosos (p.89).

A música erudita enxergava como fonte inspiradora a música popular rural, porém a música urbana, desde que não estivesse deturpada pelo mercado cultural via influências estrangeira, poderia servir de inspiração, e neste caso podemos constatar a influência dessa música, especialmente nos anos 1920, no trabalho de Villa-Lobos, o que fica evidente na série dos “Choros”.

Segundo ZAN (1996), nos anos 1930, os compositores eruditos vão incorporar de uma maneira mais profunda os referenciais nacionalistas. Textos como os de Mario de Andrade contribuíram para construir e consolidar o “mito do nacionalismo musical” (p.89).

Os textos *Ensaio sobre a Música Brasileira e Evolução social da música no Brasil* são as principais publicações de Mario de Andrade a respeito da estética musical nacionalista.

Segundo Silvano Baia:

Estas questões já se encontravam presentes na formação do projeto do nacionalismo musical brasileiro, o primeiro grande projeto estruturado para uma música nativa, brasileira, uma vez que o folclore e a música popular se desenvolviam mais espontaneamente. Tendo surgido de maneira ainda embrionária no final do século XIX, o nacionalismo ganhou força na década de 1920 e consolidou-se como corrente hegemônica no campo da música erudita brasileira nos anos 1930 com a liderança de Mario de Andrade, mantendo esta primazia até meados da década de 1960. O projeto nacionalista previa a construção de uma

¹¹ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. 1996. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

música artística brasileira a partir da utilização do material advindo da música popular, entendida como folclore rural e urbano. Ou seja, uma música que, partindo dos princípios estruturais e estéticos da música surgida na Europa, teria seu caráter nacional dado por um tratamento motivico e melódico que expressasse a alma do povo brasileiro. Por música popular, entretanto, os nacionalistas entendiam a música rural, folclórica, e a parcela da produção urbana ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação. Assim, o choro e o samba “autêntico” poderiam entrar na composição desta música artística brasileira. O texto onde este projeto se encontra mais claramente definido e discutido em diversos aspectos é o *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mario de Andrade, publicado em 1928 (BAIA, 2010, p. 24).

Para Mario de Andrade, os compositores deveriam romper com a dicotomia erudito e popular e buscar suas inspirações na música popular, elaborando uma música artística nacional sem abandonar os diálogos com as estéticas europeias.

Para ANDRADE (1977), “toda arte brasileira de agora que não se organiza diretamente do princípio da utilidade, mesmo a tal valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista” (p.130).

A sistematização do projeto de Mario de Andrade se dá em 1928 com o *Ensaio sobre a música brasileira*, propondo um projeto nacional-erudito-popular. Para Andrade, o uso sistemático da música folclórica era indispensável para a criação de uma música nacional. Grosso modo, o projeto nacionalista de Mario de Andrade era fazer com que a música erudita fosse composta tendo como fonte a música folclórica.

O critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais de raça. Onde estão? Na música popular (ANDRADE, 2016, p.5).

Essas bases lançadas através da publicação do livro *Ensaio sobre a música brasileira* serviram como uma espécie de cartilha para os compositores brasileiros da época.

A partir dos anos 1940, porém, verifica-se uma cisão entre os compositores eruditos:

A formação de uma nova tendência ligada à vanguarda europeia entra em conflito com o nacionalismo dos modernistas brasileiros. O músico

alemão Hans Joachim Koellreutter, radicado no Brasil desde 1937, inicia um movimento, juntamente com os brasileiros Guerra Peixe, Eunice Catunda, Cláudio Santoro e Edino Krieger, opondo-se ao nacionalismo. Em 1946, o grupo divulga o “Manifesto Música Viva”, defendendo a incorporação, ao universo musical do país, das novas experiências de compositores europeus como Schoenberg, Webern e Berg. O manifesto atacava as tendências “egocêntricas” e individualistas, bem como a exaltação de sentimentos de superioridade étnico-cultural presentes no nacionalismo. Ao mesmo tempo, a música como uma linguagem universal, inteligível por todos os homens, e em condições de contribuir para a integração e a solidariedade entre os povos.

Quatro anos depois, Camargo Guarnieri publica a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” combatendo o grupo “Música Viva” e reafirmando o nacionalismo musical. Para Guarnieri, o dodecafonismo defendido por Koellreutter e seus seguidores implicava um cosmopolitismo nocivo ao caráter nacional. Tratava-se, segundo ele, de um sistema originário de “culturas superadas”, uma espécie de “antimúsica” de natureza antinacional e antipopular. A formação dessas duas correntes vai ter desdobramentos na produção musical das décadas seguintes, chegando a produzir algumas ressonâncias na própria música popular, especialmente na década de 60 (ZAN, 1996, p.90).

No âmbito da música popular, acontece o mesmo. No final da década de 1920 até meados da década de 1940, a popularização do rádio e a ascensão da indústria fonográfica, segundo HAUDENSCHILD (2014), são fenômenos geradores de novas experiências sensoriais de recepção e de consumo que irão compactuar com os ares da constituição de um nacionalismo cada vez mais presente nas letras das canções (p.30). Esses ares de nacionalismo são encontrados principalmente no Samba, que aos poucos foi passando por um processo de “refinamento” e “intelectualização” convertendo-se de manifestação cultural de caráter étnico para nacional (ZAN, 1996, p.91).

O reconhecimento do samba como uma manifestação cultural mestiça e de abrangência nacional vai se dar no interior de uma construção teórica muito mais ampla que procura demonstrar que a mestiçagem é um processo saudável, positivo, que aponta para a consolidação da unidade nacional fundada na ideia de uma cultura brasileira. É dessa forma que, gradativamente, o samba vai se convertendo de “símbolo étnico” em “símbolo nacional” (ZAN, 1996, p.20).

O que nos parece é que essa ideia da música “pura”, legitimamente brasileira, tenta se sustentar elegendo um marco “zero”, purificando tudo o que contribuiu para que o Samba se consolidasse como tal. Esses elementos se tornam puramente brasileiros e denunciam principalmente a influência da música estadunidense sobre a maneira de

se fazer Samba. O que percebemos é que essa ideia vai muito além de elementos puramente musicais, mas existe um crivo de cunho social, condenando o Samba feito fora do morro.

A partir de 1930, a política no Brasil começa a mudar. Surge um modelo de Estado mais “centralizante” e “paternalista” (ZAN, 1996, p.34), um tipo de política populista. Nesse novo contexto sociopolítico do pós-30 se dá a formação da nacionalidade no Brasil (*idem*, p.34).

(...) a ideologia nacionalista foi, em maior ou menor grau, um componente importante do imaginário dos governos populistas do continente que, utilizando-se dos meios massivos, atuaram no sentido de converter “as massas em povo e o povo em Nação”. De uma certa maneira, a eficácia dessas ações se dava na mesma proporção em que as massas reconheciam nos bens culturais veiculados pelos meios de comunicação algumas de suas expectativas, demandas e suas próprias formas de expressão. Foi em grande parte através desse *modelo populista de constituição do massivo* que se realizou em países da América Latina a gerência da “crise de hegemonia, o parto da nacionalidade e a entrada na modernidade” (ZAN, 1996, p. 36).

Neste período, cronistas como Francisco Guimarães e Orestes Barbosa já debatiam sobre as origens e trajetórias do Samba.

O debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma “primeira camada” de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre “samba” e “morro”, que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical. Já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico que atravessou o século (NAPOLITANO, 2006, p.136).

Nessa época, o Samba acaba se convertendo numa espécie de “tradição” e “autenticidade”. Essa conversão do Samba como manifestação cultural nacional implicou sua reivenção. Ao “ir descendo do morro” gradativamente, foi perdendo sua “rusticidade” e entrando num processo de “refinamento” e “intelectualização”. Podemos dizer que Noel Rosa se situa nesse fluxo de confluência que vai do posto popular à classe média e vice-versa.

Noel Rosa reconstrói a noção de tradição a partir de uma perspectiva moderna.

Noel vai promover a estilização do samba a partir do popular massivo. Assim, contribuiu, a seu modo, para que esse gênero musical passasse a ser aceito e reconhecido como símbolo da brasilidade não só pelos segmentos sociais médios e de elite como também por artistas eruditos e intelectuais. Nos anos 30 e 40, Pixinguinha, Noel Rosa e Nazareth estavam entre os poucos músicos populares aceitos pelos artistas eruditos (ZAN, 1996, p.61).

Com o sucesso da rádio em 1940, Henrique Foréis Domingues (Almirante) lançou na rádio Tupi o “História do Rio pela Música”. Através de suas pesquisas e da forma como organizava as informações, Almirante ia aos poucos traçando os limites entre o autêntico e o fabricado, o nacional e o estrangeiro, o bom e o mau gosto na música popular brasileira (ZAN, 1996, p.64).

O ápice desse sentimento nacionalista traduzido nas canções é encontrado no chamado Samba-exaltação, em que se convertem as características estético- ideológicas. Um dos exemplos mais conhecidos é “Aquarela do Brasil”, Samba de Ari Barroso que chegou a fazer sucesso internacional, sendo utilizado em um filme de Walt Disney em 1943.

Nos anos 1950, começa a se esboçar um pensamento crítico sobre a música popular brasileira. Além de Almirante, Lúcio Rangel também revela o esforço em valorizar um determinado passado musical.

Almirante procurava, de certa forma, consagrar a genialidade de Noel Rosa e de alguns artistas dos anos 1920 e 1930, caracterizando um tipo de “época de ouro”¹² da música brasileira.

Essas perspectivas nacionalistas na música brasileira voltam a tomar força com o surgimento da Bossa Nova.

Em 1965, um encontro entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão incitado pela *Revista Civilização Brasileira* promoveu o debate sobre a situação histórica e a autenticidade da música brasileira, motivado pelo fervilhão de novidades e estilos, principalmente da Bossa Nova.

Como percebemos, a discussão sobre música brasileira legítima popular nasce de uma ideia nacionalista traçada ao longo dos anos, que refletiu para a formação do pensamento utópico de uma música popular legitimamente nacional.

¹² Ver NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)*, ArtCultura, Uberlândia, 2006.

A construção dessa ideia acaba por eleger o Samba como nossa “tradição”, “produto” nosso, nossa identidade. Essa era a ideia real do que era o povo (classe baixa, negro e do morro). Logo, tudo o que viria desmontar esses ideais e contribuir para a “contaminação” desse produto deveria ser duramente combatido.

É o que acontece com o surgimento da Bossa Nova: esse fato, por si, reabre a discussão sobre a “autenticidade” da música brasileira, pois além da estética musical, era uma música produzida pela classe média, branca de Copacabana, longe dos morros.

A Bossa Nova foi a linha divisória de um debate entre aqueles que a viam como um “entreguismo” musical e cultural (Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão) e reafirmavam um “neofolclorismo” que preservasse a música dos “negros e pobres”, e um outro tipo de nacionalismo, geralmente defendido pelos mais jovens, que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade (Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, entre outros)(NAPOLITANO, 2006, p. 137).

Nesta discussão do “autêntico”, podemos traçar duas linhas de pensamento. Uma primeira vê no Samba uma ideia “folclorista”, sendo a fonte primária de manutenção do ideal nacionalista e sendo nosso símbolo de autenticidade, de “nação”, que seria o verdadeiro retrato do brasileiro, a verdadeira tradição, talvez até inspirada no projeto nacionalista de Mario de Andrade. Nota-se que a forma de se fazer música popular não foi influenciada pelo escritos de Mario de Andrade, mas seus ideais, que veem na música popular a fonte da nacionalidade, sim, ao menos, pelos defensores de uma música popular “autêntica”. Uma segunda linha de pensamento vê a Bossa Nova a realização, por vias tortas, das ideias nacionalistas de Mario de Andrade, uma música artística que dialoga com o mundo, porém autenticamente brasileira.

Segundo BAIA

Ao contrário do que ocorreu no campo de produção erudito, seus escritos não influenciaram os rumos da música popular no Brasil. Assim, é uma fina ironia da História para com o projeto andradeano que nossa música popular urbana tenha se constituído uma manifestação cultural associada à nossa identidade nacional, e que, a partir da década de 1960, tenha atingido internacionalmente o *status* de produto artístico, realizando assim, por vias tortas, a proposta da construção de uma música artística autenticamente brasileira. Mas, se suas elaborações não influenciaram os rumos da produção musical, o mesmo não se pode dizer em relação ao pensamento sobre esta produção, pois seus textos foram e ainda são considerados no debate. Diversos pesquisadores,

entre os quais se destaca José Miguel Wisnik, fizeram uma ponte entre as ideias de Mario de Andrade e os estudos sobre a música popular (BAIA, 2010, p. 26).

A Bossa Nova tem sua gênese em meio a esse debate acirrado sobre tradição e modernidade, autêntico e inautêntico, nacional e estrangeiro. Nosso trabalho não tem por objetivo esgotar essa discussão, porém, pelo muito do que se foi pesquisado e exposto, podemos chegar à conclusão de que uma nação, com identidade cultural definida e homogênea, ao menos no caso do Brasil, é uma abstração que se dá de fato apenas no âmbito das ideias.

No campo da música em específico, a ideia de uma música “pura” e “autêntica” é um pensamento utópico. A ideia de tradição, da forma como foi apresentada, em algum momento é criada e se faz verdadeira apenas na comunidade imaginada. Esse pensamento utópico cria um mito do nacionalismo musical.

Segundo Gilberto Mendes, é impossível ser totalmente nacionalista ou totalmente cosmopolita, mesmo que se pretenda ser radicalmente uma coisa ou outra (MENDES, 1994, p. 55).

A música tem a liberdade de dialogar com diversas culturas sem necessariamente ser de todo cosmopolita ou de todo nacional.

O fenômeno da Bossa Nova nos mostra como seus protagonistas fusionaram as diversas influências transformando-as em um “produto” original e de caráter nacional.

Para elucidar essa ideia de combinar, mesclar, fundir as diversas culturas tendo como resultado uma música original e autêntica, irei primeiramente expor a ideia do hibridismo cultural.

3. Hibridismo Cultural

Nada é inerte: tudo é vibração

Hermes Trismegisto

Podemos dizer que a modernidade na música popular brasileira se inicia com o advento da Bossa Nova. O ambiente geográfico e os processos socioeconômicos que vão construindo essa modernidade podem ser compreendidos na perspectiva de García Canclini, segundo o qual os processos de modernização das culturas latino-americanas passam a ser vistos não como uma ruptura com a tradição, e sim, como as tentativas de renovação através das quais diversos setores se encarregam da heterogeneidade multitemporal de cada nação (CANCLINI, p.23). Nessa perspectiva, o moderno e o “tradicional” não se separam totalmente, mas se misturam em um processo de “hibridização” (HAUDENSCHILD, p.69).

3.1 TECENDO EM MOTO-PERPÉTUO (hibridando)

Quando ouvimos ou lemos a palavra “hibridismo”, de imediato temos a sensação de coisa mista, misturada, e é desta forma que a cultura é concebida. O termo em questão é abordado no artigo *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*, de autoria de Acácio Piedade. O autor tem acuidade no trato do termo frente à musicalidade brasileira, refletindo sobre as questões de mudanças e transformações dos gêneros musicais.

Para os gregos antigos – tomemos este ponto como originário -, a *hybris* nomeava uma força excessiva que violava as leis naturais. Essa ideia foi sendo historicamente transformada e filtrada, primeiramente pelos romanos antigos e depois pela cultura europeia dos primeiros séculos, passando pelo sentido de transgressão de parentesco em direção àquele do orgulho que rompe com a lei moral. No século XIX, Mendel consolidou o uso de termo híbrido para nomear organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais. Trata-se da criação de um novo corpo: nos termos da genética atual, um novo DNA. No campo das humanidades, o termo hibridismo aparece como metáfora biológica já em escritos oitocentistas sobre raças humanas. O paradigma evolucionista imperava no pensamento antropológico, e temos aqui não apenas o uso do termo hibridismo em um contexto que hoje entendemos como racista, como também a ideia de que o hibridismo, aplicado ao mundo social, porta um componente ideológico, uma

remissão à questão de poder, seja isto consciente ou subliminarmente (PIEDADE, 2011, p. 103).

Nessa toada híbrida, concebemos um pensamento afinado com o autor, em que, na imbricação da formação da musicalidade, temos um “telhado” de memórias, registros, que vencem o tempo numa linha de trajetória pontuada pela história. Para o autor, “a musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na *performance* e na audição musical”. Desse modo, a cadência temática do nosso trabalho paira nessa teia cultural, na busca da identidade da “obra nossa” de cada dia, ou seja, na busca pelas implicações do fazer musical na música brasileira.

As manifestações culturais persistentes numa duração historicamente observável adquirem estabilidade atribuindo significância aos seus signos. Com esses signos constroem-se as linguagens como a música, que, por essência, retrata o mundo audível do sujeito, e este as repassa às gerações, de forma oral ou escrita, formando a imbricação/telhado há pouco citada, ou seja, de pecinha em pecinha, de teia em teia, se faz o complexo cultural, define-se o estilo. Como exemplo, PIEDADE narra:

No *jazz* brasileiro, chamado pelos nativos de “música instrumental”, há uma relação típica com o *jazz* norte-americano que é ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento. A forma como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no *jazz* brasileiro confere com a ideia de hibridismo contrastivo: as tópicas musicais presentes nos temas e improvisações estabelecem uma relação de fricção de musicalidades. Esta revela a sua relação com discursos sobre imperialismo cultural norte-americano, identidade brasileira, globalização e regionalismo (PIEDADE, 2011, p.105).

Nessa “audição-de-mundo”, processo elementar da pesquisa e estudos das nuances culturais, percebem-se as influências perpassadas no tempo das reconhecidas musicalidades constituintes de estilos pelas diversidades de vínculos distantes.

(...) no caso da linguagem musical de J. S. Bach, já é bem conhecido o fato de que este compositor estudou muito a música barroca italiana, conhecendo profundamente os estilos de Frescobaldi, Vivaldi, Corelli, e formas como concerto e *ricercare* (...) (PIEDADE, 2011, p.105).

Mesmo que para o ouvinte da época da obra soe como apenas um estilo do autor, sem estudos não se perceberá o eco que a obra emite de identidades, como aspectos sociais, políticos e até religiosos. Na bancada de elaboração do artista, mistura-se em

alquimia o tempo, misturam-se mentes de outrora, e até dizem daquele ou deste: “estava à frente do seu tempo!” Isso devido à produção que exala “hibridez” de conceitos, matizes que vão perdurar e continuar se mesclando no decurso temporal. Mas misturar, cortar, recortar, repensar, denota autenticidade, mesmo que se negue a originalidade. Por isso ouvimos que uma música tão famosa é apercebida dentro de outra ou parecida com determinado trecho de uma outra produzida em épocas remotas. Sem pretender estender a discussão sobre plágios e outros argumentos parecidos, PIEDADE (2011) nos diz que:

Pode-se mencionar também a musicalidade caribenha no samba-canção, via bolero, que marcou uma parte importante da bossa nova: tópicas caribenas estão vivas em diversos repertórios brasileiros, especialmente a batida de bongô. Estes casos podem ser considerados exemplos de fusão de musicalidades, pois aparentemente não há conflito inerente: ao contrário, parece ter havido um consenso tácito na geração destes gêneros que lançou para o esquecimento a multiplicidade original (que, no entanto, não deixa de existir e de se revelar, seja no discurso do senso comum quanto na análise) (p.106).

3.2 Hermenêutica das Culturas Híbridas (pretensão em significar)

Não se pretende neste capítulo ou mesmo neste trabalho discutir o termo “híbrido”, mas o seu efeito discordante, contraditório nas diversas áreas do conhecimento humano, especificamente no calor desta dissertação. Entretanto, engendrar uma tentativa conceitual se faz necessário, bem como apoderar do conceito trazido por CANCLINI, em sua obra *Culturas Híbridas*, que diz:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. (CANCLINI, 2005, p.XIX)

Reverbera uma dúvida: Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais gerando novas estruturas e novas práticas? Segundo CANCLINI, isso ocorre de imprevisto; nem sempre é algo planejado, mas resultado de processos migratórios, turísticos e de intercâmbios econômicos ou comunicacionais. Entretanto, ressalta, no campo da criatividade individual e coletiva, como nas artes, na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico, acontece com mais miudeza.

Assim sendo, vale trazer um exemplo no campo do direito, que busca normatizar comportamentos criacionais das trocas coletivas de conhecimentos, esquentando ainda

mais a nossa conversa sobre o quanto as culturas híbridas são realidades indiscutíveis. As LICENÇAS *CREATIVE COMMONS*¹³, de *open publishing* (publicação aberta) nasceram nos Estados Unidos, e o objetivo principal desse projeto é fornecer instrumentos legais padronizados para facilitar a circulação e o acesso de obras intelectuais tanto na internet quanto fora dela. Fica assim apresentada então, a justificativa de nossa lembrança que combina com o espírito do hibridismo cultural, aqui de forma planejada, consciente dessa “mistura”, buscando dar proteção jurídica às criações difundidas, mesmo que nasçam obras da produção intelectual coletiva.

Diversamente de nossos antepassados, hoje estamos conectados com mais clareza e velocidade, e o compartilhamento é a chave da comunicação. Assim, uma arquitetura legal processa com mais eficiência a “hibridação” das culturas mundiais.

Da obra: *O que é “creative commons”*, publicada pela FGV, transcrevemos:

Tudo mudou nos anos 1990, quando o mundo se digitalizou. A partir de então, cópias de textos, fotos, filmes e música passaram a ser feitas com enorme velocidade, qualidade e a custo reduzido (...) com a internet, tornou-se trivial escrever livros, produzir filmes e gravar músicas que podiam ser livremente compartilhadas (BRANCO, 2013, p.64).

Episódio parecido foi verificado com o surgimento da gráfica de Gutenberg, mas voltemos às justificativas do capítulo em tela.

Quando conceitos irrompem com força, deslocando outros conceitos ou exigindo reformulação, temos a mudança efetiva observada. Podemos verificar este fenômeno nas reformulações no modo de falar sobre cultura, diferenças, desigualdades, multiculturalismo. Mesmo sendo antiga a questão do hibridismo, hoje se verifica sua significativa relevância nas variadas ciências. E assim tem sido desde que começaram os intercâmbios entre as sociedades.

Plínio, o Velho, mencionou a palavra (hibridismo) ao referir-se aos migrantes que chegaram a Roma em sua época. Historiadores e antropólogos mostraram o papel decisivo da mestiçagem no Mediterrâneo nos tempos da Grécia clássica, enquanto outros estudiosos recorrem especificamente ao termo hibridação para identificar o que sucedeu desde que a Europa se expandiu em direção à América. Mikhail Bakhtin usou-o para caracterizar a coexistência, desde o princípio da modernidade, de linguagens cultas e populares (CANCLINI, 2015, p.XVIII).

¹³ Disponível em: <<https://br.creativecommons.org/>> acesso em 8 de junho de 2017.

Percebemos que a Bossa Nova foi uma construção da heterogeneidade da cultura de seus interlocutores e em seu contexto de surgimento. Segundo HAUDENSCHILD:

Essa reflexão nos instiga a olhar para nosso objeto de estudo com uma visão mais panorâmica, pois se a Bossa Nova nasceu como fruto do hibridismo da cultura urbana carioca – o samba – com as influências seminais das harmonias do *jazz* (que, em sua origem, também era “popular”) e de outras fontes “cultas” (como, por exemplo, a música impressionista de Debussy, como propalava Tom Jobim), vale afirmar que ela é a expressão plena do cruzamento dos universos culturais cultos e populares (HAUDENSCHILD, 2014, p.69).

Pretendemos apontar alguns elementos fora da nossa cultura que contribuíram para a concepção da Bossa Nova, partindo de uma visão que privilegia a pluralidade de ideias carregada por ela. E no que se diz respeito ao *Jazz*, é preciso compreender que se trata de um complexo de gêneros e que muitas vezes foi utilizado de forma ambígua, o que lhe confere diversos significados. Por se tratar de um estilo musical complexo e cheio de ramificações, compreender essa desambiguação se faz necessário para assimilar o que foi apontado como *Jazz* de um modo que influenciaria a Bossa Nova.

Não temos a intenção de esgotar o assunto, e sim de, com essa pequena dosagem de informação, compreender que, em se tratando de música popular urbana, não existe uma música pura, que não dialogue com outras culturas ou tempo. Apenas cuidamos de pincelar sobre o hibridismo cultural querendo justificar em nossa dissertação a “originalidade criação/existencial da música nacional”.

CAPÍTULO 4

Exposição do Tema

Eis aqui esse sambinha feito de uma nota só...

(Newton Mendonça e Tom Jobim)

Influência do *Jazz*? Breve revisão da literatura

A discussão sobre as implicações do *Jazz* na Bossa Nova, apesar de haver ampla literatura a respeito, ainda nos parece pertinente. Para contribuir com essa questão, é preciso conhecer grande parte dessa literatura e levar em consideração todo o contexto que diz respeito ao assunto.

O campo de pesquisa em música popular tem se desenvolvido muito nos últimos anos, porém grande parte da literatura encontrada sobre a Bossa Nova está em outras áreas, como Sociologia, História e Letras. Faz-se necessário estabelecermos um diálogo com essas áreas para, dessa forma, ajudarmos na discussão.

Apesar de um significativo número de trabalhos publicados com a temática Bossa Nova, este capítulo será limitado apenas à intenção de demonstrar a problemática do *Jazz* na Bossa Nova. Com um olhar panorâmico sobre esses trabalhos, tentaremos compreender principalmente o contexto, as justificativas e problemáticas que envolvem a Bossa Nova e o *Jazz*.

4.1 Novos Olhares

Outras notas vão entrando, mas a base é uma só...

(Newton Mendonça e Tom Jobim)

Sobre o assunto em pauta, um dos trabalhos mais recentes, publicado em 2016, foi a dissertação de Henrique Almeida Martin de Souza, "*Identidades Narrativas: uma abordagem musicológica da bossa nova*", apresentado ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro. Além de considerar aspectos histórico-sociais, o autor apresenta uma abordagem musicológica baseada na proposta do musicólogo Pablo Vila sobre identidades narrativas e música.

Com uma visão desprendida dos antigos textos, SOUZA (2016) entende certas questões que se assentam sobre as mesmas bases, viciadas (p.13). Porém, para

colaborar com o desenvolvimento desse estudo, o autor comenta a polarização discursiva da década de 1960, sendo seus principais interlocutores Brasil Rocha Brito e José Ramos Tinhorão.

(...) entendemos o presente objeto de estudo como relevante dentro da pesquisa de música popular brasileira, não apenas por estar inscrito em nossa história musical, mas por representar a colisão de visões culturais antagônicas que estavam presentes naquele momento e que, em função do impacto causado pela prática, travaram uma discussão, aparentemente não solucionada, tampouco abandonada até os dias atuais (SOUZA, 2016, p.24).

Neste primeiro capítulo, o autor ainda cita dois trabalhos importantes para a discussão: “O projeto utópico da Bossa Nova”, de Lorenzo Mammi, e “Bim Bom”, de Walter Garcia.

O autor oferece uma abordagem em que se desvincula dos primeiros estudos, e problematiza esses estudos no ponto em que apresenta como advento da Bossa Nova uma “ruptura” com a “tradição musical”.

É sobre esta convergência que problematizaremos. O reconhecimento da BN enquanto prática trouxe consigo o entendimento de que o que ocorria musicalmente naquele momento não deveria mais ser classificado como as práticas anteriores. Empenhadas na campanha pelo reconhecimento ou condenação da BN, as abordagens apaixonadas deixam no ar perguntas como: rompimento com o quê exatamente? Que “tradição” seria essa? O que seria esta mesmice? Não iremos retomar agora os venenos destilados a favor ou contra o presente objeto, apenas apontamos a necessidade de se compreender minimamente com que contrastavam os traços estilísticos da BN. Se este contraste existiu, será que ele justifica a noção de quebra com alguma prática precedente? (SOUZA, 2016, p.35)

SOUZA discorre seu trabalho apresentando a visão de nação, a trajetória do Samba, a relação Estados Unidos /Brasil na década de 1940, e a contextualização histórica do sudeste brasileiro no fim da década de 1940 e década de 1950.

Com o objetivo de desmistificar a ideia de uma ruptura, o autor apresenta uma narrativa identitária dos atores sociais da zona sul do Rio de Janeiro ligados à Bossa Nova no final da década de 1950, considerando os seguintes aspectos:

1. O “Samba nacional” veiculado via rádio e indústria fonográfica, como referência de música nacional;
2. A música norte-americana como paradigma de modernização e sofisticação.

Souza apresenta em seu discurso a aproximação da música brasileira com a música estadunidense, porém não é objetivo do seu trabalho demonstrar essas aproximações diretamente nas canções.

Outros trabalhos recentes tendo como temática a Bossa Nova foram feitos por Douglas Marques Luiz (2012) e André Rocha Leite Haudenschild (2014); o primeiro sendo apresentado ao programa de pós-graduação em Letras e o segundo, ao programa de pós-graduação em Literatura.

Apesar de não ser da área de Música, o trabalho de LUIZ (2012), *Chega de saudade: Permanência e a atualidade da Bossa Nova*, apresenta em seu corpo alguns apontamentos de cunho musicológico, como análise da melodia, harmonia e o ritmo da Bossa Nova. Esse estudo tem por objetivo demonstrar a permanência da marca “Bossa Nova” na contemporaneidade. Para isso, apresenta análises da melodia, harmonia e ritmo, além da interpretação, e faz a aproximação da Bossa Nova com outros gêneros musicais, em especial o *Jazz*. O autor traz ainda a análise poética destas quatro peças: *Chega de Saudade, Desafinado, Luíza e Samba de uma nota só*.

O que nos importa neste recorte é que, para LUIZ (2012), a Bossa Nova é fruto da interferência estadunidense.

No Brasil, a interferência americana se fez tanto nos bens de consumo quanto nas questões culturais. Assim sendo, a produção artística do país naquela ocasião começou a dialogar com as tendências dos Estados Unidos da América. Um exemplo deste estreitamento foi a criação do gênero Bossa Nova, que, por sua vez, dialogava com o *Jazz* estadunidense (LUIZ, 2012, p.16).

Apesar de trazer análise de cunho musicológico, o autor não visa justificar as influências; apenas demonstra que o *Jazz* tem uma participação na formação desta música (a Bossa Nova).

No início o termo Bossa Nova era utilizado para descrever um modo de cantar e tocar samba, incorporando elementos “jazzísticos” e uma sutileza no trato musical demonstrando a influência norte-americana. Isto pode ser observado pela presença constante de acordes dissonantes comuns ao *jazz* (LUIZ, 2012, p.17).

Sendo o objetivo de seu trabalho buscar uma justificativa para a permanência da Bossa Nova na atualidade, o autor conclui que isso se dá por ser uma música que, além de apresentar consigo novidades no âmbito musical (harmonia, melodia, ritmo,

interpretação, etc.) e poético, é o estilo musical que mais representou o Brasil fora de suas fronteiras,

Como vimos, a Bossa Nova promoveu a internacionalização da música brasileira; nenhum outro estilo musical havia realizado isso de maneira tão sólida como a partir da ascensão do movimento. Assim sendo, é em função disto que sua marca ainda é presente nos dias de hoje. A sutileza e o refinamento da interpretação, junto ao canto mais próximo da fala, associada com a riqueza incontestável dos acordes alterados e pouco triviais, a forma de se fazer música quase que camerística, promovendo esta atmosfera intimista fazem com que o movimento seja uma constante e o estilo musical BN permanente na música popular brasileira (LUIZ, 2012, p.90).

Já a tese de André Rocha Leite HAUDENSCHILD (2014), "*A caminho do mar*": a experiência da modernidade na Bossa Nova não se compromete a fazer nenhuma análise de cunho musicológico. A hipótese central dessa tese é postular a configuração do sujeito lírico da Bossa Nova como um sintoma da transformação da experiência coletiva – a *Erfahrung* – à experiência individual do mundo moderno – a *Erlebnis* (p.18).

Trata-se de analisar as canções da Bossa Nova inseridas em um campo de forças que aparenta "harmonizar" a antinomia entre a fruição da natureza e a vida cosmopolita na metrópole do Rio de Janeiro do final dos anos de 1950, na medida em que elas deslizam entre a *Erfahrung* – experiência articulada com a "memória", a "tradição" e o "passado coletivo" – e a *Erlebnis* – experiência associada à "vivência privada", à "percepção individual" e ao "choque da modernidade" (HAUDENSCHILD, 2014, p.18).

HAUDENSCHILD procura compreender a poética da Bossa Nova como portadora de diversas elaborações estéticas, ideológicas e sociais, e como uma possível tradutora das transformações da experiência na modernidade brasileira entre os anos de 1950 e 60 (2014, p.18).

Para tanto, o autor remonta a constituição do Samba carioca do início do século XX até o Samba-Canção da década de 1940 e discorre sobre o processo de modernização do país nas décadas de 1950 e 1960. Além disso, contextualiza o conceito de experiência benjaminiana e delinea a poética da Bossa Nova como a expressão de uma *experiência* muito particular na modernidade brasileira de meados do século XX.

O interesse de nossa pesquisa consiste em investigar se o autor apresenta questões sobre as influências estrangeiras na Bossa Nova, e essa afirmação se faz presente, mesmo quando não é assunto da tese.

A Bossa Nova deve ser compreendida a partir de diversos vetores que confluíram para sua consolidação como uma vanguarda estética na cena cultural brasileira do final dos anos 1950: a influência *jazzística* na concepção harmônica de suas canções, associada à sua originalidade rítmica (a “batida diferente”, patenteada por João Gilberto) derivada do samba e à sua novidade prosódica (o “canto-falado”, também cunhado pela voz de João Gilberto). Como sintetiza o maestro tropicalista Rogério Duprat, ao falar em uma estética de “despojamento na complexidade” (HAUDENSCHILD, 2014, p.81).

Aos poucos vamos percebendo uma espécie de axioma entre os trabalhos, o de que a Bossa Nova tem como influência principal o *Jazz*.

As obras publicadas no calor do momento (Tinhorão, Augusto de Campos e outros) estão presentes nos trabalhos mais recentes também, como acontece na dissertação de mestrado em Música de Fábio Saito dos Santos, pela Unicamp: *Estamos aí: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova*, 2006; e também do autor do livro *Eu não sou cachorro não*, Paulo César Araújo, que dedica a essa discussão um capítulo inteiro: *Tradição e modernidade (vertentes interpretativas da música popular brasileira)*.

SANTOS citou cinco autores cujo objeto de pesquisa foi a Bossa Nova, ao inserir no primeiro capítulo uma revisão bibliográfica em forma de resumo de cada qual desses autores que debateram o tema em questão no referido calor do momento, quando se discutia sobre a “brasilidade” do fenômeno bossa-novista.

Apresentando a discussão entre os saudosistas nacionalistas e os adeptos da modernidade, ele inicia sua exposição com Brasil Rocha Brito, que teve sua primeira publicação referente ao tema em 1960; depois apresenta Júlio Medaglia, publicado em 1966; Ramalho Neto, em 1965; Aloysio de Oliveira (o autor não disponibiliza o ano de publicação; diz apenas que o livro foi publicado no ano anterior à extinção da gravadora Elenco) e, por último, José Ramos Tinhorão, publicado em 1966.

Tratando-se de um trabalho na área de Música, SANTOS apresenta as análises de nove canções escolhidas por ele, de quatro compositores considerados bossa-novistas: *Rapaz de bem* e *Eu e a brisa*, de Johnny Alf; *Chega de Saudade*, *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim; *Influência do Jazz* e *Primavera*, de Carlos Lyra e *O Barquinho* e *Morte de um deus de sal*, de Roberto Menescal.

Por meio da partitura escrita das composições, investigaram-se as estruturas rítmica, melódica, harmônica e formal, buscando, principalmente, a recorrência de procedimentos que pudessem associar-se às práticas mais difundidas do *Bebop* ou *Cool Jazz*, como definidos por pesquisadores norte-americanos. Detalhes peculiares que pudessem ter algumas ligações com o *Jazz* também foram anotados (SANTOS, 2006, p.23).

Para cada análise, o autor inclui duas gravações, todas produzidas entre 1956 e 1967, sendo pelo menos uma delas com alguma participação dos compositores.

O método de análise dessas gravações, principalmente auditivo, segundo SANTOS, consistiu em anotar a instrumentação, a orquestração e o arranjo, e também atentar-se para alguns detalhes da interpretação dos solistas, em especial o cantor, e a forma das improvisações, quando presentes.

SANTOS se propõe a discutir os resultados obtidos. Para tanto, ele inicia o capítulo reiterando as hipóteses iniciais. E discorrendo sobre o problema dos discursos, o autor faz alguns questionamentos que são necessários para a realização de sua pesquisa, como:

O que é *Jazz* na óptica dos compositores? E na óptica dos autores que a examinam? Quais os procedimentos musicais os músicos e teóricos consideram ser prática da cultura jazzista norte-americana e “tradicionalistas brasileiras”? Quais desses infiltram efetivamente na música produzida pela geração de *Chega de Saudade*? (SANTOS, 2006, p.82)

O autor parte do pressuposto de que, se o exame do contexto pode falar sobre a música, o inverso também deve acontecer.

A estrutura musical é, como outros aspectos da vida social, causa e consequência desses mesmos processos. Assim, ao examinar a estrutura musical da Bossa Nova, procurava-se verificar até que ponto elas traduziam ou expressavam elementos socioculturais, políticos e econômicos que as circundavam (SANTOS, 2006, p.82).

Apesar de vir a cobrir uma lacuna no campo da musicologia, fazendo o texto musical dialogar com seu contexto, o trabalho de SANTOS deixa grandes questionamentos quanto à metodologia e procedimentos utilizados, dentre os quais a própria escolha de repertório para análise.

Segundo a maioria dos pesquisadores, entende-se a Bossa Nova como fenômeno de 1958 (lançamento do disco *Chega de Saudade*) até 1962, culminando com a

apresentação dos compositores bossa-novistas nos Estados Unidos. Mas sua abrangência, segundo as análises feitas por SANTOS, compreende os anos de 1956 a 1967, enquadrando como Bossa Nova as composições consideradas pré-Bossa Nova e outras posteriores ao período que foi considerado central na formatação do gênero.

Em 1992, Lorenzo Mammi publica um artigo intitulado *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. O texto parte da mesma posição clássica dos estudos de música popular – a contextual (privilegiando o cenário sociocultural e histórico), mas se arrisca a tratar mais minuciosamente os elementos musicais e citar canções específicas. Embora se concentre em tentar desvendar o “mistério” de João Gilberto, com seu estilo personalíssimo de cantar e tocar violão, Lorenzo Mammi faz diversas afirmações sobre Bossa Nova, Jobim, *Jazz*, traçando paralelos entre as culturas musicais do Brasil e dos Estados Unidos.

MAMMI inicia seu texto contextualizando o cenário sociocultural e histórico, mostrando que essa nova música era fruto de uma classe média carioca, e explica que a novidade dessa música está em sua postura em relação às influências internacionais, que é mais livre e solta, por suas raízes sociais serem mais definidas. "Ela sugere uma vida sofisticada sem ser aristocrática, um conforto que não se identifica com o poder" (MAMMI, 1992, p.63). Para o autor, a Bossa Nova deve muito pouco ao Samba do morro e muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuía Stan Kenton e Frank Sinatra (p.63).

Na segunda parte de seu texto, MAMMI faz análises musicais e, entre os apontamentos, trata a Bossa, bem como o Samba, como um produto musical bem específico: canção fonográfica. Um aspecto colocado pelo autor é bastante sugestivo quanto à questão melódica. Ele afirma:

O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o *Jazz*, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, privilegia o acorde" (MAMMI, 1992, p.63-64).

O autor considera, ainda, que “a harmonia de Tom Jobim é próxima à do *Jazz* na morfologia, mas não na função”. Ele diz que, no *Jazz*, a harmonia é estruturada de forma a encontrar infinitas possibilidades melódicas, enquanto, para Jobim, é de forma a encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é o centro estrutural da

composição. Segundo MAMMI, as linhas melódicas do *Jazz* são compactas, organizadas em volta de centros tonais definidos e que, na maioria dos casos, podem ser lidas como ornamentações da progressão harmônica. Já as melodias da Bossa Nova são compridas, complexas e livres e não podem ser esquematizadas sem perder o caráter (1992, p.64).

O autor também nos diz que *Samba de uma nota só* é um decalque de *Nighth and day* e faz a seguinte comparação:

enquanto o compositor americano continua variando o mesmo esquema harmônico, mediante frases curtas apoiadas sobre poucas notas-chave, Jobim faz desembocar a progressão numa sinuosa linha melódica descendente ('Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada, etc.')

MAMMI também faz observações quanto à orquestração de Jobim, que se afasta da sonoridade *jazzística* quando utiliza "instrumentos com ataque pouco definido, como as cordas e a flauta" (1992, p.64). Quanto ao canto, o autor diz que "João Gilberto tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som, sem que, por isso, a voz se torne instrumento – ao contrário, aproximando sempre mais o canto à fala" (p.65). Segundo MAMMI, a música norte-americana não conhece nada parecido. Ali uma voz é tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento, ainda que o intérprete recuse o virtuosismo em favor da pureza melódica: Chet Baker cantor imita o Chet Baker trompetista.

MAMMI discorre em seu texto sobre João Gilberto e sua maneira de cantar, e ainda aponta elementos que evidenciam a importância da melodia na Bossa Nova. O autor também indica outros pontos nos quais o *Jazz* e a Bossa Nova não dialogam:

A dissonância no *jazz* é metáfora, isto é, nota que substitui a nota originária, reforçando de alguma forma seu significado; a dissonância para João Gilberto é litote, negação da negação de uma consonância. A síncope do *jazz* confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal. O timbre do *jazz* é luxo (realça a linha melódica), o de João Gilberto é economia (a substitui). O pulso da bossa nova, como, aliás, o do samba, não pôde ser incorporado às linguagens derivadas do *jazz* com a mesma facilidade de outros ritmos sul-americanos" (1992, p.67).

MAMMI finaliza seu texto dizendo que "se o *jazz* é vontade de potência, a Bossa Nova é promessa de felicidade" (MAMMI, 1993, p.98).

Em *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, outro trabalho na área da Música, publicado em 2002, o autor José Estevam GAVA traça um caminho diferente, não propondo reviver o discurso entre os tradicionais versos dos modernistas. Esse trabalho tem como objetivo demonstrar as mudanças harmônicas que a música brasileira sofreu, analisando harmonicamente canções da velha guarda¹⁴ e canções bossa-novistas.

GAVA inicia seu trabalho mostrando o panorama do país na época em que surgia a Bossa Nova: nos momentos finais da chamada República Nova (1945-1964). Nesse período, marcado pela euforia do pós-guerra e conhecido como democrático, a música amoldava-se ainda mais aos padrões norte-americanos, pois, com o término da Segunda Guerra, os Estados Unidos exportavam o modelo ideológico para os países de sua área de influência (Távola, 1998, p.85 *apud* Gava 2002, p.27).

Nesse cenário político e econômico, a partir da década de 1940 e com o fenômeno de internacionalização da cultura norte-americana, a música popular brasileira, segundo GAVA, passou a incorporar muitos elementos estruturais do *Bebop* e do *Cool Jazz*.

Este último elemento, especialmente, parece ter lançado influências diretas sobre a música bossa-novista por meio da inclusão de uma expressão contida, elaborada, mais homogênea, como que adequada a recursos da composição erudita e a pequenos ambientes (p.31).

O autor afirma que “(...) **parece** ter lançado influências (...)”. Vemos ainda que o senso comum de que o *Jazz* teria influenciado a Bossa Nova aparece novamente, porém sem querer afirmar ou questionar esta ideia e sem a preocupação de verificar a veracidade do que foi dito.

No capítulo no qual GAVA discorre sobre o percurso musical bossa-novista, ele delimita o período da Bossa Nova como sendo um fenômeno de 1958 a 1962, contudo considera que o movimento teve sua gênese a partir de 1940, com Dick Farney, Dóris Monteiro, Nora Ney, Lúcio Alves, Tito Madi e Ivon Cury, personagens também citados por Júlio Medaglia. O autor aponta ainda o local onde os músicos ligados às novidades vindas do exterior se reuniam, o que mostra a aproximação da música estadunidense com os músicos do Rio de Janeiro: eles se reuniam no Sinatra-Farney Fan Club e outros lugares onde o *Bebop* e o *Jazz* progressivo eram executados.

¹⁴ O autor julgou conveniente delimitar a década de 1930 como período para coleta desse material, apresentando os três motivos principais dessa opção: a) a própria importância da década de 1930 como período de fundação da linguagem da canção popular; b) a abundância de gravações fonográficas no período; c) o fato de que, com a década de 1940, a Bossa Nova já iniciava sua gênese (p.106).

Mesmo não sendo objetivo do trabalho de GAVA demonstrar a aproximação do *Jazz* com a música brasileira, ainda assim ele manteve o discurso de que o *Jazz* (de forma consciente ou não) teria influenciado a música brasileira.

A metodologia utilizada pelo autor foi a de analisar as músicas da Velha Guarda, harmonizá-las no modo Bossa Nova e fazer o mesmo com a Bossa Nova, criando harmonia de como seria ao modo da Velha Guarda. O próprio autor se defende por adotar essa metodologia, antes de realizar as análises, dizendo:

(...) em termos de ciência harmônica nada é absoluto, podendo uma mesma melodia comportar diversas opções de acompanhamento, todas dependentes das idiossincrasias, capacitação, originalidade, estilo e sensibilidade de cada arranjador envolvido no fazer musical. (...)

Tendo esses dados como premissas básicas, sei que ao publicar este livro poderei estar sujeito a críticas daqueles que, muito possivelmente, colocarão objeções às harmonias aqui propostas e à maneira como determinadas passagens musicais são analisadas (...)(GAVA, 2002, p.107).

Outro livro que leva a discussão da Bossa Nova para as análises das canções, lançado em 1999 por Walter Garcia, foi *Bim Bom, a contradição sem conflito*. Essa obra é fruto da dissertação de mestrado na área da Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Apesar de não ser um trabalho da área de Música propriamente dita, encerra discussões interessantes e análises sobre a vida e obra de um dos maiores expoentes da Bossa Nova: João Gilberto.

Para o autor, a Bossa Nova tem início com João Gilberto justamente por ele ser o responsável pelo elemento decisivo para que o movimento se configurasse, o ritmo do violão. A partir de sua batida, todos os demais elementos da canção são reavaliados e experiências anteriores, revalorizadas (1999, p.78).

Na primeira parte de seu livro, GARCIA analisa principalmente a batida do violão de João Gilberto, descrevendo a utilização dos bordões e a maneira como eles sintetizam a batida do surdo no Samba e ainda as variações rítmicas da levada dos acordes traduzindo as batidas do tamborim. O autor também aponta as aproximações que a música brasileira teve com o *Jazz* antes mesmo dessa modernização e mostra como esses elementos foram dialogando com a Bossa Nova.

Na segunda parte do livro, Walter Garcia analisa *Bim Bom*, canção de João Gilberto. O autor procura ver de que forma o ritmo da voz de João Gilberto resolve a

dialética entre o canto e a fala, ao mesmo tempo em que se articula com a batida da Bossa Nova (1999, p.133).

Na área de História, encontramos o trabalho de Silvano Baia. Sua tese de doutorado, *A Historiografia da música popular no Brasil (1971- 1999)*, mostra um panorama dos trabalhos publicados nessa área de História dos anos de 1971 a 1999, discutindo cada trabalho de forma crítica e analítica. Atentando apenas ao recorte da Bossa Nova, BAIA cita autores como Tinhorão e toda a polêmica causada por seus trabalhos publicados, comentando-os com propriedade e vasto conhecimento sobre o assunto, revelando as linhas de pensamento que levaram esse autor a defender suas ideias. BAIA também apresenta o trabalho de Augusto de Campos, que, em defesa de uma linha de “evolução” da música brasileira popular, publica *O balanço da bossa e outras bossas*, que expõe artigos do musicólogo Brasil Rocha Brito, do maestro Júlio Medaglia e do compositor Gilberto Mendes, além de textos do próprio Augusto de Campos.

BAIA mostra duas principais vertentes de pensamento que se desenvolveriam a partir das publicações de Tinhorão e o *Balanço da bossa*:

Os primeiros livros de Tinhorão e o *Balanço da bossa*, textos de polêmica e de intervenção escritos no curso dos acontecimentos, já apresentavam em linhas gerais as duas principais vertentes de pensamento que se desenvolveriam nas primeiras pesquisas acadêmicas sobre música popular no Brasil: observar o fenômeno partindo de uma análise marxista ortodoxa da sociedade ou buscar referências no instrumental teórico que vinha se desenvolvendo para o estudo dos novos fenômenos culturais massivos do século XX. Também alguns temas e posturas estéticas começaram a ficar delineados, como o estudo do samba, a defesa da autenticidade e a valorização da tradição da música popular brasileira, por um lado, e a perspectiva da modernização, da incorporação de novas tendências estéticas sem preocupações xenófobas nacionalistas, por outro (2010, p.50).

Silvano Baia apresenta ainda a pesquisa de Simone Luci Pereira, *Bossa Nova é sal, é sol, é sul: música e experiências urbanas* (Rio de Janeiro, 1954-1964), que tem por objetivo analisar a Bossa Nova do ponto de vista da vida urbana e mostrar através da canção a dinâmica de uma cidade em mutação (BAIA, 2010, p.108). Segundo BAIA, para Simone Luci Pereira, o Rio de Janeiro transformava-se “tanto nas maneiras de se ver a cidade”, como “na ocupação sistemática de novos espaços, como a praia, Copacabana e Ipanema, enfim, em novas formas de relação no âmbito público como no privado”, e a

Bossa Nova “trazia pistas para se entender uma mudança comportamental em conformação com as mudanças do meio urbano” (2010, p.108).

BAIA comenta ainda o texto de Adalberto Paranhos publicado em 1990, *Novas bossas e velhos argumentos*, no qual o autor faz uma ampla análise da Bossa Nova, análise que se tornou um importante referencial para a discussão do gênero. Neste artigo de fôlego, segundo BAIA, Paranhos analisou a Bossa Nova sob múltiplos aspectos:

(...) em seus elementos constitutivos, nas informações musicais e de modernidade que ela articulava, nas nuances de sua *performance* interpretativa, nas temáticas abordadas no plano narrativo bem como seu sentido coloquial, incorporando também aspectos sonoros e reflexões a partir de uma escuta que não se restringiu ao repertório canônico do gênero. O texto analisa também sua recepção nos circuitos de produção e consumo, repercussão internacional, bem como as tendências musicais derivadas da bossa nova ao longo das disputas estético-políticas dos anos 1960 (BAIA, 2010, p.131).

Adalberto Paranhos publicou seu artigo na revista *História e Perspectivas* da Universidade Federal de Uberlândia. O texto polemiza com as colocações de Elomar¹⁵, cuja entrevista ao jornal da ADUFU, de 16 em setembro de 1987, soa hoje como um eco tardio de um momento vivido no qual Tinhorão liderava uma verdadeira cruzada de “purificação tradicionalista”. Muitas foram as dificuldades impostas aos músicos de Bossa Nova pela tradição. Segundo PARANHOS, “(...) exigia-se dos novos músicos em formação muita ginga e perseverança para driblar as dificuldades impostas pela tradição...” (1990, p.1)

PARANHOS cita Elomar, que declara ter aparecido “imprensado entre dois rolos compressores”: um tal de iê-iê-iê, e, outro, uma tal de Bossa Nova”. Entretanto, na verdade, sua implicância maior é em relação à Bossa Nova. Ele bate fundo, “ele é uma espécie de tentativa de um pacto cultural nosso com o estrangeiro”. Mais ainda: “para entrar nos Estados Unidos, num puxa-saquismo danado, subserviência, eles (os autores da Bossa Nova) pegaram o Samba e o enfeitaram de *Jazz*, ‘jazzaram’ o Samba para entrar em Nova Iorque. Em síntese, com a Bossa Nova, aqui jaz o Samba (1990, p.7). Segundo Elomar, a coisa nova firmava um pacto cultural com o estrangeiro. O *Jazz*, aliado à “distorção” do Samba, teria parido um monstro.

¹⁵ Elomar Figueira de Melo, natural de Vitória da Conquista (Bahia), viveu algum tempo em Salvador, onde, além de estudar música, concluiu o curso de Arquitetura. Foi o primeiro músico a gravar um disco independente no Brasil, em 1967. (*Jornal da Adufu*, n.16, Uberlândia, set. 1987, p.11)

Apesar de se tratar de um estudo muito amplo, Paranhos não parte para análises musicais que não sejam a letra das canções; e pelo viés sociológico, não vê razão para negar o *Jazz*. Para o autor, o período pré-58 mostra a proximidade da música estadunidense com a música brasileira, como no caso do Beco das Garrafas, em Copacabana, que era tomado por *Jam Sessions*; e músicos da maior importância, de João Donato a Luiz Eça, reconheciam seu débito para com as harmonizações jazzísticas (1990, p.11).

4.2 ALIENAÇÃO X SOFISTICAÇÃO

Os trabalhos publicados no calor do momento, apesar de terem sido exaustivamente comentados, necessitam ser apresentados, pois nos ajudarão a compreender e a discutir as formações de conceitos e ideias que resistiram até os dias de hoje, uma vez que evidenciam a construção de um pensamento ideológico e musicológico que pode ser discutido no presente com uma maior clareza.

Por se tratar de um divisor de águas para a música brasileira urbana, a Bossa Nova dividiu também opiniões. Nos primeiros estudos publicados sobre a Bossa Nova, encontramos, de um lado, adeptos dessa modernização na canção brasileira; de outro, os tradicionalistas, defensores do nacionalismo e de uma música que deveria ser genuinamente brasileira, segundo os quais a Bossa Nova não poderia ser considerada com tal.

É interessante observar que adeptos de ambas as opiniões, ou seja, tanto entusiastas da Bossa Nova, como aqueles que não a consideravam uma música legitimamente brasileira, entendiam que o *Jazz* teria influenciado a música brasileira e, assim, originado a Bossa Nova.

O maior expoente contra essa nova maneira de fazer música foi José Ramos Tinhorão, que publicou, em 1966, o livro *Música popular: um tema em debate*, no qual reuniu artigos de 1961 a 1965. Tinhorão trata com desprezo seus precursores e seus protagonistas, chamando-os de americanizados. ARAÚJO (2003), em seu livro *Eu não sou cachorro não*, afirma:

Tinhorão fazia a defesa de uma música popular brasileira “autêntica”, “pura”, “tradicional” e “legítima”, contra a “linguagem universal” pretendida pelos adeptos da bossa nova, que, segundo ele, nada mais era do que uma “pasta sonora, mole e informe” (p.339-340).

Tinhorão não propõe nenhuma análise de cunho musicológico para sustentar sua afirmação de que a Bossa Nova seria “filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana”. Como dito anteriormente, as ideias desse autor se sustentam a partir de um pensamento de que, após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos conquistaram o mercado internacional, o que levou todos os países a sufocarem suas músicas populares para se moldarem ao estilo musical popular norte-americano. BAIA, (2010), nos fala que:

Tinhorão desenvolve uma linha de pensamento segundo a qual, a partir da conquista do mercado internacional pelo capital norte-americano após a Segunda Guerra, “todos os países foram progressivamente levados a sufocar” suas músicas populares fundadas nas tradições de seus povos, para moldar-se ao novo estilo da música comercial norte-americana (p.35).

Não é difícil perceber o tom marxista dos textos de Tinhorão. Para o autor, (1997), “a cultura das camadas mais baixas é que representa valores permanentes e históricos, enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados” (p.13-14). Logo, considerando-se que a Bossa Nova é fruto de uma classe média carioca e que não tem nada a ver com a cultura do morro de onde o Samba autêntico teria surgido, esse movimento não poderia ser brasileiro.

A linha de abordagem sociológica de Tinhorão e seu viés marxista nos permitem entender que para ele os fatos sócio-históricos e a posição social dos agentes determinam diretamente os músicos, as canções e os estilos que são ou não autenticamente brasileiros, pois essa “autenticidade” estaria diretamente ligada às camadas mais baixas da sociedade, logo, uma classe média carioca de maneira nenhuma estaria habilitada a representar a cultura musical brasileira

Ainda para o autor, no livro *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, o aparecimento da Bossa Nova na música urbana brasileira marca o afastamento definitivo do Samba e suas fontes populares (1974, p.221).

Nesse discurso de negação da Bossa Nova como produto nacional, Adalberto Paranhos mostra-nos que Tinhorão não estava sozinho e que, mesmo antes das publicações dos textos do autor em questão, os artistas, produtores e radialistas levantaram a bandeira de repulsa e expressaram sua “ira santa” a essa nova prática musical iniciada no final da década de 1950. PARANHOS cita como exemplo o radialista Moraes Sarmiento, que comandava as noites paulistanas pela Rádio Bandeirantes e que

“via na Bossa Nova um movimento de lesa-brasilidade e se esforçava por acordar lembranças semiadormecidas” (1990, p.8).

PARANHOS nos conta ainda que a apresentação estampada na contracapa do LP *Saudade em forma de Samba*, de Roberto Silva (Copacabana, 1966), equipara-se a um grito de guerra:

Sambas de verdade, sem truque, sem sofisticação! Sambas do tempo em que o samba era samba! Do tempo em que as fábricas de pandeiro davam lucro...(…) Daqueles mesmos sambas que os entendidos de hoje chamam de quadrado, mas que, na realidade, queiram ou não, são sambas autenticamente nossos, legítimos, sem a presença da famigerada “macacobraz”, tão a gosto dos “entendidos de hoje...” (1990, p.9)

O autor chama esse tipo de pensamento de “racio-símio” e fala que a ideia ganhou destaque no período pós-Bossa Nova. Cita ainda Lúcio Rangel, que enaltece a interpretação de Roberto Silva, considerando-o cem por cento brasileiro (contracapa dos LPs *Descendo o morro*, de 1958 e *Descendo o morro*, n. 2, de 1959, ambos de Copacabana), e por esse caminho poder-se-iam alinhar, segundo Paranhos, inúmeros exemplos da irritação provocada pela Bossa Nova (1990, p.9-10).

De um outro lado, como citado anteriormente, o ensaísta Augusto de Campos publicou seu livro em março de 1968, *O balanço da bossa e outras bossas*, que inclui textos de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes e, segundo Paulo César Araújo, é um marco na bibliografia da canção brasileira e uma contundente resposta às posições dos adeptos da vertente da “tradição” (p.341).

Rocha Brito foi um dos primeiros a discutir sobre a Bossa Nova. Seu artigo foi publicado em 1960, quando fazia apenas dois anos do *movimento* bossa-novista. Augusto de Campos incluiu no livro *Balanço da bossa e outras bossas* a versão desse texto, propiciando maior notoriedade ao artigo. E o início desse artigo nos revela os debates que aconteciam nos meios de comunicação mais variados da época.

Entretanto, apesar de sérias polêmicas e de tudo o que se disse, contrário ou favorável a esse movimento, até aquele instante não havia ainda uma fundamentação técnica que, através de uma análise minuciosa, permitisse visualizar melhor as características das obras compostas dentro dessa nova concepção. Brito então nos propõe uma análise a fim de contribuir para esse debate de uma maneira mais adequada e proveitosa, a partir da aceitação ou não dos pontos dessa análise.

O autor evidencia, como primeiro ponto desse estudo, as influências estrangeiras, para ele, o *Jazz* e o *Bebop* (concepção jazzística surgida por volta de 1945 e que, a partir de então, populariza-se nos Estados Unidos).

Como dito no início deste nosso trabalho, na década de 1950, segundo Rocha Brito, começaram a surgir na música brasileira composições que utilizavam procedimentos do *Bebop* – tanto na estrutura propriamente dita, como na interpretação (em que o influxo se fazia notar de maneira mais acentuada) (BRITO, 1974, p.18).

Nos Estados Unidos ainda, pouco depois do *Bebop*, começou a surgir uma nova maneira de conceber a interpretação, o *Cool Jazz*, que se opunha a uma maneira *Hot Jazz*, mais negra e "tensa" de tocar e compor.

Brito cita alguns nomes da nossa música que já incorporavam procedimentos jazzísticos em sua forma de interpretar, dentre eles Dick Farney, que, segundo Brito, quando surgiu, já cantava quase propriamente *Cool*, derivando o seu estilo de Frank Sinatra. Dick Farney, pianista de grandes méritos, passou a tratar as novas composições brasileiras como se fossem *Bebops* (1978, p.19). Lúcio Alves também foi outro cantor que inovou a interpretação, assim como o conjunto vocal Os Cariocas. E Brito exemplifica essas considerações citando as canções: *Esquece*, *Ponto Final*, *Dúvida*, *Meu Rio de Janeiro*, com Dick Farney; *Xodó*, com Lúcio Alves; *Nova Ilusão* e *Retrato na Parede*, com Os Cariocas.

Existiam na época ainda outros compositores que já mostravam sinais de inconformismo e não se atinham mais, em sua maneira de compor, aos modelos mais tradicionais. Esses sinais, segundo Brito, eram o prenúncio da Bossa Nova, que veio a se firmar em 1958.

O compositor e pianista Johnny Alf, em suas composições, estava mais próximo do *Jazz*, *Bebop* e *Cool Jazz*, do que propriamente de algo radicado na música brasileira.

Foi nesse cenário que, no final da década de 1950, compositores como Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, juntamente com o intérprete João Gilberto, iniciaram obras de concepção totalmente nova e que já, àquela altura, poderiam ter boa receptividade por parte do público. Em 1958, segundo Brito, compositores, cantores e instrumentistas começaram a se agrupar num verdadeiro movimento logo conhecido como Bossa Nova.

A Bossa Nova veio romper com alguns dualismos, como, por exemplo, o cantor não mais se opor como solista à orquestra. Assim, cantor e orquestra passam a se integrar, se conciliar, sem apresentarem elementos de contraste.

Outra proposição advinda da música erudita a partir de César Franck, e que mesmo o *Jazz*, em sua concepção global, já a subentende, é o abandono do reconhecimento da divisão de todos os acordes possíveis em duas classes distintas: consonantes e dissonantes. Reconhecem-se agora diferentes graus de maior e menor tensão harmônico-tonal, aportados pelos acordes que se situam em sequências ou progressões acordais.

Dentre os paradigmas que a Bossa veio a romper, Brito mostra em suas análises as transformações que a Bossa sofreu, e aponta a transformação da melodia: anteriormente, era uma melodia fácil de ser memorizada por uma harmonização pobre, que deixasse em relevo absoluto esse parâmetro composicional (1974, p.21).

O autor faz algumas comparações com as melodias anteriores à Bossa Nova. Dentre elas, estavam as melodias não diatônicas e, em outros casos, melodias diatônicas que passariam como canções do populário anterior se não fosse pela sua configuração rítmica. Outro caso são as melodias pouco variadas incluídas numa estrutura harmônica que varia acentuadamente, insistindo na reiteração da mesma nota ou figuração, procedimento esse que não existia anteriormente.

O autor faz ainda outras análises importantes para a discussão com fundamentações musicológicas; análises que considero importante descrever, pois tratam de uma primeira visão sobre a Bossa Nova. Segundo o autor, na Bossa Nova, passam a ocorrer:

- Síncopa mais frequente e as ornamentações mais diversas; apojatura e antecipações de maneira não ortodoxa.
- Utilização de acordes sensivelmente mais alterados do que os empregados na música brasileira popular anterior, procedimento sugerido do *Bebop*.
- Utilização de acordes maiores derivados do sétimo grau abaixado da escala (bVII) com ou sem função de dominante.
- Utilização de sequências de acordes IIm – V, sendo o V grau maior ou menor com função da dominante.
- Pouca utilização de cadências do *Jazz*; trata-se do encadeamento das vozes nas sequências de acordes de dominante.

- Conciliação dos modos maior e menor.
- Utilização de progressões harmônicas que seguem o ciclo de quintas na direção contrária à que se é praticada no *Jazz*. Neste estilo, as regiões tonais são definidas pela sucessão ascendente de tons em círculos de quinta, e a Bossa segue no sentido descendente daquele círculo.
- Modulações, procedimentos que ocorrem na música erudita e no *Jazz* (e que foram adotados pela Bossa Nova).

Discorrendo brevemente sobre o aspecto rítmico, para Brito, a Bossa Nova não pode ser considerada um gênero musical, pois a Bossa comporta manifestações variadas: o Samba marcado, o Samba-Canção, a Marchinha, a Valsa, a Seresta, etc.

Brasil Rocha Brito faz uma análise geral quanto aos procedimentos de interpretação, considerando a orquestração e os instrumentos característicos da Bossa Nova e o canto:

- A orquestração, em aspectos gerais, não foi objeto de novas formulações e tratamentos.
- Interpretação ao piano, que tem a função de acompanhar, faz marcação rítmica ou apenas sustenta os acordes, e não é necessariamente de sua responsabilidade a melodia.
- O violão passa a ser um instrumento valorizado na Bossa Nova com a interpretação de João Gilberto.
- Quanto à interpretação no canto, para BRITO, o trabalho vocal desenvolvido na Bossa Nova era desprovido de efeitos contrastantes, arroubos melodramáticos, demonstrações de afetado virtuosismo, ou malabarismos (Brito, 1978, p.35). O canto flui como na fala normal.

No cancionário anterior, o cantor se colocava em destaque em relação à orquestra ou ao grupo instrumental. Isso na Bossa Nova não mais ocorre. Segundo Brito:

João Gilberto criou um estilo de cantar pessoal, porém não personalista. Incorpora procedimentos e elementos encontrados no populário brasileiro anterior, outros extraídos do *jazz*, reformulando-os segundo uma concepção própria, enquadrada na BN (p.36).

Brito cita ainda três procedimentos frequentes:

- Execução feita pelo cantor, e sob sua responsabilidade, de um contraponto em relação ao fundo orquestral (algo semelhante ao que realizam alguns cantores de *Jazz*, como Ella Fitzgerald, em *How high the moon*).

- Utilização de mudanças de andamento da melodia em relação ao acompanhamento **ritmicamente** estável – característica que criava a sensação de um canto mais falado – e que, segundo o autor, Stan Kenton já realizara instrumentalmente em obras de *Progressive Jazz*, mesmo nas menos pretensiosas.

- Modo de cantar anasalado de João Gilberto (p.37).

Apesar de Brito citar em diversos momentos o *Jazz*, ele cita também as influências sofridas por parte da música erudita. Compositores como Debussy e Webern, de uma forma indireta, contribuíram para a nova concepção de compor.

Um ponto muito importante desse levantamento feito por Brito em seu texto foi:

De tudo isto decorre uma conclusão, que expusemos a Antônio Carlos Jobim, e em relação à qual o compositor manifestou sua concordância: a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita (Brito, 1974, p.27).

Para Brito, o *Jazz* já diminuía essa distância entre a música erudita e a música popular. E, no Brasil, a Bossa Nova estava contribuindo para a diminuição desse afastamento entre a música erudita e a popular.

Júlio Medaglia também teve seu artigo publicado no livro de Augusto de Campos intitulado *Balanço da Bossa*, complementando, segundo este autor, o texto de Rocha Brito supracitado. Porém, esse artigo se difere do texto de Brito por não tratar de características musicais específicas, pois o maestro Júlio Medaglia refere-se à Bossa Nova de uma maneira mais genérica e crítica, sem se prender a detalhes.

Para Medaglia, uma das diferenças do Samba e da Bossa Nova consiste no fato de que o Samba era composto para as massas e o Carnaval, e por isso é estruturalmente mais simples; enquanto a Bossa era composta em apartamentos da zona sul e direcionada para um público economicamente mais rico.

Por se tratar de um público mais rico, os músicos e as pessoas que gostavam da Bossa Nova tinham maior acesso às gravações e à imprensa, podendo assim ter influências de músicas externas, aperfeiçoando suas práticas de produção e audição.

Para Júlio Medaglia, a revolução proposta no LP *Chega de Saudade* (considerado o marco inicial da produção bossanovista) e pela Bossa Nova era:

Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas (...). Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica (p.78).

Para ele, o canto de João Gilberto, desprovido de virtuosismo, o caráter coloquial e a economia dos arranjos chamam a atenção nos fonogramas do violonista e cantor.

Além disso, a harmonia mais complexa permitia que a melodia passasse por tons mais distantes, tornando mais frequente o emprego de modulações. E a estrutura rítmica não simétrica e independente do canto daria ao percussionista e ao baterista um espaço para intervir.

Essa nova maneira de compor, segundo Medaglia, instigou a nova geração de compositores à experimentação. Essa era uma contribuição “decisiva” para a música brasileira popular.

Júlio Medaglia nos fala que Johnny Alf e Dick Farney são os precursores da Bossa Nova que mais teriam recebido a influência da música estadunidense, principalmente o *Cool Jazz*, e que a Bossa Nova teria aproveitado do “sentido melódico e harmônico” desses músicos.

O canto “falado” também teria sido contribuição de Johnny Alf e Farney, além de outros precursores, como Dóris Monteiro, Nora Ney, Lúcio Alves, Tito Madi e Ivon Cury. Porém, para Medaglia, as verdadeiras raízes da Bossa Nova estariam em outro lugar:

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

Júlio Medaglia define a Bossa Nova como uma música de origem tradicional brasileira, tomando emprestados alguns recursos do *Jazz*, o melódico e o harmônico, na forma da criatividade melódica, riqueza harmônica e do detalhamento estrutural do *Cool Jazz*, vindos por meio de seus precursores. Porém, para o autor os músicos bossanovistas em si receberam menos influência direta do *Jazz* do que argumentavam seus críticos.

Augusto de Campos, em *Balanço da Bossa e outras Bossas*, defende uma música popular “moderna” e aberta às influências das músicas estrangeiras, principalmente do *Jazz*.

Como dito anteriormente, nas duas vertentes, tanto aquela que não encarava a Bossa Nova como produto musical brasileiro, como a dos apoiadores dessa nova maneira de compor, encontramos o discurso de que o gênero teria recebido uma forte influência da música estadunidense, mais especificamente do *Jazz*.

Percebemos que todos os trabalhos citados trazem consigo a afirmação de que houve influência do *Jazz* na Bossa Nova. E essa afirmação não está apenas nesses trabalhos, mas ocorre ainda nestes autores e suas obras: Marcos NAPOLITANO, *A música brasileira na década de 50*; José Roberto ZAN, *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*; Simone Luci PEREIRA, *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960)*; Joana Martins SARAIVA, *A invenção do “sambajazz”: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*.

O que nos desperta ainda mais interesse é que, em entrevista¹⁶ publicada na revista *Caros Amigos* nº 100, feita pelo jornalista Sérgio Pinto de Almeida, Tom Jobim faz algumas revelações que confrontam as afirmações citadas anteriormente. Respondendo à pergunta feita pelo jornalista sobre se os americanos teriam visto que a Bossa Nova era mais um gênero musical a ser explorado, Jobim responde:

Claro, e adotaram a Bossa Nova, modernizaram a Bossa Nova, ativaram a Bossa Nova, fizeram dela também um departamento do *Jazz*, não é? Porque tudo, para o americano, você improvisou, é *Jazz*. Toda música, por exemplo, cubana, está como *Jazz*, é chamada de *Jazz*. Então, a música de João Gilberto é *Jazz*, **e aquilo não tem nada com *Jazz***, o que nós temos é formação do português com o preto, que dá isso mesmo, não é? Agora, se você chama isso de *Jazz*, é um processo de “venha a nós”, um processo aquisitivo, ao passo que o processo brasileiro é um processo de “deixa para lá”, “não, esse negócio não é nosso, é um negócio americanizado”, quer dizer, nós temos descartado nossas coisas, ao passo que o americano quer absorver (grifo meu) (2005, p.21).

¹⁶ Entrevista realizada em 1980. Tom Jobim era um grande nome da música brasileira. E o jornalista Sérgio Pinto de Almeida foi enviado pela *Folha de S.Paulo* para entrevistá-lo e realizar um simples registro de lançamento do novo LP de Jobim chamado *Terra Brasilis*. Vinte e cinco anos depois, *Caros Amigos* publicou na íntegra toda aquela conversa.

Por um lado, temos um senso comum de que o *Jazz* teria influenciado a Bossa Nova; por outro, temos um dos maiores expoentes da Bossa Nova dizendo que essa música brasileira não tinha nada com o *Jazz*.

É evidente que alguma contribuição a música estadunidense teve na formação da Bossa Nova, mas quando se refere ao *Jazz*, estamos nos referindo a um complexo gênero musical, com várias fases e estilos, e ainda caímos muitas vezes no erro de generalizar e dizer que tudo que vem dos Estados Unidos é *Jazz*. Encontramos elementos do *Jazz* na música pop americana, na canção, mas isso é *Jazz*? Discutiremos no próximo capítulo, que trata sobre o que é *Jazz*, quais os elementos que compõem o *Bebop* e o *Coll Jazz*, (estilos apontados, como visto, pela maioria dos pesquisadores, com uma forte influência sobre a Bossa Nova).

Capítulo 5

Jazz - Do que estamos falando?

*“Pobre samba meu,
 Foi se misturando, se modernizando e se perdeu.
 E o rebolado, cadê? Não tem mais.
 Cadê o tal gingado que mexe com a gente?
 Coitado do meu samba; mudou de repente.
 Influência do Jazz”.*
 (Carlos Lyra)

O capítulo anterior evidenciou que muitos estudos publicados trazem consigo a ideia da influência do *Jazz* sobre a Bossa Nova. No entanto, de que *Jazz* estamos falando? A canção popular estadunidense é *Jazz*? A literatura da música popular norte-americana se resume ao *Jazz*? Tudo é *Jazz*? O que é *Jazz*?

Não existe uma definição precisa ou adequada de *Jazz*, a não ser em termos muito genéricos ou não musicais, o que de nada ajuda quando o objetivo é reconhecer a música escutada. (...) *Jazz* não é um gênero autocontido ou imutável. Não é uma linha divisória, mas uma vasta zona fronteira que o separa da música popular comum, em grande parte marcada pelo *Jazz* e a ele misturada em vários níveis. Não há um limite fixo que o separe de tipos anteriores de música folclórica, das quais emergiu. Até a última guerra, a linha divisória entre ele e a música erudita ortodoxa era bem melhor definida. Mas até mesmo esse marco se tornou impreciso, graças aos ataques sofridos de ambos os lados. (...) o *Jazz* tem, em seu curto tempo de existência, uma notável história de mudanças, e não há garantia de que irá parar de se modificar (HOSBSBAWM, 2004, p. 41).

Não é uma tarefa fácil definir o *Jazz* ou qualquer gênero musical em palavras, porém é preciso compreender que, quando falamos de *Jazz*, estamos falando de algo muito amplo, que compreende várias ramificações, e quando utilizamos a expressão “influência do *Jazz*”, entramos em um terreno ainda mais complexo, pois se trata de um gênero com diversos estilos.

O desenvolvimento estilístico do *Jazz* tem uma lógica sequencial: esse desenvolvimento compõe um todo orgânico (BERENDT, 2014, p.29), sendo que cada estilo representa seu tempo, com características individuais, porém com uma ligação entre esses estilos.

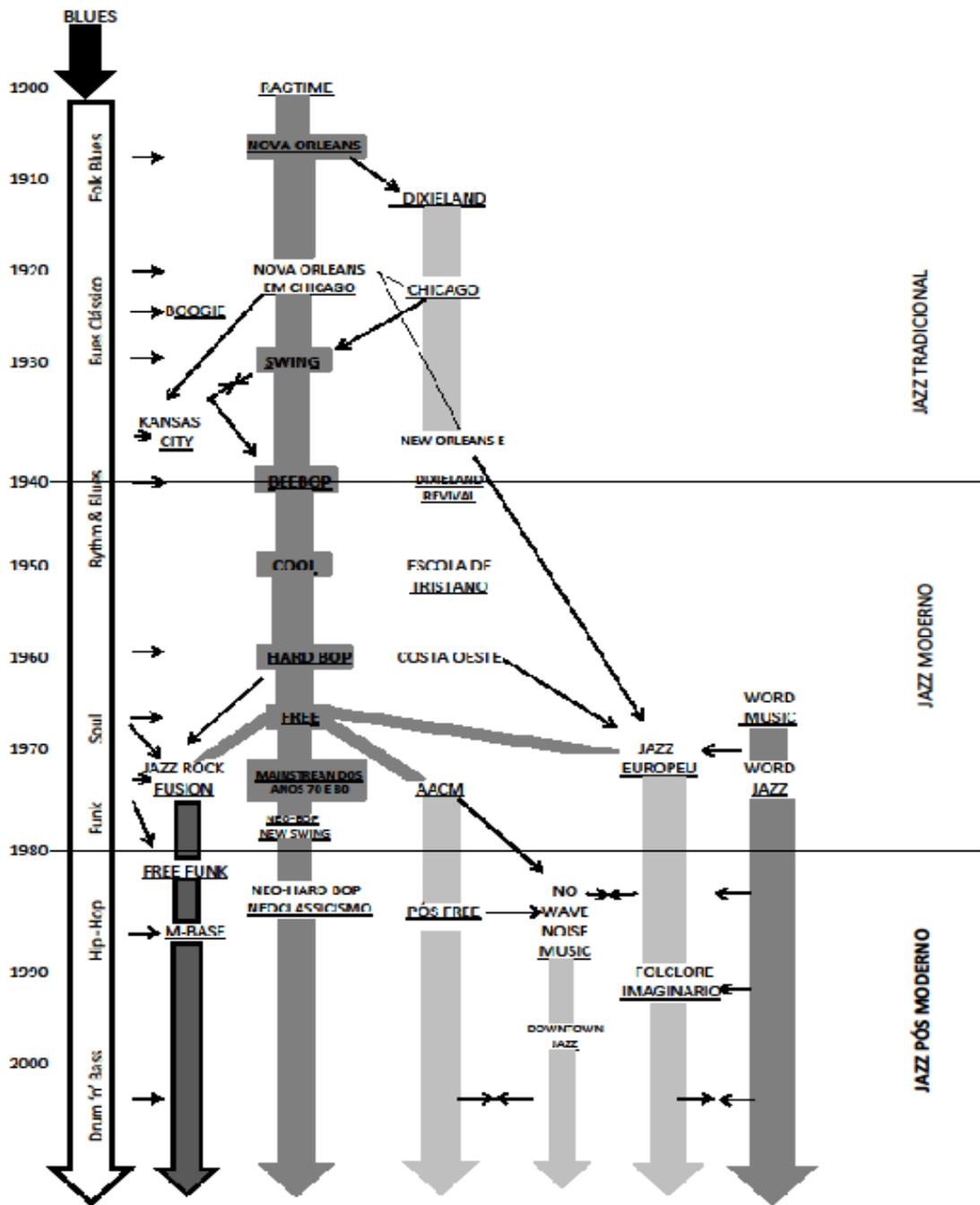


Figura 7. O desenvolvimento do Jazz, com o blues formando a espinha dorsal. E um quadro delta estilístico pós-freejazz. Fonte: BERENDT, 2014.

Para continuar este nosso trabalho, é preciso ao menos compreender de que *Jazz* se fala quando se indica uma influência; ou melhor, compreender o que é o *Jazz* e como reconhecê-lo.

Eric J. Hobsbawm¹⁷, em seu livro: “História social do *Jazz*”¹⁸, apresenta algumas sugestões para reconhecer o *Jazz*; cinco, para ser mais exato. Esses elementos estão presentes mesmo em diferentes épocas do desenvolvimento do gênero e constituem o elo entre os diferentes estilos.

(...) podemos dizer que o *Jazz*, da forma como se tem desenvolvido até hoje, é a música que contém as cinco características abaixo citadas. A música *pop* com tonalidades jazzísticas poderá conter algumas das três ou quatro primeiras características, porém não as cinco, ou terá as últimas de forma bastante diluída (HOBSBAWM, 2004, p. 42).

1. Como demonstrado na figura 7, o *blues* é a espinha dorsal do *Jazz*. Mesmo em diferentes épocas e estilos, os elementos do *blues* são encontrados nas composições jazzísticas. A combinação da escala *blue* – a escala maior comum, com a terceira e a sétima abemolada – é frequentemente utilizada nas composições. Dentre os procedimentos mais comuns, utiliza-se essa escala na melodia, enquanto a escala maior comum é utilizada na harmonia¹⁹ (as notas abemoladas são as ditas notas *blue*)(p.42).

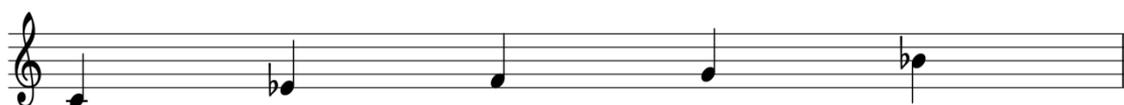


Figura 8. Pentatônica menor - escala típica da linguagem *blues*

Na década de 1940, com o surgimento do estilo *Bebop*, um intervalo de quinta diminuta acaba se tornando uma característica deste estilo, ampliando a concepção harmônica das “velhas” formas de *Jazz*. Segundo BERENDT (2014), esse intervalo se tornará uma *blue note*, empregada e soando como as terças e sétimas indeterminadas típicas do *blues*.

¹⁷ Nascido em Alexandria, em 1917, E.J. Hobsbawm foi educado em Viena, Berlim, Londres e Cambridge. Lecionou, na maior parte de sua carreira, no Birbeck College, da Universidade de Londres.

¹⁸ História social do *jazz*, Hobsbawm, Eric J. Tradução Angela Noronha – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; 4ª Ed. 2004.

¹⁹ Essa combinação pode se dar de várias formas, como: a mistura de escalas ditas europeias e africanas, a combinação de escalas africanas com harmonias europeias.



Figura 9. Escala típica da linguagem *blues*

2. O *Jazz* se apoia grandemente em outro elemento africano: o ritmo. Segundo o autor, o ritmo é essencial para o *Jazz*: é o elemento de organização da música, no entanto:

É extremamente difícil de ser analisado, e alguns de seus fenômenos, como o que vagamente se chama de *swing*, resistem a qualquer tipo de análise. Podem apenas ser reconhecidos. É difícil, por exemplo, perceber por que os bons bateristas, embora mantendo o ritmo constante, podem e dão a sensação de aceleração contínua ou *driving* (p.43).

3. O *Jazz* emprega “cores” instrumentais e vocais próprias. Essas “cores” surgem da técnica peculiar e não convencional²⁰ pela qual os instrumentos são tocados, tomando um rumo oposto às técnicas utilizadas na música erudita.

Sua voz é a voz comum, não educada, e seus instrumentos são tocados – até onde é possível – como se fossem essas vozes (p.44), porém não há no *Jazz* tons ilegítimos; sons “sujos” são tão legítimos quanto sons “limpos”.

Os músicos de *Jazz* são grandes experimentadores, desenvolvendo ainda técnicas estendidas de seus instrumentos, produzindo assim suas próprias sonoridades não ortodoxas.

A orquestra de *Jazz* representaria uma “evolução” da orquestra militar, na qual se faz um maior uso dos instrumentos de sopro e pouco uso das cordas. Instrumentos como vibrafone, bongôs e maracas também são



utilizados ocasionalmente. Cada estilo e período específico do *Jazz* tem sua instrumentação característica, porém não há razão para não se tocar *Jazz* com qualquer instrumento que seja (p. 43).

4. O *Jazz* desenvolveu tanto certas formas musicais quanto repertório específicos. Segundo o autor, as duas formas principais usadas pelo *Jazz* são o *blues* e a balada, a música popular típica, adaptada da música comercial comum.

²⁰ Por técnica convencional entende-se aquela há muito tempo sedimentada pela música erudita europeia (no que se refere à maneira “correta” de tocar) e tendo como objetivo produzir um som instrumental puro, claro e preciso.

O repertório é formado pelos ditos *standards*, temas que, por um motivo ou outro, se prestam particularmente ao modo de tocar *Jazz*. Com origens que podem estar no *blues* ou até mesmo nas músicas populares, os *standards* costumam variar de um estilo ou escola de *Jazz* para o outro, embora alguns temas tenham se mostrado adequados a todos os gêneros (p.45).

A execução de um *standard*, na maioria das vezes, se dá na intenção de tocar *Jazz* (embora isso não aconteça obrigatoriamente).

5. O *Jazz* é uma música de executantes. Tudo nele está subordinado à individualidade dos músicos. A composição tradicional de *Jazz* é simplesmente um tema para orquestração e variação. Segundo Hobsbawm, uma peça de *Jazz* não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém é criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada; logo, não existiriam duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por uma mesma banda. Cada músico de *Jazz* é um solista.

Esses cinco tópicos descritos por Hobsbawm nos permitem (ou ao menos nos oferecem) um caminho para que possamos reconhecer um *Jazz* quando executado.

O *Jazz* tem elementos africanos em suas melodias, em seu ritmo, que se misturam com a música de concerto europeia em suas sofisticações harmônicas e ainda permitem uma liberdade ao músico de criar e contribuir para a composição no momento de sua execução. A exploração de timbres e a liberdade do músico tornam esse gênero musical conhecido em todo o mundo. E cada país ou região se adapta, com suas influências musicais regionais, a essa maneira de *performance* e composição.

Muitos trabalhos revisados nos quais é abordada a influência do *Jazz* sobre a Bossa Nova falam da aproximação da música brasileira principalmente com dois estilos do *Jazz*: o *Bebop* nos anos 1940 e o *Cool Jazz* nos anos 1950.

Não pretendo exaurir o tema quando o assunto é *Jazz*, até mesmo porque isso não seria possível. No entanto o objetivo deste trabalho é refletir essas possíveis implicações da música estadunidense sobre a música brasileira. Para isso, é preciso explicar um pouco sobre estes dois estilos: o *Bebop* e o *Cool Jazz*.

5.1. *Bebop*

Segundo BERENDT (2014), quando um estilo ou forma de tocar se comercializa, o curso do desenvolvimento inverte sua direção. O *Bebop* foi essa tentativa (não podemos dizer se consciente ou não) de romper com o sucesso do estilo *swing*.

Apesar de essa novidade ter começado a germinar em *Kansas City*, foi em Nova Iorque que encontrou a maturidade, especificamente em pontos de encontro musicais do Harlem, tais como o clube Minton's (BERENDT, 2014, p.40).

O *Bebop* privilegia a destreza técnica, harmonias mais complexas, por oposição a melodias cantáveis.

Essa nova concepção musical, o *Bebop*, trouxe novas abordagens de acompanhamentos. Os bateristas começaram a depender menos do bumbo e mais do prato de condução e do chimal. Os baixistas se tornaram “responsáveis” por manter a pulsação rítmica. Os pianistas deixaram de fazer marcação rítmica e passaram a desenvolver mais a figuração nos acompanhamentos.

Sobre a fórmula simples do 4/4 – ou antes, a partir dela -, uma nova plástica rítmica permitirá ao baterista, graças ao jogo de pés – direito no bumbo/esquerdo no chimal (prato de choque), o *high hat* -, pontuar com acentos vivos a trama contínua em *legato*, que produz com a mão direita sobre os pratos grandes. Em contrapartida, o pianista se torna mais percussionista, extraindo mais acordes do que acompanhando, frase por frase, o solista. A seção rítmica *bop*, sob uma aparente complexidade, na realidade trabalha em prol da simplificação, evitando que os instrumentos dobrem as partes (FRANCIS, 2000, p.109).

Após o enriquecimento da célula rítmica (FRANCIS, 2000), o material melódico e harmônico também foi valorizado.

Continuou-se a desenvolver o emprego de acordes de passagem, mas recorreu-se às gamas de tons inteiros. Ao longo da história, o *bop* se permitiu ir mais longe que os acordes de nona, chegando por fim a tentar praticar uma politonalidade movimentada. As sobreposições das linhas melódicas criaram uma harmonização bem dissonante (FRANCIS, 2000, p. 109).

As composições do *Bebop* geralmente têm andamentos rápidos, e muitos *standards* do *Bebop* são baseados em progressão de acordes de outras músicas populares. Como exemplos, *What is this thing called love* torna-se *Hot house*; *Indiana*,

Donna lee; Whispering, Groovin' High e How high the moon, Ornithology (FRANCIS, 2000, p.110).

O *Bebop* é uma música voltada totalmente para a improvisação. Até mesmo seus temas têm um caráter improvisatório sobre as harmonias parafraseadas dos temas conhecidos.

Segundo BERENDT (2014), o que os ouvintes achavam característico do *Bebop* eram as frases velozes, “nervosas” (p.41).

Os grandes nomes dessa época (estilo) e que frequentavam o Minton's são estes: Dizzy Gillespie, trompetista; Charlie Parker, saxofonista; Thelonious Monk, pianista; Kenny Clarke, baterista; e Charlie Christian, guitarrista. Dentre esses músicos, Charlie Parker foi considerado personalidade realmente genial do *Bebop*, assim como Louis Armstrong foi o gênio do *Jazz* tradicional (BERENDT, 2014, p.41).

O *Bebop* por muitos é descrito como “nervoso”, “veloz” e como algo que veio a romper com uma certa tradição. Críticos (podemos dizer até que extremistas) falaram que era o “fim do *Jazz*” (*Idem*, p. 42) e muitos sustentaram essa opinião.

5.2 *Cool Jazz*

No fim dos anos 1940, a “intranquilidade nervosa e a excitação do *Bebop*” começaram a dar lugar à calma e ao equilíbrio (BERENDT, 2014, p. 43).

O *Cool Jazz* foi descrito como uma reação contra os andamentos acelerados e as complexas ideias melódicas e rítmicas, embora tenha se incorporado às conquistas harmônicas do *Bebop*. Neste estilo, vários elementos provenientes da escola europeia ocupavam um lugar de relevo.

Os músicos brancos, a partir de 1947, começaram a se afirmar como criadores tão bons quanto os melhores solistas negros, graças à eclosão deste novo estilo – *Cool Jazz* (FRANCIS, 2000, p.143).

Estilisticamente podemos dizer que Miles Davis, John Lewis e Tadd Dameron são os músicos que começam o que chamamos de *Cool Jazz*. Além desses, e talvez um dos nomes mais importantes desse estilo, destaca-se Stan Getz, que, segundo FRANCIS (2000), faz de seu solo final de *Early autumn* um dos primeiros exemplos importantes do *Cool Jazz*.

O foco deste trabalho está justamente em verificar quais elementos desse gênero tão complexo refletem na Bossa Nova. Para isso algumas audições se fazem necessárias. E, ao ouvir grande parte do repertório *Bebop*, podemos verificar que, se a música brasileira se aproxima da estadunidense, não foi por esse viés. O estilo *Cool Jazz*, ao menos no “espírito”, já reflete algo parecido com aquilo que os personagens da música brasileira executavam, uma maneira mais suave e econômica de conceber uma música.

Como dito no início do capítulo, existem formas musicais estadunidense em que não se encontram os cinco itens descritos. É o caso da música *pop*, que por sua vez tem elementos jazzísticos muito presentes; e muitos frutos dessa música *pop* estadunidense serviram como *standards* para os jazzistas.

Esses *standards* foram produtos do *Tin Pan Alley* e, como exposto anteriormente, eles até possuem algumas características do *Jazz*, mas não todas. Essas músicas, em sua maioria, são canções, e suas composições não são de caráter improvisatório. Suas orquestrações, arranjos e o produto final são para um público de massa, diferentemente do que ocorre no *Jazz*.

O *Jazz* sempre foi uma música de minorias. Mesmo nos anos de 1930, ou seja, em plena era do *swing*, os criadores negros do *Jazz*, com raras exceções, não tiveram o reconhecimento merecido. No entanto, essas minorias que se interessam por *Jazz* e se ocupam do *Jazz* também estão a serviço da maioria, pois toda a música popular dos séculos XX e XXI se abastece dessa fonte. A música que ouvimos em seriados e comerciais de televisão, elevadores, corredores de hotel, filmes (...), ou seja, toda a música utilitária e de entretenimento de nossa época, tão logo possua *beat* (em seu sentido especificamente moderno), é um produto derivado do *Jazz*. (BERENDT, 2014, p.29)

5.3 *Tin Pan Alley*

Ao realizar uma pesquisa bibliográfica sobre a Bossa Nova, percebe-se um imbróglio que precisa ser resolvido: quando se fala sobre a influência do *Jazz*, o que foi levado em consideração muitas vezes foi a concepção do *Tin Pan Alley*²¹.

²¹ Tal *rótulo* faz referência a uma categoria ou setor *mainstream* da música popular norte-americana (com notória repercussão mundial) e, a princípio, diz respeito a um agrupamento de compositores, letristas, editores, casas comerciais e produtores musicais instalados em uma região da ilha de Manhattan em Nova Iorque (arredores da *West 28th Street* entre a *Fifth* e a *Sixth Avenue*) desde aproximadamente 1885 até os anos de 1950. Esse ciclo *Tin Pan Alley* teve seu “auge na década de 1920, (...) e foi se dissipando por razões diversas (a *Great Depression* da década de 1930; a substituição dos negócios de *publicação de partituras* pelas indústrias *fonográficas* e *radiofônicas* como os carros-chefes da economia musical norte-americana; a eclosão de novos estilos de entretenimento musical de massa como o *rhythm and blue*” e o *rock and roll*

Do início do século 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 da 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 (PIANTA, 2010, p. 41).

O estilo *Tin Pan Alley*, por seu forte esquema de distribuição comercial e por sua aliança com outras artes (teatro musical, dança e cinema), pelo prestígio e influência, seu vasto repertório, muitas vezes, assume o lugar de “a música popular” (FREITAS, 2010, p.601).

As aproximações dessa música popular com o *Jazz* são numerosas, porém os processos criativo, social, geográfico, dentre outros, são diferentes.

Tin Pan Alley se apoderou dos *cakewalks* e *rags* maciçamente, a partir de 1900, dos *blues* e do *jazz* (de forma diluída) a partir de 1914, do *swing* – uma forma bem mais diluída, porém muito mais negociável comercialmente – a partir de 1935, e dos *blues* mais primitivos e pré-comerciais, sob o nome de *rock and roll*, a partir de meados da década de 1950 (HOBSBAWM, 2004, p.186).

O *Jazz* desaguou na música *pop* da mesma forma que a música *pop* desaguou no *Jazz*; obras de *Jazz* se tornaram parte do repertório *pop*, porém um número muito maior de canções *pop* se tornaram *standards* de *Jazz* (HOBSBAWM, 2004, p.187). Desde o final dos anos 1910, o *Jazz* se firmou a partir de arranjos, versões, interpretações, recomposições e principalmente de improvisos sobre *chorus* desses *standards* (FREITAS apud cf. JACQUES, 2009, p. 110 – 111).

Os processos e a concepção do *Jazz* e das canções *Tin Pan Alley* não são os mesmos; não são as mesmas engrenagens econômicas nem os mesmos personagens, que por sua vez são provenientes de diferentes classes sociais, religiosidade, etnia, instrução técnico-musical, visão de mundo, dentre outras características. As funções profissionais,

no cenário pós-Segunda Grande Guerra; etc.) (FREITAS, 2010, p.601). No final do século XIX, os compositores e os editores congregaram-se em uma região da cidade de Nova Iorque que se tornou conhecida como *Tin Pan Alley*, por causa do som *tinny* dos pianos que ali eram tocados. O *Tin Pan Alley* dominou o cenário da música popular americana desde mais ou menos 1900 até o final dos anos de 1940. (SHUKER, 1999).

motivações e maneiras de realizar a mesma música são diversas (FREITAS, 2010, p. 602).

As canções do *Tin Pan Alley* eram destinadas aos norte-americanos brancos, urbanos, instruídos, das classes média e alta. Essas canções permaneceram praticamente desconhecidas dos grandes segmentos da sociedade americana, inclusive a maioria negra [...] e os milhões de norte-americanos pobres, brancos e rurais [...] aglomerados no sul do país e espalhados pelo baixo centro-oeste. Esses dois grupos tinham seus tipos distintos de música, uma música de tradição oral. (Charles Hamm *apud* SHUKER, 1999 p. 280)

Os “gigantes” do *Tin Pan Alley*, em sua maioria, são descendentes de imigrantes judeus, vindos da Europa, e que encontraram em Nova Iorque um ambiente social e profissional menos hostil aos judeus.



Figura 10. Personagens de destaque da cena *Tin Pan Alley* em paralelo com influentes personagens da cena *Jazz*
Fonte: FREITAS (2010, p. 601)

Outra característica do *Tin Pan Alley* era sua comercialização através da publicação de suas partituras.

A música de partitura era uma característica do *Tin Pan Alley*, já que a composição e a publicação eram as principais fontes de receita para os músicos que trabalhavam com esse tipo de música. O *Tin Pan Alley*

atendeu aos gostos populares, incorporando e homogeneizando os elementos dos novos estilos musicais logo que surgiam, especialmente *ragtime*, *blues* e *Jazz*. A esmagadora maioria dessas canções abordou o amor romântico e ajudou a celebrar e legitimar as mudanças nos códigos sexuais de comportamento dos anos de 1920, nos Estados Unidos. As canções do *Tin Pan Alley* agradaram às jovens mulheres, muitas delas de famílias de classe média, que, entre 1920 e 1930, foram trabalhar nas grandes cidades: “as mulheres que adquiriam as gravações e escutavam o rádio podiam experimentar a alegria de encontrar ‘alguém’ no espaço social recentemente liberado da cidade impessoal” (Horowitz *apud* SHUKER, 1999, p.280).

O esquema *Tin Pan Alley* atuou em vários âmbitos do *show business* e desempenhou incisivas gestões profissionais, comercializando em larga escala uma série de produtos, políticas e meios de produção e distribuição característicos que entraram a fazer parte da trilha musical do mundo contemporâneo (FREITAS, 2010, p.603).

As obras produzidas no circuito de *Tin Pan Alley*, como comenta Gilberto Mendes, se aproximam da música de concerto europeu e dialogam com ela. Semelhanças encontradas nessas composições são demonstradas no livro de Gilberto Mendes “*Uma odisseia musical*”. Para MENDES,

Esse foi o grande momento da canção norte-americana-europeia, quando houve um entrosamento jamais visto da música mais popular com a música mais refinada, culta, que permitiu aos compositores populares chegarem à forma de um verdadeiro *Lied* moderno, característico dos anos 30 até meados dos anos 40, que desenvolvia os mesmos processos harmônicos, cromatizações, dissonância e saltos intervalares altamente expressivos encontrados em Brahms, Schumann, Liszt, Rachmaninoff, Scriabin, Richard Strauss; remanejava os mesmos estilemas musicais desses autores, dando em troca novos estilemas, novas texturas, novos ritmos, e sobretudo um novo conteúdo, a voz de uma alma urbana, esse algo mais que os americanos traziam de sua origem negra, italiana, judaica, principalmente, além da anglo-saxônica (1994, p.14-15).

Sérgio Freitas também traça um comparativo entre a música erudita e a música produzida no *Tin Pan Alley*, demonstrando os compassos iniciais do *Andante* do *Quarteto de Cordas em Lá maior, op. 51, nº 2*, composto por Brahms em 1873, e a balada *My Funny Valentine*, de Richard Rodgers e Lorenz Hart, datada de 1937.

a) Brahms, 1873

Andante moderato

espress.
poco f

poco f

espress. e legato

b) Richard Rodgers e Lorenz Hart, 1937

Cm Cm^(7M)

My - fun - ny va - len - ti - ne ...

Figura 11. Semelhanças do motivo melódico entre a música erudita e *Tin Pan Alley*. **Fonte:** FREITAS (2010, p. 604)

São as qualidades, as propriedades da música erudita, que a música popular não pode ter, dado o caráter de sua comunicação persuasiva. Se as tivesse, não seria popular. Mas as circunstâncias particulares dos anos entre o final da década de 20 e começo da década de 40, de certo modo esse *lied* popular moderno de que estamos tratando aqui, se aproximou muito da aquisição dessas qualidades (MENDES, 1994, p.21).

Nas produções do *Tin Pan Alley*, é possível encontrar elementos da música de concerto europeia, como o exemplo anterior (fig.11). Além das aproximações da melodia, a forma das canções alemãs de Robert Schumann se reflete nas canções estadunidense com acordes derivados de Debussy, Ravel e fontes posteriores (FREITAS, p.603).

As músicas produzidas no *Tin Pan Alley* tinham um foco comercial, que chega até mesmo às padronizações das linhas de produções para sua venda, com basicamente a mesma estrutura formal e com melodias extraídas e adaptadas da música europeia (mais precisamente dos *lieds*).

Richard Middleton, em seu livro *Studying popular music*, contrapõe as ideias de Adorno, que de forma generalizada argumenta sobre como o capitalismo contribuiu para a formatação, ou seja, para a padronização da estrutura da música popular. Além disso, MIDDLETON(1990) nos mostra como a música *Tin Pan Alley* seguia um padrão de produção, e não todos os gêneros da música popular.

Segundo MIDDLETON (1990), o argumento de Adorno é basicamente de que todos os aspectos da forma musical – estrutura geral (refrão de trinta e dois compassos), extensão melódica, progressões harmônicas – dependem de normas e fórmulas preexistentes, as quais têm praticamente o *status* de regras, são familiares para os

ouvintes e, por isso, inteiramente previsíveis. Portanto a música é ‘pré-digerida’: ‘a composição ouve pelo ouvinte’ (p.45).

Quando Adorno menciona essa padronização, apesar de ter seus argumentos para todos os tipos de música, ele se refere à música produzida em *Tin Pan Alley* que ele exemplifica, mas isso não seria válido para toda música popular; na verdade, nem o é mesmo para as canções de *Tin Pan Alley*, uma vez que existem nesse repertório canções que não possuem a estrutura de trinta e dois compassos. Esse é um exemplo do que foi dito anteriormente: de se considerarem as canções de *Tin Pan Alley* como “a música popular” estadunidense.

Um exemplo de música que Adorno tinha em mente é *Down Mexico Way*, um *hit* de 1939, escrito pela dupla de compositores britânicos Michael Carr e Jimmy Kennedy. Trata-se de uma típica balada estilo *Tin Pan Alley*, com a forma de trinta e dois compassos, como a maioria das músicas *Tin Pan Alley*.

Nessa forma, o *chorus* é constituído de quatro seções de oito compassos, num padrão AABA. Na verdade, as seções A aqui são dobradas em comprimento para dezesseis compassos – mas isso não afeta o esquema geral.

Middleton analisa essa canção (fig. 12) e demonstra como as músicas de *Tin Pan Alley* compartilham desse esquema. Além da forma, a harmonia também segue um “padrão” predefinido. Cada seção começa e termina no acorde da tônica e, no meio, as complicações são mínimas: as tríades primárias (tônica, dominante e subdominante) estão no comando. A harmonia, portanto, não é nada além de uma base confortável. Isso representa o que, conforme afirma Adorno, parecia ser a linguagem musical “natural”.

A

South of the Bor - der down Mex - i - co way That's where I
pic - ture in old Span-ish lace just for a

Harmonia Eb Fm7 Bb7 Eb

6
fell in love, when star a - bove came out to play And now as I
ten - der while I Kissed the smile up - on her face For it was 'fi -

Ebdim Bb7

10
wan - der my thoughts ev - er stray South of the
es - ta' and we were so gay South of the

Eb Eb7 Ab

14
Bor - der down Me - i co way She was a
Bor - der down Me - i co way

Eb Fm Bb7 Eb

Figura 12. Análise parte A de *Down Mexico Way*

Na melodia não há nenhum procedimento incomum (ver fig. 12). No início da primeira frase da canção *South of the Borde*, existe um familiar arpejo no acorde tônico que é repetido sequencialmente no começo da segunda frase: *That's where I fell in love*. A terceira frase usa o mesmo padrão: a segunda metade (*my thoughts ever stray*) repete a primeira (*And now as I Wander*) em outra altura. A quarta frase é variante da primeira. Por toda a canção, portanto, não há saltos melódicos incomuns; tudo procede suavemente, por arpejo ou por graus conjuntos.

Muitas foram as canções do *Tin Pan Alley* que serviram ao *Jazz*. Hoje, ao escutar uma banda anunciar um desses *standards*, é possível estar quase certo de que a banda tem a intenção de tocar *Jazz*, mas isso não acontece obrigatoriamente.

Pode-se notar que existe uma diferença entre o *Jazz* e o *Tin Pan Alley*, e essa diferença não está nos títulos das canções e sim, na forma de se executar. A estética e narrativa desses dois estilos são diferentes.

Ao examinar os trabalhos nos quais se fala sobre a influência do *Jazz* na Bossa Nova, encontramos citações de obras do *Tin Pan Alley* para justificar tal influência, como

é o caso não apenas de MAMMI, que cita a canção *Nighth and Day*, de Cole Porter, mas também de outros críticos e pesquisadores citados anteriormente neste trabalho.

Neste ponto da pesquisa, é preciso entender que os processos dos estilos são diferentes; e os resultados e a ampla aceitação em diversos países também são acontecimentos distintos. A música produzida por George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, tem elementos musicais mais próximos da Bossa Nova do que a música de Miles Davis, Charlie Parker, John Coltrane, dentre outros jazzistas.

Capítulo 6

A BOSSA NOVA

6.1 A vida musical no Rio de Janeiro na década de 1950

Na década de 1940, intensificaram-se as trocas culturais entre o Brasil e os Estados Unidos. Como exemplo disto, Walt Disney cria um personagem brasileiro, o Zé Carioca, o qual no filme “*Saludos, Amigos*” (Alô, amigos) recepciona o Pato Donald ao som de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. O cinema era a arma cultural estadunidense mais forte para conquistar o mercado latino-americano. A música estadunidense era divulgada através do rádio, cinema, discos, televisão e, nesse período, a música brasileira passou por significativas mudanças.

Na década de 1940, a vida noturna de Copacabana rodeava basicamente os cassinos Copacabana e Atlântico. Já na década de 1950, dezenas de boates, restaurantes e bares se espalham pelas ruas cariocas, aumentando significativamente o número de espaços para *show* de músicos brasileiros dedicados ao *Jazz*. Circulando de boate em boate, músicos experientes se misturavam com iniciantes, trocando experiências e informações a partir das “canjas” e *jam sessions*.

Dentre essas casas noturnas, na avenida Princesa Isabel encontravam-se as boates *Plaza Drink* ou *Fred's*. E no *Plaza* era possível ouvir o pianista Johnny Alf, aclamado por muitos como um dos precursores da Bossa Nova.

Segundo SARAIVA (2007), além de Jonhy Alf, frequentavam o lugar diversos músicos como João Donato, Maurício Einhorn, Carlos Lyra, Luiz Eça, Milton Banana, frequentadores das *jam sessions*. Existiam ainda outras casas onde era possível ter contato com grandes músicos da época, como o Arpèg, + Sacha's, Hawai, Texa's, Au bom Gourmet, Midnigth, dentre outras casas noturnas. Segundo MOTTA (2000), nesses palcos era possível ouvir os maiores talentos do jovem *Jazz* carioca, como os pianistas Tenório Júnior e Sérgio Mendes, o trompetista Cláudio Roditi, o trombonista Raul de Souza, entre outros.

Em meados da década de 1950, as *jam sessions* passam a ocorrer em consagrados lugares públicos da noite carioca, como o famoso Beco das Garrafas.

Nesse período, o *Jazz* começou a ocupar significativamente o cenário carioca. Além das *jam sessions* que se espalhavam pela cidade, os festivais e concertos de *Jazz* ajudavam a conquistar outros espaços na cena carioca. E esses concertos, segundo SARAIVA (2007), eram de “renomados” artistas norte-americanos, como Tommy Dorsey (1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Nat King Cole (1959), Jo Jones, Herbie Mann, Coleman Hawkins, Zoot Sims (1961), entre outros financiados pelo Departamento de Estado Norte-Americano como parte da ‘política de boa vizinhança’ (p.35).

Como dito no início deste trabalho, a música brasileira, nas palavras de Roberto Menescal, estava vivendo uma “curtição do baixo astral”, e evidentemente a turma “jovem” procurava por novidades em termos musicais, algo com que lhe fosse possível identificar. Essa aproximação da música estadunidense no cenário carioca e a busca por novidades por parte dos músicos mais jovens sinalizavam que algo de novo poderia sair dessa relação.

Para alguns autores, esse momento sociocultural que o país, principalmente o Rio de Janeiro, estava vivendo, já seria um argumento para a justificativa do *Jazz* na Bossa.

Segundo PARANHOS, não se tem razão para negar o *Jazz*, visto que no pré-1958 o Beco das Garrafas, em Copacabana, era tomado por *jam sessions*. Para o autor, músicos da maior importância, de João Donato a Luiz Eça, reconheciam seu débito para com as harmonizações jazzísticas (1990, p.11).

Porém, é preciso considerar que nesse período também surge a prática de um estilo, hoje chamado *Samba-Jazz*, e este imbróglio precisa ser considerado, pois se trata de diferentes práticas musicais, apesar de muitos dos personagens se identificarem com ambos os estilos. Apesar de a produção desse Samba moderno ou *Samba-Jazz* ser contemporânea da Bossa Nova, envolvendo muitos personagens em comum, sua estética apresenta características distintas da Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto.

Enquanto a Bossa Nova é composta por canções marcadas pela economia de elementos, caráter intimista e sonoridade suave, o *Samba-Jazz* busca uma sonoridade mais “estridente”, abrindo o espaço para a improvisação.

Segundo Leandro Barsalini:

Entre tantos aspectos que diferenciam as sonoridades em questão, destacamos dois fatores: enquanto para a bossa nova a composição é uma obra acabada, na qual os acordes e o ritmo são lapidados para gerar

uma estrutura “ideal” para a melhor exposição da melodia e, conseqüentemente, para a melhor expressividade do cantor, de maneira que alterações de acordes ou desenhos do acompanhamento rítmico interferem na estrutura e no todo da obra, para os músicos do *samba-jazz* os temas e sua harmonia são geralmente motivos para a improvisação, e neste sentido, obras abertas. E ainda, enquanto a sonoridade bossanovista é contida e camerística, no *samba-jazz* a estridência é um elemento sonoro bastante presente (BARSALINI, 2014, p.7).

A respeito desse estilo, o saxofonista João Theodoro Meirelles, declarou:

Nos últimos anos é que a mídia começou a rotular o tipo de música instrumental que a gente fazia nos anos 60. Naquela época não tinha nome nenhum. Toda época tem isso: vários músicos com a mesma maneira de tocar, com as mesmas influências, isso é muito natural. Não tinha nada a ver com a bossa nova, era uma coisa daquela época, do final dos anos 50. Eu comecei em 1958 no Rio - porque em São Paulo não tinha isso, era só o *jazz* norte-americano. No Rio isso já existia com músicos mais velhos que eu, que tocavam samba com improvisação. Era a Turma da Gafieira, com Sivuca, Edison Machado, Zé Bodega. Nos anos 50 eles já tinham essa pegada (MEIRELLES, 2004)²².

Contemporâneo da Bossa Nova, o *Samba-Jazz* trilhou outro caminho; porém mais tarde ele foi beneficiado pelas inovações harmônicas e pelo próprio repertório implementado pela Bossa Nova. Assim como as obras de *Tin Pan Alley* serviram ao *Jazz*, a Bossa Nova veio a se tornar *standard* de *Samba-Jazz*.

6.2 O encontro entre o *Jazz* e o *Samba*

Antes de adentrarmos no estudo e análise da Bossa Nova propriamente dita, procurarei apresentar a relação entre o *Samba* e o *Jazz* no período estudado, década de 1950, e discutir como foi representado o diálogo entre esses gêneros, para o que utilizarei o trabalho de SARAIVA “A invenção do *Samba-Jazz*”, que trata dessa discussão.

SARAIVA (2007) apresenta quatro tipos de encontro entre as duas musicalidades²³ naquele cenário: as primeiras tentativas de se tocar *Jazz*, tocar *Jazz*

²² Entrevista concedida a Ramiro Zwetsch. São Paulo. Arquivo eletrônico disponível em <http://br-instrumental.blogspot.com.br/2006/06/meireles-e-sua-orquestra-brasilian.html>. Acesso em 14/09/2017.

²³ O termo musicalidade aqui é entendido como uma espécie de memória músico-cultural. Segundo ACACIO: musicalidade seria, assim um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas.

como se fosse Samba, tocar Samba como se fosse *Jazz* e tocar Samba com características consideradas jazzísticas.

Segundo SARAIVA

Este caminho – do *jazz* “moderno” ao samba “moderno” – foi experimentado de diferentes formas naquela cena musical de Copacabana e apropriado de diversas maneiras pelos discursos de críticos e jornalistas, dependendo de que lado do debate eles estavam (2007, p.78).

O primeiro tipo de encontro entre o *Jazz* e o Samba, segundo SARAIVA (2007), é aquele em que o *Jazz* predomina. Isso se dá na tentativa de o músico brasileiro tocar *Jazz*, sendo o caso, por exemplo, do quarteto de Dick Farney interpretando *The lady is a tramp* no auditório de *O Globo*. Uma apresentação na qual, se não houvesse no repertório temas brasileiros, mesmo que tocados na forma *jazzificada*, seria difícil dizer que eram músicos brasileiros executando este concerto. Neste tipo de encontro valoriza-se apenas o *Jazz*, mas isso é importante, pois a partir dessa vivência jazzística dos músicos, surgem as “experimentações” com a música brasileira.

O segundo tipo de encontro é quando o *Jazz* é tocado como se fosse Samba. “Aqui há a crença de que o ritmo do Samba guardaria em si a própria essência do Samba, capaz de transformar qualquer música que fosse” (SARAIVA, 2007, p.79). SARAIVA cita os discos *Feito para dançar*, de Waldir Calmon, em que encontramos a música *In the mood*, e o disco *Palhetas espetaculares*, de Zacarias, com a *Holiday for strings*.

Invertendo esse último encontro entre os gêneros, ou seja, tocar Samba como se fosse *Jazz*, surge o terceiro tipo de encontro entre as musicalidades, sendo essa a primeira iniciativa com a incorporação da linguagem jazzística pelo Samba.

O quarto e último “tipo ideal” apresentado por SARAIVA desse encontro das musicalidades é representado pela preponderância do Samba, incorporando alguns aspectos do *Jazz*.

Estes “alguns aspectos” podem estar vinculados à harmonia pelas “dissonâncias”, ou à maneira de arranjar determinados instrumentos de sopro; ou com destaque acentuado para a improvisação; ou ainda uma simples vinculação com o “moderno” enquanto valor, sem a especificidade de nenhum elemento musical propriamente dito (SARAIVA, 2007, p.80-81).

Esse tipo de relação entre o *Jazz* e o Samba nos mostra a aproximação destes gêneros através da prática musical no Rio de Janeiro principalmente na década de 1950. Essa relação levou a experimentos e, segundo muitos autores, à “modernização” da música brasileira. E foi essa relação que levou muitos a levantarem a bandeira contra essa influência e, em suas críticas imbuídas de nacionalismo, não houve um crivo para separar o que de fato estava acontecendo na música brasileira.

Temos à frente um imbróglio entre o *Samba-Jazz* e a Bossa Nova. É possível resumir o pensamento de muitos críticos e autores da época que ecoam até os dias atuais, na fala de Brian McCann:

Todos os membros do triunvirato da bossa nova eram altamente familiarizados com o som dos clubes de Copacabana e todos recorriam a esse som de maneiras diferentes. Os músicos raramente conseguem dar nome aos seus próprios gêneros e a bossa nova, apesar das objeções dos pseudosseparadores, passou a descrever, corriqueiramente, todos os sons *samba-jazz* do final dos anos 50 e início dos anos 60, assim como a herança nacional e internacional subsequente da música do triunvirato, em particular (MCCANN, 2010, p.107).

O surgimento da Bossa Nova e as aproximações da música estadunidense com a música brasileira (o *Jazz* e o Samba) eclodiram praticamente no mesmo espaço social e no mesmo período, final de década de 1950, início da década de 1960. E logo que surgiram os chamados *samba-sessions*, a Bossa Nova tem sua origem. Porém não são as mesmas engrenagens que compõem os dois estilos.

O disco da *Turma da Gafieira*, de 1957, ajuda a exemplificar o que venho dizer. Este LP reúne composições de Altamiro Carrilho, e neste disco surge uma postura inovadora, que demonstra a formação e a concepção que precedem o *Samba-Jazz*. Neste disco, em todas as faixas, existe a valorização a improvisação no sentido jazzístico do termo; o tema é apresentado e seguido de uma série de *chorus* para improvisação. Essa, a princípio, era a ideia de aplicação da música estadunidense na música brasileira, e essa mescla entre as culturas pode ser entendida a partir da ideia de “fricção de musicalidades”, expressão utilizada por ACACIO.

A concepção de fricção de musicalidade entre o Samba e o *Jazz* é desenvolvida a partir do paradoxo de que, ao mesmo tempo em que o Samba mergulha no *Jazz*, ele busca o afastar-se dele a partir da articulação da musicalidade brasileira.

O jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que devora o paradigma *bebop*, busca incessantemente afastar-se desta musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta tensão é congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical, na concepção acima mencionada. Faz parte desta estabilidade o embate entre o mixolídio nordestino e a *blues scale*, uma marca fundamental do jazz brasileiro. Aqui, as musicalidades dialogam, mas não se misturam, suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças. A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter (ACACIO, 2005, p.203).

Esse é o caso do *Samba-Jazz* e de muita produção que teve início na década de 1950 e permanece até os dias de hoje. Porém, antes do advento da Bossa Nova, havia uma carência de um repertório adequado a “concepções musicais modernas” e essa carência foi sanada pelos procedimentos musicais utilizados pela Bossa Nova.

A Bossa Nova passa a servir ao *Samba-Jazz* emprestando suas canções, apresentando elementos musicais “modernos” e “sofisticados”.

Segundo BARSALINI:

Na década de 1960, as composições bossa nova foram prontamente assimiladas por aquela geração de músicos que valorizava a improvisação jazzística, principalmente pelos aspectos relacionados à harmonia, que incorporava tensões nos acordes, gerando uma nova funcionalidade através de encadeamentos que ampliavam as possibilidades melódicas e improvisatórias. No entanto, isso não significa que devemos compreender o samba-jazz como uma espécie de fazer musical “subsidiário” à bossa nova, pois apesar de os instrumentistas terem se apropriado de temas como *Samba de uma nota só*, *Desafinado*, *Corcovado* ou *Ela é carioca*, executados inúmeras vezes pelos improvisadores, os procedimentos musicais comuns ao samba-jazz delineiam um panorama estético muito distinto daquela atmosfera sonora emanada pelo LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto (2014, p.8).

Por sua vez a Bossa Nova é compreendida levando em consideração o conceito de hibridismo cultural, pois essa nova música processa os elementos de implicação e a transforma em algo original. Ela incorpora elementos estrangeiros a ponto de transformá-los e apresentá-los de maneira original e autêntica, sem romper com “tradição” ou com a estética de uma música nacional (não teria problema se viesse a romper); porém o que percebemos com a Bossa Nova é uma continuidade da música brasileira.

Como dito anteriormente sobre hibridismo cultural, essa relação pode ter acontecido de forma intencional, ou até mesmo de forma inconsciente, e neste ponto não negamos as implicações que o *Jazz* trouxe para a Bossa Nova, mas a problemática está em superestimar essa contribuição da música estadunidense na música brasileira.

Esses estilos agradavam aos ouvidos dos jovens carioca; o *Jazz*, o *Samba-Jazz* e a Bossa Nova traziam consigo elementos “modernos” aos ouvidos da época, e por essa proximidade, os defensores da música brasileira e até mesmo os entusiastas dessa “modernidade” atribuíram ao *Jazz* essa conquista.

E, como vimos, ao menos do ponto de vista sociocultural é perfeitamente admissível tão afirmação, porém do ponto de vista musical encontramos certa dificuldade em sustentar esta alegação.

Tom Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes são, de certa forma, o núcleo, a gênese da Bossa Nova. Um exemplo da importância de Tom Jobim no cenário internacional é o fato de um número significativo de seus temas estarem transcritos no *Real Book*, a bíblia do *Jazz*. Esse é, sem dúvida, um indicador da representatividade de Jobim na música que melhor representou o Brasil na década de 1960. E é neles (Tom, Vinicius e João Gilberto) que estarão centradas as considerações que seguem.

Até o momento, foram abordados muitos personagens que compunham o cenário musical no Rio de Janeiro na década de 1950 e que dialogavam com o *Jazz*. Mas, quanto a João Gilberto e Tom Jobim, estes não se identificavam muito com essa música.

Tom Jobim e João Gilberto foram os criadores da nova tendência, o que os levou a fazer experimentações formais à maneira das vanguardas históricas e, como é de praxe neste tipo de procedimento, a romper com determinados repertórios e práticas do nosso passado musical. Poderíamos dizer que esta foi a faceta “moderna” do compositor. Agora, é importante registrar que Tom costumava adotar atitudes mais conciliatórias com relação à tradição, o que configura certamente o seu perfil “modernista”. Ou seja, ao retomar caminhos já trilhados por determinados músicos que admirava, como Heitor Villa-Lobos, desenvolvia uma atitude, à maneira do Modernismo brasileiro, tanto de rejeição ao passado imediato da arte e da cultura brasileira – a poesia parnasiana, o discurso bacharelesco e a pintura acadêmica, entre outras tradições – quanto de profundo carinho para com determinados legados musicais (NAVES, 2010, p.33).

Nelson Mota, em seu livro *Noites tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*, narra sua vivência musical, que inclui seu encontro com a Bossa Nova. Ele também nos

mostra a diferença de comportamento e concepção musical da turma “bossa nova” com os protagonistas da Bossa.

Encolhido num canto, extasiado, vi pela primeira vez Leny Andrade cantando, acompanhada por Luiz Eça, Otávio Bailly e Helcio Milito, a base do futuro Tamba Trio. Os bossa-novistas cariocas adoravam *jazz*, *cool jazz*, Chet Baker, Stan Getz, Dave Brubeck e Paul Desmond, Miles Davis, Bill Evans, Stan Kenton, tinham ótima formação jazzística, gostavam de improvisar e de harmonizações complexas, seus ídolos eram jazzistas, agiam como *jazzmen*, não tocavam música brasileira. Pelo menos até a descoberta da bossa nova. Mas João Gilberto, que tinha começado tudo, tinha muito pouco a ver com tudo aquilo. João era baiano, sua música era brasileiríssima e nela não havia espaço para improvisações. Pelo contrário, exigia uma constante elaboração e lapidação, extremo rigor e precisão na busca da simplicidade absoluta. As harmonias complexas do *jazz* encontravam no violão de João dissonâncias e sequências semelhantes, seus acordes pareciam ser os mesmos. Só que em lugares diferentes. Estavam onde não deveriam estar e por isso soavam tão bonitos e surpreendentes – e tão naturais. Seu domínio do ritmo e das divisões, seu suingue sincopado, seu fraseado seco e preciso, a sincronicidade entre voz e violão, tudo em João levava ao rigor e à disciplina, ao fundo do Brasil. E ao gênio. Os *jazzmen* gostavam muito de João, mas ele não ligava muito para *jazz*. Preferia Dorival Caymmi e Ary Barroso. E adorava Cole Porter. Os jazzistas também adoravam Tom Jobim, porque era moderno, dissonante e sofisticado. As mulheres também, porque ele era bonito, educado e charmoso. Todo mundo gostava de Tom Jobim, de seu piano e de seu violão, da elegância econômica de seu fraseado e de seus acordes, da sofisticada leveza de suas melodias. De seu colossal talento em flor. Mas Tom Jobim não fazia parte da “Turma da bossa nova”. Ele era a bossa nova. Ele e João (MOTA, 2000, p.14-15).

Andre Luís Scarabelot nos diz que o músico Ian Guest, que frequentava o Clube de Jazz e Bossa, no Beco das Garrafas, em 1958, lembra que Jobim e Gilberto não eram frequentadores assíduos do lugar e que nunca ouviu João tocando *Jazz* (SCARABELOT, 2004, p.2).

Sergio Cabral, no *songbook Bossa Nova - Vol. I*, de Almir Chediak, nos fala que:

Havia uma clara conexão com o *jazz*. (Quem não se lembra as famosas *jam sessions* no Beco das Garrafas?). Mas para reduzir a Bossa Nova apenas a essa influência seria longe da verdade. Tom Jobim, por exemplo, jamais confirmou essa influência em sua música, confessando que, na verdade, sua obra bebeu muito mais nas harmonias chopinianas do que no *jazz*. João Gilberto, um dos grandes líderes do movimento, pediu, certa vez, que não chamassem sua música de Bossa Nova, mas, simplesmente, de samba (CABRAL, p.16).

O que gostaria de demonstrar é que, na década de 1950, muitas experimentações, ideias, mudanças na maneira de tocar e fazer música rodeavam o Rio de Janeiro, e muitos dos compositores associaram a novidade da música estadunidense com seu repertório.

No caso de João Gilberto e Tom Jobim, seu vocabulário musical era muito rico. Jobim não veio a conhecer os acordes com notas de tensão via *Jazz*, mas era um profundo conhecedor da música erudita europeia e não negava sua dívida para com a harmonia de Debussy, Villa-Lobos, Chopin e outros compositores eruditos. E João Gilberto se declara intérprete de Samba. Sua essência é brasileira. Porém esses dois compositores não viviam em uma bolha, isolados dos acontecimentos culturais. Pelo contrário, entenderam toda a movimentação e apresentaram uma novidade, uma releitura de tudo o que era feito, porém, buscando inspiração direto da fonte (no caso, a música erudita, com a qual o *Jazz* tem também sua dívida).

E esse novo “produto” trazia exatamente as novidades que os jovens músicos da época buscavam: harmonias baseadas nas tétrades com notas de tensão, uma letra que refletia o cotidiano e melodias apoiadas nas notas de tensão.

Para concluirmos este pensamento e partimos para as análises das obras, a música brasileira da década de 1950 não causava nos jovens e músicos entusiasmo significativo. Com a grande propagação do *Jazz*, a criação das *jazz session*, *Samba session* nos diversos bares carioca, a busca por novos sons foi de certa forma intuitiva. Muitos músicos brasileiros que gostavam de *Jazz* buscavam esse “espírito” de interpretar os temas, aplicando nas obras brasileiras o que mais tarde veio a se chamar de *Samba-Jazz*, mas as harmonias não eram sofisticadas como no *Jazz*, limitando seus intérpretes nos improvisos e na linguagem instrumental, como o caso da Turma da Gafieira citado acima.

Porém, conforme a Bossa Nova se torna conhecida, toda uma geração de instrumentistas influenciados pelo *Jazz* se envolve com essa música. São grupos como o Milton Banana Trio, Tamba Trio, Zimbo Trio, Jongo Trio, o Samba *Jazz de* Meireles, os Copa 5, dentre outros.

Logo, esses personagens que executavam *Jazz*, Samba, com toda essa mistura, passam não apenas a admirar, mas também a executar a Bossa Nova. Porém o surgimento deste estilo, como veremos, não se deve tanto ao *Jazz* como alguns querem fazer crer. Não que a Bossa Nova não tenha recebido nenhuma influência do *Jazz*, mas

ela foi bem menos relevante na formatação do gênero do que os críticos e até mesmo alguns entusiastas desejavam que fosse.

6.3 Influência do Jazz?

O foco do trabalho é a produção que vai de 1958 a 1963. Em meu projeto de pesquisa, eu acreditei que a harmonia seria a porta de entrada para as análises. Porém, no decorrer da pesquisa, percebi que, assim como muitos, estava enganado.

Em relação à harmonia, é importante levar em consideração o discurso de Mario de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*: para o autor, os processos de harmonização sempre ultrapassam a nacionalidade.

Segundo SARAIVA (2007), é unanimidade falar que a Bossa Nova incorporou as “dissonâncias”²⁴ à harmonia devido ao *Jazz*. Mas atribuir ao *Jazz* as conquistas harmônicas da Bossa Nova seria negligenciar toda a trajetória da música tonal. Aliás, segundo ANDRADE ²⁵(2016), para que um estilo de música popular pudesse oferecer alguma novidade, seria preciso criar um novo sistema para reger as progressões harmônicas, pois, como bem conhecemos, a música europeia explorou ao máximo a tonalidade, e praticamente nenhuma novidade em termos de acordes e progressões apareceu com o *Jazz*.

Para Mario de Andrade,

Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular. É certo que o emprego dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaélicos, chineses, ameríndios, africanos, cria necessariamente uma ambiência harmônica especial mesmo quando as peças são monódicas. Em certos casos essa ambiência pode se tornar característica. Porém esse caráter é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias e diafonias pitagóricas, desde o conceito de acorde por superposição de terças, e a hierarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas etc. etc. até as nonas, undécimas, décimas terças, a tonalidade e a pluritonalidade dos contemporâneos. Ora isso é um contrassenso porque uma criação dessas, sem base acústica, sem base

²⁴ Termo utilizado por SARAIVA, porém a expressão que utilizarei será esta: notas de tensão.

²⁵ Edição comemorativa dos 70 anos da morte do escritor. Publicada originalmente em 1928.

no populário, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional (ANDRADE, 2016, p.21-22).

Com relação à harmonia, FREITAS também nos diz que

(...) Na *tonalidade harmônica*, quando um analista, teórico, professor, etc., defende que “determinado *acorde* é de determinado *estilo* (*época, lugar, músico, etc.*)” pode estar nos informando mais sobre si mesmo, sobre suas experiências, escolhas musicais e visão de mundo do que sobre esse *acorde* propriamente dito (FREITAS, 2010 p.673).

Grandes conquistas harmônicas hoje presentes na música brasileira são provenientes da Bossa Nova, porém atribuir essa conquista exclusivamente ao *Jazz* não nos parece honesto. Mesmo que os fatores sociais contribuam para o discurso.

Tom Jobim teve, em sua formação musical, muita instrução e contato com a música erudita desde bem cedo.

Nascido em uma família culta Jobim teve sua iniciação musical através do caminho erudito. Por volta de 1946 sua mãe, Nilza, fundadora do Colégio Brasileiro de Almeida, alugou um piano e contratou Hans-Joachim Koellreutter para ensinar música aos alunos do colégio. Fato decisivo para o futuro profissional de Tom que com quatorze anos inicia seus estudos de piano. Jobim relata em inúmeras entrevistas a importância de Koellreutter em sua iniciação musical: “Koellreutter era uma alma boa e muito exigente. Me ensinou muita coisa prática, me ensinou assim por alto esse negócio de 12 tons, de não ser tonal, de não ter uma tonalidade principal e usar os doze tons do piano (JOBIM, 2001, p.8).

Toda essa trajetória do compositor, não pode ser negligenciada, pois da mesma fonte de que se serviu o *Jazz*, o maestro brasileiro tinha pleno conhecimento.

Além disso, GAVA nos mostra que em questões funcionais dos acordes, pouco foi alterado do que estava sendo utilizado na música popular brasileira. A grande novidade em termos de harmonia se dá exatamente na relação com a melodia, pois as notas de tensão não apresentavam apenas um colorido a mais para a obra; elas são parte fundamental da obra.

Com isso, quero dizer que esses truques deixaram o estatuto de meros ornamentos para assumirem funções estruturais dentro das obras, e que, com efeito, propiciaram o surgimento de uma *outra* harmonia (ainda que tonal). Se é certo que de alguma forma sempre estiveram presentes como elementos acessórios ocasionais, vieram, com as invenções bossanovistas, determinar a própria estrutura dos encadeamentos harmônicos, num grau de densidade e complexidade

pelo visto inéditos até então (ao menos no âmbito de nossa música popular) (GAVA, 2002, p.240).

Logo, podemos concluir que, se o *Jazz* influenciou a Bossa Nova significativamente, essa influência não está na harmonia. Porém vamos investigar nas obras e em seus contemporâneos se essa evidência pode ser demonstrada.

6.4 Aproximações “bossanovísticas” contemporânea.

São atribuídos a Dick Farney, Dóris Monteiro, Nora Ney, Lúcio Alves, Tito Madi, Ivon Cury, Johnny Alf, João Donato, Luiz Eça, dentre outros, os prenúncios da Bossa Nova. Contudo queremos olhar um pouco além do Beco das Garrafas e demonstrar que, além da música erudita europeia, a música erudita brasileira também apresenta novidades, que são vistas na Bossa Nova.

A música de Cláudio Santoro e de Gilberto Mendes são exemplos de composição que utilizaram elementos que vieram a se tornar característicos da Bossa Nova.

O compositor Gilberto Mendes, com um espírito mais cosmopolita do que nacionalista, diz que em certa fase de sua vida, sem a ideia preconcebida de nacionalismo musical, passa a ter contato com o nosso folclore, e procurou assimilar o “espírito” do folclore brasileiro, as características melódicas, para que, a partir delas, pudesse criar suas próprias melodias. Segundo o compositor

O ajuste dessa minha nova linha melódica a meu universo harmônico particular, já definitivamente definido, deu como resultado algo parecido com o que viria a ser a bossa nova, alguns anos depois. A natureza comunicativa e o leve toque quase popular que minha música sempre teve, agora reforçado pelo estudo de nosso folclore, mais o uso de uma harmonização culta e refinada que eu assimilara de Debussy e Bartók, permitiram que eu me antecipasse, a nível erudito e mais avançado, na criação de certos complexos melódico-harmônicos semi-eruditos da bossa-nova (...)(MENDES, 1994, p.55).

Lagoa

para Andrea Kaiser e Rubens Ricciardi

poema
Carlos Drummond de Andrade

Gilberto Mendes
1957

The image shows a piano score for the piece 'Lagoa' by Gilberto Mendes. It is written for piano and is in 7/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 53 and a dynamic marking of *mf*. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The second system starts with a measure number of 5 and includes a 'rit.' marking. Brackets labeled 'simile' are placed under the accompaniment in both systems.

Figura 13 Trecho da obra *Lagoa*- Gilberto Mendes

A exemplo do que explanava Gilberto Mendes, a canção *Lagoa*, de 1957, exemplifica as relações da harmonia com a melodia, o que posteriormente veio a ser muito empregado na Bossa Nova. No compasso 22 dessa obra, o compositor usa o acorde de Fá Maior com a sétima maior (F7M), enquanto a melodia passa pela nota de tensão do acorde (a nona maior de fá). A mesma situação²⁶ encontramos no primeiro compasso de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim. Vale ressaltar que isso não significa que uma música tenha influenciado a outra, porém a utilização de elementos característicos da Bossa Nova podem ser visto na música erudita brasileira.

²⁶ A comparação se dá apenas quanto ao procedimento composicional, e não quanto ao resultado final das obras.

9ª 7ª do acorde

22

não sei se e - le é

F7M

Figura 14. a) *A Lagoa* - Gilberto Mendes - comp. 22

9ª 7ª de fá maior

F7M

Figura 14. b) *Garota de Ipanema* - Tom Jobim - comp.1

Nada de genialidade nisso aí, apenas comecei primeiro, conduzindo casualmente a esse tipo de estruturação melódico-harmônica, no fundo derivada do Debussy e Bartók de que eu tanto gostava. Cláudio Santoro tem uma linda canção pré-bossa-nova, o *Acalanto da Rosa* (MENDES, 1994, p.55).

"pour Lia"
ACALANTO DA ROSA

Allegro -

Dor-me-a-er-tre - la no céu Dor-mea-ro - saje seu far-olim Dor-mea-lu - a no mar Dor-mea-mor den-tro do mim e pre-ci - so pi-sar le-ve, ai e pra - ci - so mas fa-çar Heu a-

Figura 15. Trecho *Acalanto da Rosa*

1º e 2º compassos de *Acalanto da Rosa* - Cláudio Santoro

9ª de Cm 9ª de Fm

Cm7(9) Fm7(9)

Figura 16. Exemplo estrutura melódico-harmônica

Além da obra *Acalanto da Rosa*, citada por Gilberto Mendes, de Cláudio Santoro, encontramos o *Prelúdio nº1*, obra composta em 1957, e que também traz características, que mais tarde foram consideradas jobinianas.

Lento Expressivo *Prelúdio* n.º 1 Claudio Santoro

Figura 17. *Prelúdio n.º 1* - Cláudio Santoro

Cm7(9) G(9)(b13)/B A7(b9)

Figura 18. Relação melódico-harmônica - *Prelúdio n.º 1* - Cláudio Santoro

Ao ouvir esse prelúdio, conseguimos identificar claramente a mesma linguagem utilizada por Tom Jobim em *Luíza*, por exemplo. A riqueza melódica que não é apenas sustentada por uma harmonia elaborada, mas é complementada por ela.

Nas pesquisa sobre música popular, por vezes não se atenta para a literatura erudita e o diálogo entre as músicas. Porém, com a Bossa Nova, as barreiras entre o

“culto” e o “popular” estão diluídas e aquilo que vinha sendo praticado por compositores eruditos nacionais, quase que ao mesmo tempo, surge nas canções populares.

Em relação à harmonia e à melodia na Bossa Nova, é comum o uso de acordes baseados nas tétrades com notas de tensão; e na relação melódico-harmônica, a melodia passa a se apoiar também nas notas de tensão; e nesse aspecto a harmonia passa a desenvolver um papel mais importante do que meramente acompanhar a melodia: a relação acaba sendo de complemento. Sem a harmonia, a melodia acaba por ficar sem significado. Enquanto as harmonias não podem ser simplificadas a mera tríade, os acordes passam a assumir funções estruturais que interferem diretamente no sentido melódico.

6.5 A Bossa Nova

Isto é Bossa Nova, isto muito natural...

Tom Jobim/ Newton Mendonça

As análises a seguir não terão um aspecto formal, visto que existem muitos trabalhos já publicados que trazem consigo ótimas análises das canções Bossa Nova. Iremos apenas pontuar tudo o que foi dito nesta pesquisa, destacando os elementos que permitiram que a Bossa Nova fosse reconhecida no mundo todo. Além disso, sua originalidade é fonte de inspiração dos compositores, em especial as obras de Tom Jobim, João Gilberto, com letras de Vinicius de Moraes e Newton Mendonça.

Logo no início da Bossa Nova, Jobim recebeu muitas críticas por “plagiar” algumas canções. Eram tão nítidas as suas fontes de inspiração, que a crítica não poderia ter deixado passar em branco.

Fazendo um gancho com as artes visuais, observe as obras de Diego Velázquez e Pablo Picasso, obras de Manet, Rafael, e obras mais antigas ainda, que remontam à Roma Clássica.



Figura 19. *As Meninas* - Diego Velázquez (1599-1660)



Figura 20. *As Meninas* - Pablo Picasso



Figura 21. *Deuses Fluviais* (pormenor de um sarcófago romano), séc. III a.D -Villa Medici, Roma



Figura 22. MARCANTONIO RAIMONDI. Segundo RAFAEL, *O Juízo de Páris* (pormenor). c.

1520 gravura



Figura 23. *The Luncheon on the Grass (Le déjeuner sur l'herbe)*, 1863/ Manet

Porventura seria Picasso devedor de Diego Velázquez, ou Manet de Rafael, ou Rafael devedor das obras que remontam à Roma clássica e até para além dela? Para JANSON

(...) Manet, Rafael e as divindades romanas formam três elos de uma cadeia de relações que surgiu algures num passado obscuro e distante e que continuará a prolongar-se pelo futuro, pois o *Déjeuner sur l'Herbe* também já serviu de modelo a trabalhos mais recentes. E o caso não é excepcional. Todas as obras de arte, seja onde for (...) estão ligadas às suas antecessoras por elos semelhantes. Se é verdade que “nenhum homem é uma ilha”, o mesmo se pode dizer das obras de arte. O conjunto destas cadeias forma uma espécie de teia, a que damos o nome de tradição, na qual cada obra ocupa um lugar específico. Sem tradição (ou seja, “o que nos foi transmitido”), nenhuma originalidade seria possível, pois é ela que proporciona ao artista a plataforma segura que lhe serve de trampolim para a imaginação criadora. E o que ele venha a fazer servirá, por sua vez, de ponto de partida para outros (JANSON, 1992, p.14).

A criação e a originalidade sempre partem de um ponto específico; não seria possível criar algo a partir do nada. O mesmo acontece na música: o artista começa por trabalhar no plano do artesanato, imitando obras anteriores, antes de ser compositor. Para criar algo original, é preciso ter contato, conhecer, experimentar, tocar, interpretar

obras já existentes. Somente depois de conhecer essas obras com segurança é que o artista pode passar desta fase de simples “perícia artesanal e se tornar criador por direito próprio” (JANSON, 1992, p.14).

Podemos perfeitamente fazer essa analogia com as obras de Jobim, a exemplo da canção *Insensatez*, gravada por João Gilberto em 1961, para a qual a fonte de inspiração foi totalmente “chopiniana” (*Prelúdio nº 4*, de Chopin).

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is for 'Insensatez Tom Jobim - 1961' and the bottom staff is for 'Preludio nº 4 Chopin -1839?'. Both are in G major. The top staff has a blue box with the title and year. Annotations include 'ênfase da nota sol' with a bracket over the G notes and 'Mov. Cromático descendente' with a red oval around a descending chromatic line. Blue arrows point from the bottom staff to the top staff, highlighting the structural similarities between the two pieces.

Figura 24. Comparação da primeira frase de *Insensatez* com o *Prelúdio nº4*

Nesta primeira frase, Jobim desenvolve uma pequena variação do tema do *Prelúdio* de Chopin. O tema se apoia em apenas duas notas diatônicas, a quinta do acorde, com uma bordadura de 2^am (segunda menor) e faz um pequeno movimento cromático para iniciar a próxima frase, que é repetida um tom abaixo.

Jobim realiza o mesmo movimento, inicia a frase com a quinta do acorde com bordadura de 2^am (segunda menor) e para terminar a frase faz um movimento cromático descendente e repete a mesma situação um tom abaixo.

Insensatez

Prelúdio

Figura 25. 2ª Frase *Insensatez* e *Prelúdio n.º4*

Em relação à forma musical, *Insensatez* é uma canção de apenas uma parte, assim como a forma do *Prelúdio* de Chopin. A harmonia revela certa semelhança também. A progressão cromática descendente dos baixos é encontrada em ambas as obras.

Insensatez

B m7 F#7/A# A m6 E7/G#

Figura 26. Relação dos Baixos - *Insensatez*

Prelúdio n 4

Figura 27. Relação dos Baixos – Prelúdio n^o 4

Porém essas características nos mostram apenas a fonte de inspiração de Tom Jobim. Assim como as obras de Picasso e outros artistas, a canção *Insensatez* não é um plágio, pois, além de o desenvolvimento das obras ser diferente, *Insensatez* apresenta originalidade. A começar pelo fato de ser uma canção, diferentemente da obra de Chopin.

A harmonia de Chopin possui um movimento interno de vozes muito maior do que Jobim. E sua melodia não se organiza de maneira tão regular quanto a de *Insensatez*.

Essa relação de releitura não acontece somente com as músicas eruditas: um tema conhecido de *Tin Pan Alley* abordado por muitos pesquisadores teria contribuído para a melodia de *Samba de uma nota só*²⁷. A canção *Night and day*, de Cole Porter, na versão apresentada no musical *Gay Divorce*, de 1934, apresenta uma introdução com a melodia desenvolvida em apenas uma nota.

²⁷ Versão analisada do disco lançado em 1960 – *O amor, o sorriso e a flor* – João Gilberto.

Night and Day
FROM GAY DIVORCE

Moderato
mp poco a poco cresc.

(not fast) Edim B7 Eb

Like the beat, beat, beat of the tom-tom When the jun - gle shad - ows

Ebm B7 Edim B7 Eb Ebm

fall, Like the tick, tick, tock of the state-ly clock, as it stands a- gainst the

Bb B7 E C7

wall, Like the drip, drip, drip of the rain-drops, When the sum-mer show'r is

Figura 28. *Night and Day* – Cole Porter. FONTE: *The Cole Porter Songbook* – Simon and Schuster – New York, 1959

Paroles de
NEWTON MENDONÇA

«Samba de uma nota só»

Musique de
A. C. JOBIM

Copyright- 1.961- by Mr. A.C. JOBIM and Mrs. Newton Mendonça
Brazil

Figura 29. *Samba de uma nota só* - Manuscrito Tom Jobim FONTE: Acervo Tom [Jobim/musicas/manuscritos.

Evidentemente a canção de Cole Porter tem a introdução baseada em uma nota, assim como a canção de Tom Jobim e Newton Mendonça, apesar de muitas obras serem desenvolvidas a partir de uma nota só, como foi dito pelo próprio Tom Jobim em entrevista. É perfeitamente possível que Jobim tenha se inspirado em *Nighth and day*, mas isso em nada tira a originalidade dessa canção. E foram tantas as novidades trazidas por *Samba de uma nota só*, que esta se tornou uma canção muito emblemática da Bossa Nova.

Nighth and day

Samba de uma nota só

Figura 30. Comparação melodia – *Nighth and day* e *Samba de uma nota só*

Jobim²⁸ fala que:

O que acontece é que você, ao repetir uma nota, você tende a um pedal médio. Se você repetir no baixo, será um pedal no baixo. Se for um pedal agudo, será uma melodia de uma nota só! Muitas músicas têm uma nota só! Como o *Prelúdio* de Chopin, ou a *Gota d' água...* Há uma canção alemã, com versão inglesa chamada *I'm noting...* Tem o *Night and day*, Tem o *Johnny one note...* Há uma porção de músicas... Não é novidade se repetir uma nota e... quando você repete uma nota não constitui melodia... e por aí vai. (JOBIM, p.129).

Mas não foram as semelhanças com a canção *Night and day* que deram a visibilidade a *Samba de uma nota só*. A canção de Tom Jobim sintetiza o que é a própria Bossa Nova.

²⁸ Disponível em:

<www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4045/entrevista%20com%20tom%20jobim.pdf?sequence=74>
Acesso em 21/09/17.

A forma como Jobim conduz a nota pedal sendo mantida durante a progressão dos acordes faz com que ela vá se transformando em nota de tensão. A relação letra e melodia, o encadeamento dos acordes, o ritmo e a maneira de cantar, a orquestração/arranjo, demonstram o que é o estilo Bossa Nova.

A letra desta canção é a grande articuladora da coerência musical: ela é a responsável por integrar todas as partes da obra. A melodia, harmonia, todos os elementos musicais estão em função da letra.

Samba de uma nota só

Eis aqui este sambinha feito numa nota só.
 Outras notas vão entrar, mas a base é uma só.
 Esta outra é consequência do que acabo de dizer.
 Como eu sou a consequência inevitável de você.
 Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada,
 Ou quase nada.
 Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada,
 Não deu em nada.
 E voltei pra minha nota como eu volto pra você.
 Vou contar com uma nota como eu gosto de você.
 E quem quer todas as notas: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.
 Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só.

Samba de uma nota só traz em sua temática principal a questão romântica, uma pequena história de um amor ingênuo. Contudo existe também a relação da letra com a melodia: enquanto o discurso literário menciona que a base da canção é uma só, a melodia está inteiramente desenvolvida em apenas uma nota; quando a letra menciona “esta outra é consequência...” a melodia dá um salto de quarta ascendente e continua se desenvolvendo em apenas uma nota.

Eis a- qui este sam bi- nha feito numa no- ta só. (...)

Es ta outra é con- se -qüên - cia do que aca-bo de di - zer

Figura 31. Relação letra- melodia em *Samba de uma nota só*

Já na segunda parte, quando se canta “Quanta gente existe por aí que fala tanto (...)”, a melodia desemboca em uma sucessão de notas em semicolcheias, fazendo a menção do “fala tanto”. Essa relação acontece na música toda: a letra e a melodia estão inteiramente ligadas; sem a letra, a melodia não faz muito sentido, assim como sem a melodia a letra não tem sentido algum.

Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz na da

Figura 32. Relação letra-melodia em *Samba de uma nota só*

A relação da harmonia com a melodia e a letra também é de suma importância para compreender a originalidade e genialidade dessa obra.

Essa relação da letra com a melodia, é também vista na canção *Desafinado*²⁹, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Apresentando uma letra com uma certa dose de provocação, *Desafinado* rebate as críticas dirigidas à Bossa Nova na época.

Desafinado

Tom Jobim e Newton Mendonça

Se você disser que eu desafino, amor,

²⁹ Versão analisada do disco de 1959 – João Gilberto.

Saiba que isto em mim provoca imensa dor.
 Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu;
 Eu possuo apenas o que Deus me deu.

Se você insiste em classificar
 Meu comportamento de antimusical,
 Eu mesmo mentindo devo argumentar
 Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural.

O que você não sabe nem sequer presente
 É que os desafinados também têm um coração.
 Fotografei você na minha *rolleyflex*.
 Revelou-se a sua enorme ingratidão.

Só não poderá falar assim do meu amor;
 Este é o maior que você pode encontrar.
 Você com a sua música esqueceu o principal:
 Que no peito dos desafinados,
 No fundo do peito, bate calado,
 Que no peito dos desafinados também bate um coração.

O ar irônico dos compositores se reflete na letra, através da qual eles se mostram conscientes da dificuldade técnica empregada na canção, com intervalos difíceis de serem cantados, e brincam com o texto dizendo que “(...) só privilegiados têm o ouvido igual ao seu,/ eu possuo apenas o que Deus me deu (...)”.

Além da resposta aos críticos trazida no texto da canção, a relação letra e melodia, encontrada em *Samba de uma nota só* também é vista aqui.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A blue circle highlights the F#4 note, which is labeled with a "#11" above it. Above the staff, two chord symbols are shown in blue boxes: "E 6(9)" and "F#7(#11)". Below the staff, the lyrics "se vo - cê dis - ser que eu de - sa - fi no a - mor" are written.

Figura 33. Relação letra-melodia-harmonia – *Desafinado*

Foi proposital a inserção de um intervalo de décima primeira aumentada, em relação ao acorde, na melodia, justamente com a palavra “desafino”. Este intervalo sendo executado causava enorme estranheza numa parcela de ouvintes não tão “privilegiados” da época, provocando a sensação de se estar desafinando.

É compreensível fazer algumas associações ao *Jazz* na obra. O intervalo de 4ª aumentada ficou muito conhecido no *Bebop*; porém, se por um lado o intervalo de quarta aumentada é característico do *Bebop*, Tom Jobim o utiliza de forma completamente diferente: não é apenas uma nota de passagem ou uma *blue note*; ele a incorpora à melodia, dando destaque e propositalmente relaciona com o texto e a harmonia. A utilização do intervalo desta maneira não é algo comum. E é essa forma de absorver as informações e traduzi-las em algo original a grande faceta da Bossa Nova.

Retomando a canção *Samba de uma nota só*, em relação à sua harmonia, ela foi engenhosamente encadeada, sendo construída por meio da substituição dos acordes de dominantes por acordes de dominante substituta, tendo como efeito uma progressão harmônica cromática decrescente.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The harmony is represented by four chords: C#m, C7(13), Bm7(11), and Bb7(#11). Below the staff, a blue box contains the Roman numeral analysis: "A : ii subV/ii ii subV".

Figura 34. Cromatismo na harmonia

Atendo apenas às ocorrências mais específicas da canção, temos dois acordes com dupla função que nos chamam a atenção: no compasso 37, os acordes de Dm7 e Dm6 até poderiam ser analisados como acordes de empréstimo modal, porém o que segue na composição é uma situação de tensão e resolução, e o acorde menor com sexta (Dm6) nada mais é do que a inversão do acorde de dominante de dó maior (G7/D),

fazendo assim uma progressão ii – V – I de dó maior. Outra situação de dupla função interessante e ocorrente em mais obras da Bossa Nova é o acorde V/V, no caso o acorde de B7, podendo ser reinterpretado como subV/bII.

The figure shows two musical excerpts with chord analysis. The first excerpt (measures 32-37) is in D major and features a ii-V-I progression. The chords are Bm7(11), Bb7(#11), Em7, A7, A7(#5), D7M(9), Dm7, and Dm6. The Dm6 chord is circled and equated to G7/D. The analysis below shows the functional roles: A: ii, sub/V, ii/IV, V/IV, IV; C: ii, V.

The second excerpt (measures 38-41) features a V/V chord (B7) circled. An arrow points from this chord to the analysis below, which identifies it as a 'Dupla Função' (double function) chord, serving as both subV/bII and V/V. The analysis shows: A: bIII, V/V, bII, I; C: bIII, V/V, bII, I.

Figura 35. Harmonia – Samba de uma nota só

Segundo FREITAS(2010)

Uma peculiaridade que não escapa ao texto e “exemplos” de Schoenberg (2001b, p.356-357 e 376) é o fato de que, por equivalência enarmônica, a *dominante secundária* do **bII**, ou seja, a téttrade que cumpre função de “(V7/bII)”, possui os mesmos sons que o “acorde de sexta aumentada” que, na função de “dominante da dominante”, i.e., (**SubV7/V7**), prepara o V grau (FREITAS, 2010, p.574).

Para exemplificar, FREITAS(2010) demonstra na figura 35, em Dó maior, que o mesmo acorde de “Ab7” nos leva a dois lugares diferenciados. **Ab7** → **Db** (preparação para o **bII**, um lugar de *subdominante*) e/ou **Ab7** → **G7** (preparação para o **V7**, um lugar de *dominante*).

a) Ab^7 ($V7/bII$) Db/F (bII)
 C: Fm^{6Np} IVm^{6Np} } *cifras alternativas*

b) $D7^{(b9)}/Ab$ ($6\#$ alemã) G^7 (V) C (I)
cifras alternativas Ab^7 ($SubV7/V$)

Figura 36 . Da equivalência enarmônica entre a “dominante secundária do bII” e o “acorde de sexta aumentada que prepara o V7 grau”. **FONTE:** FREITAS (2010, p.574)

THOSTENSON (1971, p.394-395 *apud* FREITAS, 2010, p.574) ilustra este tópico com uma ocorrência datada de 1795. Trata-se da reinterpretação de um “ $F7 \rightarrow E$ ” como um “ $F7 \rightarrow Bb$ ” que ouvimos na *Sonata para piano*, op. 2, n. 2 (*Rondó*, compassos 152 a 160) de Beethoven.

Encontramos esta mesma ocorrência em *Desafinado*, no décimo terceiro compasso após a introdução, reinterpretando o acorde $F\#7$ $B\flat$, como um $F\#7$ $F7M$.

14 $C\#7M$ $C\#7^{(b9)}$ $F\#7^{(9)}$ $F\#7^{(b9)}$ $F7M$ $F7M^{(\#11)}$ E^6_9

E: VI V/ii V/V bII I

Dupla Função
 subV/bII

Figura 37. Reinterpretação enarmônica do (V/V) como (subV-bII) – *Desafinado*

Essas ocorrências harmônicas estão presentes na música tonal desde o século XVIII. E a utilização dela no repertório popular brasileiro é demonstrada por FREITAS, desde Ernesto Nazareth. O que interessa para a nossa pesquisa é que a sofisticação harmônica da Bossa Nova já está presente no repertório brasileiro há muito tempo, porém a sistematização no repertório de Jobim demonstra o profundo conhecimento dele em relação à música erudita, bem como do repertório brasileiro, e sua fonte vai muito além do Jazz.

Como o caso da melodia da primeira frase de *Desafinado*: ela remete, em muito, à melodia de *Violão Amigo*, de Bide e Marçal, de 1942.



Figura 38. Comparação entre as melodias *Desafinado* e *Violão Amigo*

Para melhor visualização, na figura acima a canção *Desafinado* está transposta para a mesma tonalidade de *Violão Amigo*.

É possível perceber a citação melódica da canção de Bide e Marçal na obra de Newton Mendonça e Jobim. Novamente reiteramos que tais citações dessas obras demonstram a bagagem e o vocabulário dos compositores, que partem daquilo que conhecem para conceber uma obra nova e acabada, e que veio servir de base para outros compositores.

A canção *O Barquinho*³⁰ apresenta outra contribuição para a música brasileira: o arranjo. Nesta obra, a relação melodia-harmonia-letra é ampliada ainda mais, incluindo nessa interação o arranjo.

³⁰ Quanto à canção é de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, porém, por se tratar de uma música muito característica da Bossa Nova e ter sido interpretada por João Gilberto e arranjada por Tom Jobim, é útil o comentário desta obra. A análise da gravação é do disco de 1961 de João Gilberto.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Barquinho" by Tom Jobim. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several staves. At the top, the title "Barquinho" is written in a cursive hand. The score includes parts for Violin (V.), Saxophone (Sax), and Piano (Piano). The notation is dense with notes, rests, and various musical markings such as dynamics (e.g., "piano", "f", "ff"), articulation (e.g., "acc"), and performance instructions (e.g., "3rd sax", "1st sax", "2nd sax"). There are also some numerical markings like "8" and "3" that might indicate fingerings or specific rhythmic patterns. The overall style is that of a working manuscript, with some corrections and annotations visible throughout the piece.

Figura 39. O Barquinho – manuscrito: Tom Jobim. Fonte Acervo Tom Jobim

Na introdução, Jobim utiliza um naipe de cordas, com flauta, sax e trombones, sobre o acorde de $G^{(9)(13)}$, abrindo as vozes para que o som emitido remetesse ao som de um navio.

The image shows a musical score for the introduction of 'O Barquinho'. It features two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows a chord progression. The first chord is G major with a 9th and 13th extension (G9(13)). The notes are G, B, D, F#, A, and C. The score is annotated with blue arrows pointing to the parts for violins, flauta (flute), sax, and trombone. The violins part is in the treble clef, and the other instruments are in the bass clef. The notes are spread across the staves, with some notes being beamed together.

Figura 40 36. 1º acorde na introdução de *O Barquinho*

Essa citação se dá em outros momentos da canção, remetendo o ouvinte literalmente a paisagens de mar, sol, barco, arranjo esse que só faz sentido com a letra da canção.

Esta canção também traz consigo alguns procedimentos harmônicos que se tornaram emblemáticos na Bossa Nova, como a utilização do acorde diminuto com a décima terceira bemol.

Foi possível identificar esse acorde, recorrendo à gravação original de João Gilberto, no disco de 1961, pois nos *Songbooks* e em outras edições de partitura esse acorde já havia sido substituído pela cadência $ii - V$, o que, em questão funcional, não altera muito; porém, a obra é desenvolvida com a mesma progressão em diferentes tonalidades, e para muitos essa progressão $ii - V$ em muito remete à música estadunidense, pois é comum no *Jazz* o uso do $ii - V - I$.

The image shows a musical score for 'O Barquinho' in 2/4 time. The chords are G7M, G6, G°, G°, F7M, and F6. A blue oval highlights the G° chord in the third measure. Below the score, a detailed analysis of the G° chord is provided, showing its structure as C7(9,13) (V/b11) and its notes: 1, (b9), (#9), 3, #11, 5, 13, b7. This is labeled as 'Dominante Diminuta (DOM DIM)'. To the right, three chord diagrams are shown: G°(7M), G°/G, and Bb°(b13). The text below these diagrams reads: 'Diminuto com 7ª Maior', 'Diminuto Sangrento', and 'Diminuto b13'. At the bottom, it says 'alguns termos e cifras ...'.

Figura 41. Uso do acorde $X^{\circ}(b^{13})$ - "O Barquinho". FONTE: FREITAS (2010)

O acorde G° no terceiro compasso da canção é proveniente da escala dominante diminuta de dó, (acorde dominante de Fá maior, o qual inicia a próxima frase da canção). Invertendo-se o acorde de sol diminuto, encontramos o acorde de Si bemol diminuto, acrescentado-se a ela a décima terceira bemol, cuja nota é enfatizada na melodia. A utilização deste acorde ocorre em outras canções bossanovistas, e a tensão (b^{13}) está justamente na melodia, o que faz desse, um acorde característico da Bossa.



The image shows a musical score for 'Corcovado' in 3/4 time. The chords are Am6 and G#°(b13). The melody consists of eighth notes. The Am6 chord is shown above the first measure, and the G#°(b13) chord is shown above the second measure. Both chords are marked with a '3' over a bracket, indicating a triplet.

Figura 37. Uso do acorde $X^{\circ}(b^{13})$ - "Corcovado"

A utilização da escala dominante diminuta é um procedimento muito adotado na música pós-tonal, a exemplo das obras do compositor húngaro Béla Bartók. A utilização dessa escala e a combinação dos acordes podem ser encontradas, segundo FREITAS (2010), bem anteriormente à música atonal, ainda no repertório europeu dos séculos XVIII e XIX.

Outro procedimento harmônico utilizado nesta canção é a sequência por tons inteiros descendentes.

The figure displays three systems of musical notation, each illustrating a descending whole-tone tonicization sequence. Each system includes a melodic line and a corresponding chord progression bar.

- System 1:** The melodic line starts with a G7M chord, followed by G6, G°, and G°. The chord progression bar is labeled "G: I7M" and "Acorde Tonicizando a região bVII7M".
- System 2:** The melodic line starts with an F7M chord, followed by F6, F°, and F°. The chord progression bar is labeled "G: bVII7M" and "Acorde Tonicizando a região bVI7M".
- System 3:** The melodic line starts with an E♭7M chord, followed by Am7(11), and A♭7(#11). The chord progression bar is labeled "G: bVI7M", "ii", and "SubV".

Figura 43. Tonicizações por tom inteiro descendente

FREITAS(2010) faz um mapeamento desse procedimento harmônico. Para ele

Um *trajeto-modelo*, demarcado pelos rigorosos tons inteiros descendentes, no qual os lugares de chegada são acordes do tipo perfeito maior com sétima maior. (...) este tipo de cadeia simétrica, quanto mais estirada for, pode gerar planos tonais com regiões consideravelmente afastadas ou mesmo por em risco os limites da funcionalidade harmônica. A busca desse *limite*, do ponto a partir da qual a crescente tensão do estiramento se afrouxa e diminui o nexo de conexão tonal entre os acordes, estimulou processos criativos vários e, de maneiras diversas, os cultores da tonalidade expandida souberam se movimentar *com soltura* por tal brecha sistêmica (FREITAS, 2010, p.102).

Algumas ocorrências são encontradas ainda no período romântico. Segundo FREITAS (2010), os compositores Chopin e Schubert já apresentavam, em uma área menor, a utilização deste recurso; já no repertório de música popular do século XX, o autor traz algumas indicações de composições que souberam tirar proveito desta progressão, aplicando em uma área tonal maior do que os românticos.

Cherokee de Ray Noble, 1938 (seção B)
How High the Moon de Morgan Lewis e Nancy Hamilton, 1940
Bebop de Dizzy Gillespie, 1945 (seção B)
Ornithology de Charlie Parker, 1946
Joy Spring de Clifford Brown, 1954 (segunda parte)
Afternoon in Paris de John Lewis, 1956
Tune-up de Eddie Vinson, 1956
Moment's Notice de John Coltrane, 1957
Papo-de-anjo de Radamés Gnattali, 1958
Countdown de John Coltrane, 1959
O Barquinho de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, 1961
How My Heart Sings de Earl Zindars, 1962
Andam dizendo de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962
Ela é carioca de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1963
Saga of Harrison Crabfeathers de Steve Kuhn, 1974
Joaquim virou padre de Pixinguinha, 1979
Faz parte do meu show de Cazuzza e Renato Ladeira, 1988
Querida de Tom Jobim, 1991

I7M → **bVII7M** → **bVI7M**
Eu te amo de Tom Jobim e Chico Buarque, 1980
I7M → **bVII7M** → **bVI7M** → **bV7M**

C: C7M → **Bb7M** → **Ab7M** **E7M** → **D7M**
The Midnight Sun de Lionel Hampton e Sonny Burke, 1947

a) Cadeia de tons inteiros descendentes que, combinando acordes e/ou regiões, alcança o **I grau**

C: C7M **Bb7M** **Ab7M** **Gb7M** **E7M** **D7M** **C7M**
C: I **bVII** **bVI7M** **bV** **III** **I**

b) Cadeia de tons inteiros descendentes que, combinando acordes e/ou regiões, alcança o **bII grau**

A7M **G7M** **F7M** **Eb7M** **Db7M**
C: VI **V** **IV** **bIII** **bII_{Np}**

bIII7M → **bII7M**
Samba de uma nota só (seção B) de Tom Jobim e Newton Mendonça, 1959

IV7M → **bIII7M**
Wave de Tom Jobim, 1967 (seção B)

C: G7M → **F7M** → **Eb7M**
Laura, de David Raksin e Johnny Mercer, 1944 (primeira parte)

Figura 44. Exemplos de obras com ocorrências de áreas tonais dispostas por tons inteiros descendentes. **FONTE:** FREITAS (2010, p.108).

Como citado por FREITAS na figura 43, Jobim também utiliza esse recurso na seção B de *Samba de uma nota só*.

The image shows two systems of musical notation for the song 'Samba de uma nota só'. Each system consists of a staff of music and a corresponding chord progression bar below it. The first system (measures 18-21) features chords Dm7, G7(9), and C7M. The second system (measures 22-25) features chords Cm7, F7(9), and Bb7M. The chord progression bars are blue and contain the following symbols: 'ii/bIII' and 'V7/bIII' for the first system, and 'ii/bII' and 'V7/bII' for the second. The C7M and Bb7M chords are circled in blue.

Figura 45. Ocorrência de área tonal disposta por tons inteiros descendentes em *Samba de uma nota só*.

As novidades trazidas pela Bossa Nova em questões harmônicas não eram tão novas assim, nem pertencentes apenas ao *Jazz*. A associação com a música estadunidense se dá pela fase em que o país vivia e, claramente, inconscientemente ou até mesmo conscientemente, em alguns pontos os mesmos procedimentos composicionais se cruzam. No aspecto harmônico, verifica-se que essa incidência é bem menor do que argumentam os críticos. No aspecto melódico, a música brasileira se aproxima em certo momento da canção popular estadunidense de *Tin Pan Alley*, mas se aproxima também da música erudita e da própria produção musical popular brasileira.

Entretanto os atores da Bossa Nova, como dito anteriormente, não estavam vivendo em outro “mundo”. Tinham contato com a música estadunidense, porém a absorção dessas influências se deu de maneira diluída e a representação na canção brasileira se deu de forma original.

É o caso de uma das canções mais gravada no mundo, *Garota de Ipanema*³¹, que traz, em sua estrutura harmônica, as implicações do *Blues*, a utilização do acorde de quarto grau (IV) com sétima menor (IV7), acorde esse proveniente do *Blues*.

³¹ A gravação analisada foi o registro feito no Au Bon Gourmet, em 1962.

The image displays three systems of musical notation for the introduction of "Garota de Ipanema". Each system consists of a treble clef staff with notes and triplets, chord names, and a red bar with a Roman numeral and the text "IV7 blues".

- System 1:** Chords Gb7M and B7(9). Red bar: Gb: I7M "IV7 blues".
- System 2:** Chords F#m7(9) and D7(9). Red bar: A: iii "IV7 blues".
- System 3:** Chords Gm7(9) and Eb7(9). Red bar: Bb: iii "IV7 blues".

Figura 46. Utilização do acorde IV7 blues em *Garota de Ipanema*

Não é objetivo negar as implicações do *Blues* ou *Jazz* e sim, demonstrar que tal influência não é supervalorizada diretamente na canção Bossa Nova ao ponto de, na maioria dos trabalhos visitados, haver uma concordância de que a Bossa está inteiramente ligada ao *Jazz*. O uso do acorde *Blues* não interfere na estrutura, na concepção musical bossanovista. Afinal de contas, a música popular não pode ser vista a não ser de uma forma cosmopolita, pois não é possível encontrar uma música pura, livre de qualquer influência; assim é também com a Bossa Nova. Nas palavras de Mario de Andrade, "a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa" (ANDRADE, 2016, p.8). Nesse quesito, Jobim contemplou bem os ideais nacionalistas de Mario de Andrade.

E esta realização não parece certo ser atribuída ao *Jazz*, pois muitos fatores interferiram. E estes vão além do que acontecia no Beco das Garrafas, na década de 1958.

Para concluirmos este capítulo, o introito de *Garota de Ipanema*, na gravação realizada no Au Bon Gourmet, em 1962, revela a cumplicidade do trio Tom Jobim,

Vinicius de Moraes e João Gilberto, e o quanto essa parceria foi a responsável por dar o *start* para a sofisticação da música brasileira.

João Gilberto inicia cantando: “Tom, e se você fizesse agora uma canção que possa nos dizer, contar o que é o amor?”

Tom Jobim responde: “Olha, Joãozinho, eu não saberia sem Vinicius pra fazer a poesia.”

Vinicius de Moraes responde: “Para essa canção se realizar, quem dera o João para cantar.”

E João encerra: “Ah! Mas quem sou eu? Eu sou mais vocês. Melhor se nós cantássemos os três.”



Gravada no restaurante Au Bon Gourmet, foi a estreia do que viria a ser uma das canções mais gravada no mundo, *Garota de Ipanema*. Neste diálogo fica demonstrado o que foi a gênese da Bossa Nova. A poesia de Vinicius, a interpretação de João

Gilberto e a harmonia de Tom Jobim revelam os pilares da Bossa Nova.

A partir da novidade exposta pelos protagonistas, cada ator da Bossa Nova, e nesse caso me refiro a tantos outros personagens que fizeram parte do gênero (Baden Powell, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Luiz Eça, Carlos Lyra, dentre tantos outros), assimilaram essa novidade com aquilo que tinham de bagagem musical, e neste ponto não se pode limitar a Bossa Nova. Ela serviu como tema para se tocar *Jazz*, influenciou o próprio *Jazz*, (e isso se deu exatamente por aquilo que ela trazia de novidade e não pela sua semelhança), ganhou o mundo, e a partir daí a música brasileira não foi a mesma. As opções composicionais trazidas pela Bossa Nova abriram um leque de possibilidades, que foram vistas posteriormente com Chico Buarque, Caetano Veloso e outros nomes da MPB. Mas a Bossa não se limita a ser apenas uma maneira de compor; ela também é uma maneira de interpretar: João Gilberto demonstra isso com as gravações de Sambas antigos juntos com as canções Bossa Nova.

As formas de cantar e tocar, aliás, foram as primeiras características da Bossa Nova. A maneira como João toca o violão em *Chega de Saudade*, no disco de Elizeth Cardoso, já foi por muitos tido como prenúncio do que viria a ser a Bossa Nova.

João sintetiza em seu violão toda a percussão do Samba, e, de maneira pontual, conseguiu reproduzir o ritmo sem depender de qualquer percussão. Foi essa conquista, hoje óbvia, mas na época uma invenção genial, que permitiu levar o Samba para dentro dos apartamentos. E, a partir daí, junto com as combinações melodia, harmonia e letra, conceber a Bossa. E por tantas novidades trazidas por essa música é que ela não coube apenas no Brasil, mas o mundo a recebeu e foi influenciado por ela.

Considerações Finais

A Bossa Nova surgiu em meio a um período de desenvolvimento econômico marcante no país, no Rio de Janeiro, que, apesar de nessa época ter deixado de ser a capital do país, ainda assim era um grande referencial cultural, social e econômico, onde as significativas transformações ocorreriam.

Ao estudar sobre o *Jazz* e a Bossa Nova, é possível tecer alguns comparativos de aspectos sociais que influenciaram as transformações desses dois gêneros. Ambas as culturas, brasileira e estadunidense, receberam forte influência da música africana, que com o passar dos tempos, se moldou com a linguagem local. O *Blues* e o Samba são exemplos desse hibridismo. O meio social onde esses gêneros por muito tempo se mantiveram era especificamente de classe econômica baixa, longe dos grandes centros.

Já a Bossa Nova era predominantemente uma música de brancos de classe média, assim como a música produzida em *Tin Pan Alley*, onde os compositores majoritariamente eram de origem europeia e classe média dos EUA (ver figura 10).

As fontes de inspiração para ambos os estilos (Bossa Nova e *Tin Pan Alley*) era de origem urbana (o *Jazz*, nos EUA; e o Samba, no Brasil) e europeia (a música erudita). Ambos os estilos mantêm como uma das características principais a música de sua região com uma mistura de música europeia.

Esses fatos nos revelam o quanto é importante o diálogo entre as Ciências Sociais e a Musicologia, pois os aspectos sociais refletem em muito as obras criadas, porém elas, por si mesmas, não respondem a todas as questões.

No nosso caso, as pesquisas descomprometidas de uma compreensão musical podem revelar resultados um tanto quanto equivocados. Pois, como vimos, os aspectos sociais e os meios onde nasceram a Bossa Nova podem ser facilmente cruzados com os mesmos aspectos no que diz respeito ao *Jazz*. Tudo contribui para sustentar essa argumentação: os personagens eram pessoas desprendidas de um ideal nacionalista; tinham “fome” de novidades; a música brasileira deste período (1950) não refletia em nada a realidade dessas pessoas; e a maioria tocava, ou ao menos gostava muito de *Jazz*.

Mas, como apresentado, a novidade na música brasileira não se deu com estes entusiastas da música estadunidense; primeiro ela floresceu com João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e se esparramou por todo o Rio e o mundo.

O foco da nossa pesquisa foi a gênese da Bossa Nova, que deve muito pouco ao que conhecemos como *Jazz* (aquela música de “espírito” livre, aberta a improvisações) e muito ao Samba, à música erudita e à canção estadunidense.

Ela não pode ser resumida simplesmente em Samba com acordes de *Jazz*; ela é Bossa Nova, simples e natural, com muitas implicações, porém também com muitas originalidades; um “produto” brasileiro, original e autêntico.

Afinal, para compreender a música popular brasileira, é preciso entender que ela dialoga com outras culturas desde a chegada dos europeus ao país; logo, a música brasileira não pode ser compreendida com uma visão egocêntrica da sua própria cultura, mas dentro de um quadro global de relações musicais com várias camadas.

Existem vários “braços” desse rio que é a música internacional; esses braços deságuam nos grandes rios de cada cultura regional e cada qual recebe seus influxos e derrama sobre essas culturas novas influências, tornando esse fluxo constante.

É o caso da Bossa Nova, que bebeu dessas águas e devolveu ao mundo uma música nova, transformada no modo brasileiro de ser, e que conquistou o mundo, tendo por exemplo uma de suas obras que constitui uma das músicas mais gravadas do mundo: a canção “Garota de Ipanema”.

Essa é a forma de como a música popular se molda, recebendo e doando informação, adaptando-a e transformando-a em sua identidade cultural.

Trata-se, portanto, de uma mesma linguagem musical, comunicada por compositores de nacionalidades diversas. E a música brasileira é um dos aspectos dessa linguagem, em sua ramificação para as Américas, no período Barroco, quando ela se manifestou pela primeira vez entre nós, principalmente em Minas Gerais. Primeiramente ela é barroca, depois diremos que é brasileira. Da mesma forma, quando ouvimos Vivaldi, falamos em música barroca, não em música italiana (MENDES *apud* CAVALCANTI, 2007, p.17).

Concluindo, a Bossa Nova não esteve livre de influências, porém este hibridismo musical não a desmerece em termos de nacionalidade. A partir desta perspectiva e com todas as análises propostas e todo o trabalho desenvolvido, é possível chegar a algumas considerações.

A vida sociocultural no Rio de Janeiro na década de 1950 recebeu uma dose considerável da cultura estadunidense; em contrapartida, a música brasileira não provocava no público, principalmente nos mais jovens, grande entusiasmo. Quase toda

uma geração estava deslumbrada com a cultura dos EUA. E foram muitas as tentativas de experimentar o *Jazz* no Samba e o Samba no *Jazz*, chegando ao que conhecemos hoje como *Samba-Jazz*.

Em meio a essa intensa troca cultural, surge a Bossa Nova, sofisticada, moderna, com letras do cotidiano, e com um intérprete sem apelação vocal. Não era *Jazz*; era música brasileira, talvez não tão compreendida e, por isso, muito criticada, ao ponto de as vozes desses discursos, questionados neste trabalho, perpetuarem até os dias atuais.

Percebemos, através deste estudo, que a Bossa Nova teria, sim, recebido implicações do *Jazz*, mas não do *Jazz* “tradicional” e sim, daquele estilo da canção estadunidense denominado *Tin Pan Alley*. E além de todo o contexto sociocultural contribuir e aproximar essa música da música brasileira, os chamados protagonistas da Bossa Nova também tinham formação profissional e erudita, e podesse motivo puderam beber, direto da fonte, elementos que são comuns a ambos os gêneros.

Nesse aspecto não podemos negar as informações que Jobim extraía das obras de concerto e aplicava em suas composições. Em sua trajetória, temos diversos exemplos explícitos, como no caso da música “Imagina”, cuja harmonia é comparada com a de Debussy; “Insensatez”, canção já analisada neste trabalho; a canção “Triste”, cujo tema é inspirado no 2º movimento do *Concerto em Ré para Violão e Orquestra (op. 99)*, de Tedesco, dentre outras obras.

Também é possível observar o nível de brasilidade nesses compositores e intérpretes da Bossa Nova, a exemplo da música de João Gilberto “Bim Bom”, com influências do baião e seu poder de síntese do ritmo do Samba ao violão.

Com as análises realizadas, percebemos que muito mais a Bossa Nova teve a oferecer ao *Jazz*, do que o contrário.

Em se tratando de harmonia, reduzir as explicações de que no *Jazz* as progressões ii – V- I seriam mais utilizadas, enquanto para Jobim os acordes substitutos buscavam um encadeamento harmônico no qual a linha do baixo pudesse ser resolvida através de um cromatismo descendente, seria reduzir demais as duas práticas, o que nos faria cair no mesmo erro de tentar justificar a influência do *Jazz* pela harmonia.

Os acordes apresentados na Bossa, como dito por GAVA (2002), não apresentam mudanças de aspectos funcionais, essas mudanças se dão mais pelas notas de tensão acrescentadas nesses acordes. E, como dito por Mario de Andrade, não é a harmonia que

caracteriza a nacionalidade de uma obra, até mesmo porque, no ocidente, todas provêm de um sistema já muito explorado na música de concerto europeia.

Mesmo levando em consideração esses aspectos, a Bossa Nova apresenta novidades - aspectos que são diferentes do *Jazz*; a harmonia dialoga com a melodia de maneira magistral e, como vimos, esse procedimento já era praticado por Gilberto Mendes e Cláudio Santoro. Além disso, a melodia complementa a harmonia, e vice-versa, não permitindo nem mesmo a “simplificação” desses acordes.

Outra novidade está na letra das canções: os aspectos musicais não apenas dão sentido à poesia, mas revelam o cotidiano da classe média e seu estado de espírito, contrapondo o discurso de “fossa” presente nos sambas-canções. Essa mudança das letras se deve muito ao poeta Vinicius de Moraes, que, com formação erudita, contribuiu para uma mudança significativa nas composições das canções populares.

Porém a Bossa Nova não se limita apenas à maneira de compor. Ela também influenciou a maneira de interpretar. Assim, foi possível transformar até mesmo os Sambas antigos em Bossa Nova, como João Gilberto fez em seus discos.

Nos atendo ao objetivo desta pesquisa, MAMMI, MEDAGLIA e outros já haviam demonstrado as diferenças da Bossa com o *Jazz*. E essas diferenças já foram apresentadas, porém irei expor novamente para elucidar a questão.

Para MAMMI, as linhas melódicas do *Jazz* são compactas; na maioria dos casos podem ser lidas como ornamentações da progressão harmônica. Já as melodias da Bossa Nova são compridas, complexas e livres e não podem ser esquematizadas sem perder o caráter (1992, p.64). O autor ainda afirma que:

O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o *Jazz*, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, privilegia o acorde” (MAMMI, 1992, p.63-64).

A dissonância no *Jazz* é metáfora, isto é, nota que substitui a nota originária, reforçando de alguma forma seu significado; a dissonância para João Gilberto é litote, negação da negação de uma consonância. A síncope do *Jazz* confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal. O timbre do *Jazz* é luxo (realça a linha melódica); o de João Gilberto é economia (a substitui)(MAMMI, 1992, p.67).

MEDAGLIA também nos fala que a Bossa Nova é definida como uma música de origem tradicional brasileira, que toma emprestados alguns recursos do *Jazz*, o melódico e o harmônico, na forma da criatividade melódica, riqueza harmônica e do detalhamento estrutural do *Cool Jazz*, vindos por meio de seus precursores. Porém, para o autor, os músicos bossa-novistas em si receberam menos influência direta do *Jazz* do que argumentavam seus críticos.

Com esses dizeres, que já nos apontam a supervalorização do *Jazz* em relação à Bossa Nova, podemos concluir que Bossa Nova não é *Jazz* e tem muito pouco dessa música; ela dialoga, sim, com a cultura estadunidense, entretanto esse diálogo se dá em maior parte com a canção popular, produzida em *Tin Pan Alley*. Logo, percebemos que o discurso “Bossa Nova, influência do *Jazz*” precisa ser revisto.

Este discurso, “Bossa Nova, influência do *Jazz*”, é compreendido no calor do momento, quando todas as implicações sociais refletem na formação do pensamento. É um discurso mais de caráter ideológico do que musical propriamente dito, pois nasceu com a intenção de descredenciar a Bossa Nova de ser uma música legitimamente brasileira.

Porém, nos dias atuais, quase 60 anos após o surgimento da Bossa Nova, não podemos continuar a reproduzir esse pensamento. Bossa é Bossa; e assim como toda a música popular, dialoga com outras culturas, entretanto essa música é brasileira, é original e autêntica.

Depois de gerada, a Bossa Nova continuou o papel de influenciar e ser influenciada; tanto, que nas gravações atuais, muito de sua harmonia foi alterada; a forma de tocar e os arranjos já não são os mesmos; e nada de errado há nisso, pois a música popular não é uma obra acabada. Porém, se hoje ela tem uma aproximação muito maior com o *Jazz*, isso se dá pela contínua transformação natural desse tipo de música.

Este trabalho não teve pretensão de esgotar um assunto tão polêmico; quer, antes se apresentar como uma contribuição, ainda que modesta, na reflexão acerca das “dissonâncias” aqui identificadas nos discursos proferidos em relação à Bossa Nova e ao *Jazz*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Edição comemorativa aos 70 anos da morte do escritor. Poeteiro Editor Digital. São Paulo, 2016 (publicado originalmente em 1928).
- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo: Ática, 1989.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- ALMEIDA, Sérgio Pinto de. *Caros Amigos*, nº100, Tom Jobim: entrevista inédita. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2005.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- BARSALINI, Leandro. *A turma da Gafeira: os conflitos entre a tradição e a modernidade nos precursores do samba-jazz*. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo. ANAIS do XXIV Congresso da ANPPOM, 2014. V. 1.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-196, Jun., 2005.
- BERENDT, Joachim-Ernest; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. Tradução: Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. *O que é Creative Commons?: novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- BRITO, Brasil Rocha. *Bossa Nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed.. São Paulo: Editora Perspectivas S.A., 1974.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégia para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2015.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CHEDIK, Almir. *Songbook: Bossa Nova*, Vol. 1. 2ª ed.. Lumiar Editora. Rio de Janeiro. 1990.
- FRANCIS, André. *JAZZ*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi.-2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2010.

FONTE, Bruna; MENESCAL, Roberto. *Essa tal de Bossa Nova*. São Paulo: Ed. Prumo, 2012.

FUNARTE. Coleção Revista da Música Popular: Coleção completa em fac-simile . (Setembro 1954 – setembro 1956). Editora Bem-te-vi. 2006

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

GAVA, J. E. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Edunesp, 2002.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *A caminho do mar: a experiência da modernidade na Bossa Nova*. Tese de doutorado em literatura. Florianópolis, Universidade de Santa Catarina. SC, 2014.

HALL, Stuart. *A questão da identidade cultural*. Textos didáticos. São Paulo, SP: IFHC/Unicamp, 1998.

HOSBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOSBSBAWM, Eric; Ranger, Terence. *A invenção das tradições*. 6ª ed.. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim*. Jobim Music, Rio de Janeiro, 2001.

JANSON, H.W.O. *História da arte*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

LUIZ, Douglas Marques. *Chega da saudade: permanência e a atualidade da Bossa Nova*. Rio Branco, 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Linguagem e identidade) – Universidade Federal do Acre, Rio Branco.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. *Novos estudos CEBRAP* nº 34, nov., 1992.

MAY, Tim. *Pesquisa Social: questões, métodos e processos*. Tradução SOARES, Carlos Alberto Silveira Netto. 3ª ed.. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MCCANN, Bryan. *A Bossa Nova e a influência do Blues: 1955-1964*. *Tempo [online]*. vol.14, n.28, 2010. p.101-122. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042010000100005>.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed.. São Paulo: Editora Perspectivas S.A., 1974.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed.. São Paulo: Editora Perspectivas S.A., 1974.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP, 1994.

MOTTA, Nelson. *Noites ais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa históricas*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, v.8 nº 13, 2006, p.135-150.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*, Revista USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, nº 3, Departamento de História, UFU, 1990.

PEREIRA, Simone Luci. *Bossa Nova é sal, é sol, é sul: música e experiências urbanas (Rio de Janeiro, 1954-1964)*. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: PUC-SP, 1998.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo*. Belo Horizonte: Per Musi, n.23, 2011, p.103-112.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. Opus, v. 11, 2005, p. 197-207.

Esta é uma versão em português do artigo "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", publicado em Atkins, E. Taylor (ed.) 2003. *Planet Jazz: Transnational Studies of the "Sound of Surprise"*, University Press of Mississippi, p. 41-58.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro. 2007.

SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova*. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas. 2006.

SCARABELOT, André Luis. *Música brasileira e Jazz: o outro lado da história*. Entrevistas com músicos jazzistas. Revista Digital Art. Ano II, nº 02- outubro de 2004. Disponível em: <www.revista.art.br/site-numero-03/trabalhos/07.htm>

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria cultural e educação — um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SOUZA, Henrique Almeida Martins de. *Identidades narrativas e música popular: uma abordagem musicológica da bossa nova*. Dissertação de Mestrado em Música. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3ª ed. rev. e amp. São Paulo: Ed. 34, 1997.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a Cortina do Passado: a Revista da Música Popular e o Pensamento Folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2002.

ZAN, José Roberto, *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: IFCH/ UNICAMP, 1996.

Sites

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=cidad%C3%A3o%20samba. < acessado em 18 de janeiro de 2017.

<http://www.rawstory.com/2014/11/telling-the-story-of-buddy-bolden-the-man-who-invented-jazz/> < acesso em 15 julho de 2016.

<https://br.creativecommons.org/><acesso em 8 de junho de 2017

<http://br-instrumental.blogspot.com.br/2006/06/meireles-e-sua-orquestra-brasilian.html>. <acesso em 14/09/2017.

<http://www.revista.art.br/site-numero-03/trabalhos/07.htm>

<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042010000100005>

<http://www.jobim.org>

<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4499>< acesso 23/09/17

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4045/entrevista%20com%20to%20jobim.pdf?sequence=74> < acesso 23/09/17

Anexos

Transcrições realizadas a partir das gravações originais para dar início para a pesquisa. Essas transcrições se fizeram necessária visto que o material disponível, como os songbooks, não estavam “fiéis” aos originais, tendo o trabalho como objetivo investigar as primeiras gravações, foi elaborado um “esboço” com essas transcrições que seguem em anexo.

Bim Bom

(Gravação do disco Chega de Saudades)

João Gilberto (1959)
Arranjos de Tom Jobim

(Intro) $\text{♩} = 90$

Melodia (cifra) G^6 G^{maj7} **A** Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Dm^7 G^7

Tamborim

Afoxé

Violão G^6 G^{maj7} Dm^7 G^7 Dm^7 G^7

Piano (Intro) 8^{va} só na 2^a vez



7 $C^6(\text{add}9)$ Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Bm^7

Pno.

A. Gtr. $C^6(\text{add}9)$

Pno.

Vln. 1

3

B

15 E7(b9) Am7 Bm7 E7(b9) Am7 Bm7 E7(b9) Am7

Pno. Fl. Tri. A. Gtr. Vln. 1

B

21 1. Dm7 G7 2. Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7

Pno. Fl. Perc. Perc. Tri. A. Gtr. Pno. Vln. 1

(FILL) Dm7 G7 Dm7 G7

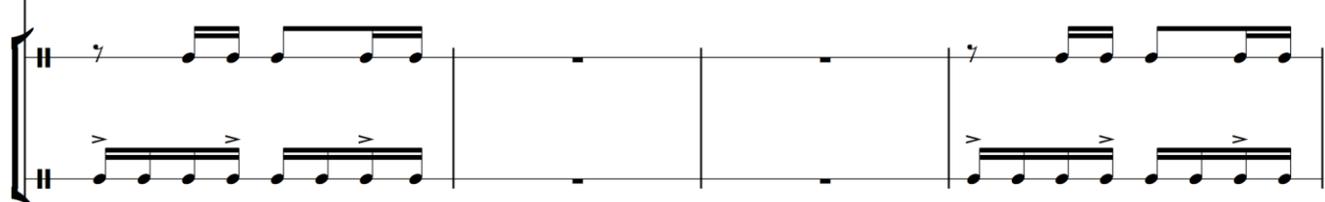
port. 1. 2.

Tampo do violão e voz per

29 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7

Pno. 

Fl. 

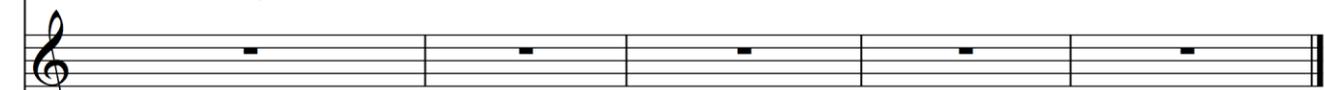
Perc. 

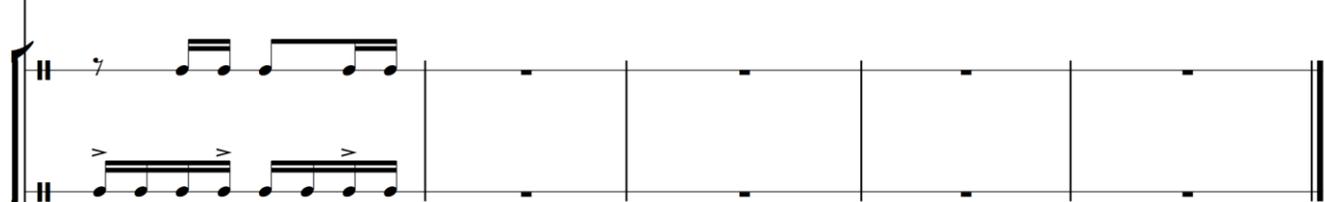
A. Gtr. 

Tampo do violão e voz percussiva

33 Dm7 G7 2. Dm7 Fm6/G# Cmaj7(add9) Cmaj7(#11)

Pno. 

Fl. 

Perc. 

A. Gtr. 

Desafinado

(versão do disco Chega de Saudade de João Gilberto)

Newton Mendonça e
Tom Jobim

Melodia (análise) E E6/9 F#7(#11)

Flute

Violão E
Intro:

Percussão (aro) A

Mel. 7 F#m7(add9) B7(add13) G#m7(b5) C#7(b9) F#m7

Fl.

Mel. 13 G#7(b9) C#maj7 C#7(b9) F#7(add9) F#7(b9) Fmaj7

Fl. no grave, talvez fl.G

Sax.

2

19 Fmaj7(#11) **B** E6/9 F#7(#11) F#m7 B7(add13)

Mel.

36 G#maj7 Gx° A#m7 D#7(b9) G#maj7 G#m6

Mel.

Pno.

42 A#m7(b5) A7(#11) Bmaj7 cdim(b13) C#m7 F#7(add9)

Mel.

Pno.

48 F#m7 Dm6 F#9/C# B7(add13) E6/9

Mel.

Pno.

54 F#7(#11) F#m7(add9) B7(add13) G#m7(b5) C#7

Mel.

Fl.

4

60 Amaj7 Am7 G#m7 C#7 F#7

Mel.

Sax.

Pno.

66 Fmaj7 F#7 B7(b9) E6/9

Mel.

Sax.

Pno.

71 Emaj7 Bm7 Emaj7 Bm7 Emaj7 Bm7 Emaj7 Bm7 **fade out** Emaj7 Bm7

Mel.

Fl.

GAROTA DE IPANEMA

(Gravação ao vivo no Au Bom Gourmet)

Vinícius de Moraes
e Tom Jobim

Melodia F^{maj7} $G7(Add13)$ $Gm7(Add9)$

Acoustic Guitar

Piano

Drum Set

6 $C7(Add13)$ $F6/9$ $C(sus4b9)/F$ $F6/9$ $Gbmaj7$ $B7(Add9)$

15 $F\#m7(Add9)$ $D7(Add11)$ $D7(Add13)$ $D7(b13)$ $D5(b13)$ $Gm7(Add11)$ $Eb7$ $Eb7(Add13)$

22 $Eb7(b13)$ $Eb7(b13)$ $Am7$ $D7(b9)$ $Gm7(Add9)$ $Gb7(\#11)$ $Fmaj7$

29 $G7$ $Gm7(Add9)$ $Gb7(\#11)$ $Fmaj7$ $Gb7(\#11)$

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It features four systems of music. The first system includes a Melodia line with a complex rhythmic pattern, an Acoustic Guitar line with sustained chords, a Piano line with a steady accompaniment, and a Drum Set line with a consistent pattern. The second system shows a melodic line starting at measure 6 with a first ending and a second ending. The third system continues the melodic line from measure 15. The fourth system continues the melodic line from measure 22. Chord progressions are indicated above the melodic lines, and triplets are marked with '3'.

INSENSATEZ

Gravação 1961 - João Gilberto

Tom Jobim &
Vinícius de Moraes
Em⁷/G

Melodia

Flute

Brass

Acoustic Guitar

D⁶ D⁷/A C^{#7}/G[#] Em⁷/G

(padrão: violão)

tromb. (agudo)

f

2 et.al

Mel.

Fl.

Br.

Perc.

Str.

7

Bm⁷ Bm⁷ F^{#7}/A[#]

Fl.G

sax

(vassourinha)

(na volta)

A

Mel.

Fl.

Br.

Str.

14

Am⁶ E⁷/G[#] G⁶ Cmaj⁷

tromn. /trompa

3

2

22 C#m7(b5) F#7(b13) Bm(maj7) Bm7 **B** D7/A A°

Mel.

Br.

Pno.

Str.

(desde primeira vez)

(na volta, na idéia das cordas)

B



30 Gmaj7 Em7(add9) Bm7 D7/A C#7/G#

Mel.

Fl.

Br.

Pno.

Str.

3



38 Em6/G F#(b13) **1.** Bm7

Mel.

Fl.

Br.

Pno.

Str.

1.

Musical score for measures 46-51. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: Melody (Mel.), Flute (Fl.), and String (Str.).

- Measure 46:** Melody has a whole rest. Flute and String have whole rests.
- Measure 47:** Melody has a quarter rest. Flute and String have whole rests. Chord: Bm7.
- Measure 48:** Melody has a quarter rest. Flute and String have whole rests. Chord: D7/A.
- Measure 49:** Melody has a half note G4. Flute has a half note G4. String has a half note G4. Chord: D7/A.
- Measure 50:** Melody has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Flute has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. String has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Chord: C#7/G#.
- Measure 51:** Melody has a half note G4. Flute has a half note G4. String has a half note G4. Chord: C#7/G#.

Chord changes: Bm7, D7/A, C#7/G#.

Musical score for measures 52-55. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Melody (Mel.), Flute (Fl.), Brass (Br.), and String (Str.).

- Measure 52:** Melody has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Flute has a whole note G4. Brass has a whole rest. String has a whole note G4. Chord: Em6/G.
- Measure 53:** Melody has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Flute has a whole note G4. Brass has a whole rest. String has a whole note G4. Chord: Em6/G.
- Measure 54:** Melody has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Flute has a whole note G4. Brass has a whole rest. String has a whole note G4. Chord: F#(b13).
- Measure 55:** Melody has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Flute has a whole note G4. Brass has a whole rest. String has a whole note G4. Chord: Bm7.

Chord changes: Em6/G, F#(b13), Bm7.

3

O BARQUINHO

Gravação 1961 - João Gilberto

Roberto Menescal
e Ronaldo Bôscoli

Melodia

Metals

Piano

Drum Set

Gmaj7 G⁶ Bbm⁷ Bbm⁶ Gmaj7 G⁶

Mel.

mt.

Pno.

Dr.

7

Gmaj7 G⁶ G^o G^o

8

última participação.

2

13 Fmaj7 F6 F° F° Ebmaj7

Mel.

mt.

Vln.

19 Am7(add11) 3 Ab7(#11) Bm7 E7(b9) Am7 **Fine**
D7(b9)

Mel.

Outra participação...

Vln.

25 D7(b9) Bm7 E7(b9) Am7 Gmaj7 Emaj7(add9) / /

Mel.

Pno.

SAMBA DE UMA NOTA SÓ

Gravação 1959 - João Gilberto

Tom Jobim e
Newton Mendonça

A

C#m7 C7(add13) Bm7(add11) Bb7(#11) C#m7

Melodia

Drum Set

Violão

C#m7 C7(add13)
padrão rítmico violão

Cordas (Strings)

A

7 C7(add13) Bm7(add11) Bb7(#11) Em7 A7 A7(#5) Dmaj7(add9)

Mel.

Dr.

(vassourinha e baqueta no aro)

Vln.

B

13 Dm7 Dm6 C#m7 C7 Bm7(add11) Bb7(#11) A6 Dm7 G7(add9)

Mel.

B

Vln.

2

Mel. *Cmaj7 Cm7 F7(add9) Bbmaj7 Bm7(b5) E7 C#m7*

Vln.

Mel. *C7(add13) Bm7(add11) Bb7(#11) C#m7 C7(add13) Bm7(add11) Bb7(#11)*

Pno. *3 3 3*

Vln. *3 3 3*

Mel. *Em7 A7 A7(#5) Dmaj7(add9) Dm7 Dm6*

Pno.

Vln.

Mel. *C6 B7 Bb A6*

Pno.

Vln.

