

BOSSA NOVA

BRASIL ROCHA BRITO

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 polémicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados.

Entretanto, apesar de tudo o que se disse contrária ou favoravelmente a esse movimento renovador, parece-nos não ter sido estabelecida até o momento uma apreciação técnica fundamentada que, através de uma

análise minuciosa, permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro de nova concepção musical. É, assim, oportuna a colocação do problema em termos tais que, doravante, o debate possa resultar mais adequado e proveitoso a partir da aceitação ou rejeição das proposições contidas nessa análise.

*Influências estrangeiras. Precursores.
Primeiras manifestações.*

Como preliminar a uma tal análise, cremos ser conveniente registrar as influências sofridas pela bossa-nova da parte de outras manifestações musicais do populário estrangeiro. Dentre estas, destacam-se, no caso, direta ou indiretamente, o jazz e o *be-bop* (concepção jazzística surgida mais recentemente).

O *be-bop*, aparecendo em 1945 aproximadamente, foi a princípio pouco conhecido fora dos Estados Unidos, somente começando a popularizar-se a partir de 1949 no exterior e mesmo na própria nação norte-americana: transbordara do pequeno círculo de músicos que o praticavam e ganhara a adesão de muitos outros da nova e velha guarda.

Já nesse ano de 1949 e nos seguintes começaram a surgir na música popular brasileira composições que incorporavam alguns procedimentos do *be-bop*, tanto na estrutura propriamente dita, como na interpretação (onde o influxo se fazia notar de maneira mais acentuada).

Dos Estados Unidos ainda, pouco depois dessa época, procederia uma nova maneira de conceber a interpretação: o *cool jazz*, designação usada em contraparte a *hot jazz*. No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita.

O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos. Dick Farney, ao surgir em nossa música po-

pular, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo do de Frank Sinatra.

Lúcio Alves, embora mais apegado a procedimentos tradicionais, foi na época outro cantor que inovou a interpretação. Ambos se impuseram rapidamente.

Deve-se observar aqui, de passagem, que Dick Farney, pianista de grandes méritos, passou mesmo a tratar as novas composições brasileiras como se fossem *be-bops*. Disto não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente. Esta afirmativa não deve ser entendida como censura: reconhecemos que, mesmo no domínio da música erudita, os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, assim, muitas vezes, como que não dissolvidos em obras de uma fase inicial.

Além de Dick Farney e Lúcio Alves, cabe mencionar o conjunto vocal Os Cariocas. Todos eles já apresentavam, no setor da interpretação, muitas qualidades positivas, embora nem sempre se subtraindo a um certo mimetismo.

Para exemplificar o que ficou dito quanto às novas contribuições no campo da interpretação, gostaríamos de citar Dick Farney com *Esquece, Ponto Final, Dúvida, Meu Rio de Janeiro*; Lúcio Alves com *Xodó*; Os Cariocas com *Nova Ilusão* e *Retrato na Parede*. Todas estas obras devem ser ouvidas em gravações da época.

Houve, ao tempo, outras manifestações valiosas, estas no que diz respeito à composição propriamente dita. Gilberto Milfont, Klecius e Cavalcanti, José Maria de Abreu, Ismael Neto, Oscar Bellandi e muitos outros já não se atinham, em suas produções, aos modelos mais tradicionais, revelando sinais de inconformismo.

Eis os prenúncios da bossa-nova, que somente se iria afirmar como um movimento de aspecto e fundamentos bem estabelecidos por volta de 1958. Estava, com aqueles precursores, aberto o caminho para posteriores inovações. Músicos e intérpretes vários continuaram a insistir nessa direção. Assim, obras de diversos compositores, interpretadas por Nora Ney, Doris Monteiro, Ivon Cury, dentre outros, em 1952. Logo após, Tito Madi, cantor e compositor, e Sidney Moraes,

cantor, compositor e violonista, aquêle com músicas de sua própria autoria, este sobretudo com interpretações de obras alheias, contribuíram para a renovação em marcha.

O compositor, cantor e pianista Johnny Alf já a essa altura incorporava procedimentos outros, emprestados às tendências mais atualizadas do jazz. Seus sambas-canções estavam mais próximos do jazz, do *be-bop*, do *cool jazz* do que de algo definitivamente radicado em nossa música popular. Paulatinamente, porém, alguns dos procedimentos empregados por Johnny Alf foram por ele metamorfoseados em outros mais integrados no espírito do populário brasileiro. Muitos, como o próprio Antonio Carlos Jobim, reconhecem nesse músico a paternidade da bossa-nova.

Lá pelo ano de 1955, o compositor Antonio Carlos Jobim, na "Sinfonia do Rio de Janeiro" — seqüência de quadros musicais interpretados por diferentes solistas e conjuntos — lançou um trabalho denominado *Hino ao Sol* realizado de parceria com Billy Blanco. Esta, em nossa opinião, a primeira composição já integrada, mesmo por antecipação, na concepção musical que se iria firmar três anos depois: a bossa-nova.

Desse momento em diante, acelera-se o processo de renovação. Composições dadas a público em 1957 por Maysa, tais como: *Ouçã*, *Resposta*, *Felicidade infeliz*, significavam uma experiência nova para um auditório habituado a músicas de cunho mais conservador e já em uma considerável parcela desejoso de ouvir algo diferente.

Foi então que vários compositores, entre os quais cumpre destacar o nome do teórico e animador do movimento, Antonio Carlos Jobim (Tom), julgaram ser chegado o momento propício para realizarem obras de concepção totalmente nova, já, àquela altura, capazes de alcançar boa receptividade de parte do grande público. Estava-se em 1958. Compositores, cantores e instrumentistas, músicos de um modo geral que co-participavam de uma mesma concepção com respeito à renovação de nosso populário, passaram a se agrupar em um verdadeiro movimento, logo conhecido como bossa-nova. Nessa convergência de iniciativas, e co-responsáveis pelo seu êxito, merecem ainda destaque Vinicius de Moraes, como autor de versos para músi-

cas de Antonio Carlos Jobim, e João Gilberto — compositor, violonista e cantor — em nossa opinião um dos maiores fenômenos já ocorridos no campo da música popular brasileira. A ele se deve, em grande parte, o surgimento e a consolidação da concepção bossa-nova, seja como cantor e instrumentista, seja como letrista e compositor. Sobre outros nomes de importância teceremos comentários em parágrafos posteriores.

Análise da concepção musical bossa-nova

- I. Estudo de sua posição estética;
- II. Estudo dos característicos da estruturação;
- III. Estudo dos característicos da interpretação.

I. Posição estética da concepção musical bossa-nova.

Não se poderá intentar a análise de uma nova concepção musical, mediante a comparação de seus atributos com “padrões de medida” tradicionais. Novos atributos deverão ser aferidos por novos padrões, muito embora a nova concepção possa deitar raízes em procedimentos composicionais anteriores a ela, oriundos de concepções musicais precedentes. Assim, por exemplo, a harmonia particular do *jazz New Orleans* não poderá ser assimilada à harmonia tonal tradicional, pois, provindo o *jazz* de fundamentos modais, a harmonia surgida simultaneamente com ele já negava postulados daquela. Veja-se o uso no *jazz* dos acordes construídos pela adição de uma sexta maior às tríades maiores e menores, com a mesma função das tríades perfeitas na harmonia tradicional.

Vários são os procedimentos que distinguem a posição estética assumida pelos músicos da bossa-nova. Dividiremos sua análise em tópicos.

1. *Não reconhecimento da hegemonia de um determinado parâmetro musical sobre os demais.*

Na música popular brasileira anterior, a melodia — densenvolvida ritmicamente — recebia ênfase exagerada. Tinha-se mesmo, no mais das vezes, a preocupação de sublinhar uma melodia fácil de ser memorizada

por uma harmonização pobre, que deixasse em relevo absoluto esse parâmetro composicional.

Na bossa-nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência.

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra, como freqüentemente acontecia e ainda acontece. Tal característica importa no reconhecimento do valor do trabalho de equipe e na limitação do personalismo, do egocentrismo, do "estrelismo". É uma forma de sobrepor o interesse da realização final ao da afirmação individual. Que não era esta a maneira de pensar habitual, prova-o a surpresa causada nas primeiras vezes em que, perante um auditório e câmeras de televisão, comparecia o cantor João Gilberto tão-somente para acompanhar ao violão um número musical interpretado pela cantora Sílvia Telles.

2. *Superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo.*

Isto se verifica, senão totalmente, pelo menos de maneira bastante sensível em muitos aspectos. No caso do intérprete-cantor, os arrebatamentos tão freqüentes, grandiloquências, efeitos fortemente contrastantes — os denominados "dinâmicos", por exemplo: agudos gritantes, sublinhados por aumentos abruptos na *loudness*¹ da voz, fermatas etc., são todos rejeitados pelo modo de cantar próprio da bossa-nova.

O cantor não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste.

(1) Usamos neste trabalho o termo *loudness* em lugar do mais comum "intensidade". Este último refere-se a um atributo físico do som (medido em decibéis por instrumentos), enquanto que o primeiro diz respeito, propriamente, à magnitude de um atributo psicológico do som. Não foi empregado o termo volume, no caso, pois pertence a um terceiro atributo, diverso dos dois outros. Para maiores esclarecimentos: *Musical Engineering* de H. Olson e *Musical Acoustics* de C. Culver.

Igual atitude adotam as secções da orquestra: não se alternam *naipes*-orquestra com o objetivo de realizar aqueles efeitos.

O contraponto na bossa-nova é de tipo “emergente”: guarda com os demais parâmetros estruturais um compromisso tão íntimo que, por assim dizer, não se diferencia de um modo sensível no todo da obra.

Outro aspecto, este em relação aos acordes: obras para instrumentos como o piano ou o violão (“solistas” ou “acompanhantes”) podem apresentar uma estruturação harmônica realizada por acordes (ou melhor, complexos sonoros), que desempenham duas funções: a) função harmônica, acordes como sustentações harmônicas da composição; b) função “percussiva”, acordes para sublinhar as batidas (*beats*) rítmicas. Estas duas funções ocorriam em acordes empregados na harmonização de obras do populário tradicional; entretanto, jamais de maneira coexistente. A bossa-nova concilia ambas as funções, fazendo com que se integrem numa mesma entidade-acorde.

O abandono do reconhecimento da divisão de todos os acordes possíveis em duas classes distintas — consonantes e dissonantes — conceitos advindos da harmonia tonal tradicional, é outro ponto a demonstrar a superação do dualismo. Acordes antes considerados dissonantes podem ocupar o lugar atribuído a consonantes. Não terá, portanto, sentido insistir nessa classificação que, a rigor, mesmo para a música popular tradicional, já não seria totalmente válida. Na bossa-nova ela se torna completamente perempta.

Reconhecem-se agora diferentes graus de maior e menor tensão harmônico-tonal, aportados pelos acordes que se situam em seqüências ou progressões acordais.

Esta proposição é um corolário da música erudita a partir de César Franck, e mesmo o *jazz*, em sua concepção global, já a subentende.

São muito comuns na bossa-nova acordes servindo de sustentação harmônica a notas da melodia que, por razões várias, pediriam, segundo o conceito tradicional, harmonização por acordes consonantes.

Finalmente, poderia ser lembrada, como característico enquadrado no tópico que estudamos, a não-valorização acentuadamente dionisíaca na interpretação da obra musical bossa-nova. É uma tentativa de liber-

tação dos influxos remanescentes do Romantismo que, até nossos dias, vêm impregnando enormemente a música popular não só brasileira como de várias outras etnias, embora já inegavelmente superados no domínio da música erudita.

Há uma contensão de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados do "operismo" (situam-se aqui aqueles que tipificam o *bel canto* em obras de alguns compositores de fins do século XIX e começos do século XX), banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares-comuns musicais, gastos pelo uso reiterado e abusivo, não funcional, são rejeitados em nosso populário pela concepção bossa-nova.

3. *O culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela.*

Não se trata de um regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras. Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais.

Há, na bossa-nova, uma real compreensão do papel do compositor perante o populário; cabe a este, à custa de pesquisas, de identificação de denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país, extrair material e possíveis procedimentos estruturais; o cultivo desses elementos, tais como são encontrados, e o estabelecimento de outros homólogos, neles inspirados, enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade.

No caso de nosso país, o campo de pesquisa é bastante amplo, grande é o número de possíveis a tentar. Em outras nações, de cultura mais antiga e mais sedi-

mentada, de etnia mais definida, de civilização já bastante evoluída ao tempo em que a nossa nem ainda surgira, limita-se muito o âmbito de possibilidades e, conseqüentemente, as pesquisas: não se descobrirão facilmente caminhos que já não tenham sido anteriormente percorridos e bem explorados.

Aqui um ponto em que devemos insistir: os recursos tomados pela bossa-nova ao *be-bop* foram adaptados a ela, transformaram-na à sua medida, ou simplesmente serviram para inspirar a criação de processos homólogos. Poucos são os casos de transladação direta. Assim mesmo, nesta última hipótese, procurou-se verificar de antemão se poderia ocorrer, de maneira fundamentada, na própria concepção global de composição defendida pelo movimento.

Esta questão tem sido bastante controvertida. Nela se quer ver uma espécie de calcanhar-de-aquiles da bossa-nova. Mas as objeções levantadas contra o fato de que esta nova música possibilita a migração de procedimentos oriundos do *jazz* e do *be-bop* envolvem, no fundo, um pseudo-argumento.

Realmente, não se trata de algo estranho à evolução de nossa música. De longa data a música popular brasileira incorpora recursos de origem estrangeira: italianos, franceses, ibéricos, norte-americanos, centro-americanos, argentinos etc. É o que afirmam duas autoridades que se pronunciaram sobre o assunto: Mário de Andrade, em sua *Pequena História da Música*, e Renato de Almeida, em seu *Compêndio de História da Música Brasileira*. Mário de Andrade registra influências espanholas e hispano-africanas: "Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das danças hispano-africanas da América; Habanera e Tango". Mais adiante acrescenta terem sido estas formas, junto à Polca, os estímulos rítmico e melódico do Maxixe. Sustenta ainda que foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular! "A Polca, a mazurca, o schottisch se tornaram manifestação normal da dança brasileira. A modinha, algumas vezes, se reveste do corte rítmico do chotis . . . Às vezes, em nosso canto, passam acentos nórdicos, suecos, noruegueses. . ."

Renato de Almeida, por seu turno, escreve: "Além das três influências básicas, cabem ser referidas a espanhola, através de boleros, malagueñas, fandangos, habaneras etc.; a italiana, que se fez por intermédio da música erudita da ópera, mas chegou até o povo, pela modinha; algumas outras européias, como a francesa, em certas canções de roda infantis; e modernamente a americana, pelo jazz, com a marcada preponderância sobre a música urbana brasileira".

4. *Respeito aos valores que, no passado, tenham realizado como compositores, cantores ou em outro qualquer setor da atividade musical, trabalho de seriedade, de alto nível de idealização e elaboração.*

A posição da bossa-nova não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época. Assim, Noel Rosa, Pixinguinha, Moreira da Silva, Assis Valente, Ari Barroso, Dorival Caymmi, José Maria de Abreu e muitos outros.

O movimento bossa-nova, reconhecendo haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, não pode ser adverso a essa música da qual provém. Será, isto sim, contra a submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais (em seu sentido pejorativo), que vive à custa de recursos fáceis e extramusicais, categoria na qual se pode incluir grande parte da produção dos últimos anos.

5. *Valorização da pausa, do silêncio.*

Este procedimento, embora não usado com muita frequência, pode-se dizer que apareceu na música popular nacional com o advento da bossa-nova. Consiste na utilização da pausa considerada como elemento estrutural, como sendo um aspecto de som: som-zero.

Na música erudita, Debussy e os Impressionistas de um modo geral foram os primeiros a empregar conscientemente a valorização do silêncio como agente da estruturação.

Anton Webern levou este aspecto a um estágio bastante avançado, e os autores que surgem hoje como continuadores da experiência weberniana procuram extrair deste recurso suas conseqüências extremas.

Este procedimento, aliado a outros característicos atrás examinados, faz com que a bossa-nova apresente vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda, pós-weberiana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes.

Isto talvez não ocorra em virtude de uma posição estética apriorística. Não foi a adoção de uma programação prévia que impôs procedimentos tomados ao Concretismo (abrangendo este termo, na acepção em que o empregamos, não apenas a "música concreta" de Pierre Schaeffer e outros, como também a "eletrônica", cujo principal representante é Karlheinz Stockhausen, e, ainda, as novas pesquisas instrumentais), daí resultando os aludidos pontos de contato. Trata-se, antes, de um processo de aproximação quase intuitivo, de uma verdadeira convergência de sensibilidade.

Assim, as realizações e soluções oferecidas pela bossa-nova são semelhantes, homólogas a outras ocorridas nas artes contemporâneas, ou, pelo menos, enquadradas na mesma conceituação generalizada que elas estabelecem.

De tudo isto decorre uma conclusão, que expusemos a Antonio 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.

Aliás, os conceitos de música popular e erudita — duas classes distintas — são relativamente recentes: é um quadro que se estabeleceu somente após a Idade Média.

O jazz em todas as suas manifestações — *New Orleans, be-bop* etc. — tem contribuído enormemente para a redução dessa distância.

A música popular brasileira, anteriormente ao advento da bossa-nova, estava, inegavelmente, mais de meio século atrasada em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável diminuição desse distanciamento, e isto graças principalmente à concepção musical bossa-nova.

II. Estudo dos característicos da estruturação

1. Uso de acordes sensivelmente mais alterados do que os empregados na música popular brasileira

anterior. Trata-se de acordes em parte sugeridos pelo *be-bop*, embora se deva observar que, nessa concepção jazzística, tais acordes ocorrem com maior índice de freqüência e de forma ainda mais alterada.

2. Certos tipos de seqüências de acordes, como, principalmente, a constituída pela sucessão: a) acordes de tônica; b) acordes maiores sobre o 7.^o grau abaixado (com função de dominante ou não). Esta sucessão geralmente redonda numa verdadeira progressão acordal, pela ocorrência de um 3.^o termo representado por um acorde igual ao primeiro da seqüência. *Dindi*, *Eu necessito de você*, *Menina Feia* e muitas outras composições apresentam, logo no início, progressões acordais, dessa natureza. Se o acorde maior construído sobre o 7.^o grau (abaixado) da escala tonal não possuir na estrutura harmônica função de dominante individual, poderá ser encarado (funcionalmente) como o acorde relativo ao acorde de dominante menor do Centro Tonal estabelecido. É possível, ainda, a consideração do mesmo acorde com (funcionalmente) uma subdominante individual: a subdominante da subdominante. Caso contrário, tratar-se-á de um acorde de caráter claramente dominantal, embora não convirja para um acorde-solução.

3. Seqüências de acordes tais que, sendo u a fundamental do 1.^o e v a do 2.^o, o acorde sobre u seja menor e o sobre v maior ou menor, guardando individualmente as notas u e v a relação: u é dominante (5.^o grau) de v na escala tonal, maior ou menor, que tem v por 1.^o grau. Exemplo: (Lá bemol menor) — (Ré bemol maior); (Fá sustenido menor) — (Si menor); (Sol menor) — (Dó maior). Estas seqüências se assemelham àquelas em que uma dominante qualquer é seguida pela sua resolução ortodoxa (Dominante — caminhando para Tônica), exceto quanto ao caráter maior, trocado pelo menor, no acorde que anteriormente desempenhava função dominantal.

4. Na bossa-nova parecem pouco freqüentes as chamadas "cadências de jazz", bastante características no jazz, em todas as suas manifestações. Consistem elas em seqüências de acordes de caráter dominantal, nas quais as vozes se seguem em movimento cromático preferivelmente descendente, ou, então, apresentam

uma nota em comum. No *be-bop* acordes dessa natureza costumam surgir com acentuada complexidade.

As razões pelas quais a BN não faz uso dessas progressões acordais poderiam ser várias.

Registraremos aqui que, embora não haja destacada hegemonia de um parâmetro musical sobre os demais, dentro desta nova concepção musical, é inegável a existência para o populário brasileiro de uma tradição melódica que continua no movimento de renovação. Ora, as "cadências de jazz" predominantemente realizam harmonias que não apontam nenhuma estrutura rítmico-melódica valorizada.

5. Conciliação dos modos maior e menor. É um tanto freqüente, na harmonia aplicada em composições da BN, o aparecimento de regiões maiores e menores de um mesmo centro tonal, que se seguem e se interpenetram. A estruturação harmônica parece às vezes modal. Isto se verifica com mais clareza quando tal processo é acompanhado por notas da melodia, situando-se em regiões maiores e menores de um mesmo centro tonal.

6. Ao contrário do jazz, onde a harmonização da melodia, em suas linhas gerais, faz uso, muitas vezes, de acordes que se vão progressivamente colocando sob a jurisdição das regiões tonais, definidas pela sucessão ascendente de tons no círculo das quintas, a BN, com freqüência, se vale de harmonia por acordes, relacionados a tons que se seguem em sentido descendente naquele círculo. Disto decorre que na BN, de modo menos geral, as tensões harmônico-tonais se intensificam menos do que no jazz.

7. A melodia, na BN, assume vários aspectos. Há composições com melodias de configuração bastante inusitada em relação às encontradas no populário anterior: são melodias fortemente não-diatônicas. Noutros casos, se as melodias fossem estruturadas de maneira mais convencional quanto à configuração rítmica, poderiam muito bem passar por melodias do populário que antecedeu o movimento. Casos há, ainda, em que as melodias são intencionalmente construídas de maneira pouco variada e incluídas numa estrutura harmônica que varia acentuadamente com o fito de enriquecer a textura da obra, compensando-se assim a carência de variabilidade melódica: situa-se este pro-

cedimento na classe dos não utilizados previamente à BN.

Os ornamentos melódicos são também bastante diversos dos antes encontrados. As síncopas são muito mais frequentes e agora bastante valorizadas. As apojaturas, as antecipações etc., ocorrem de um modo não-ortodoxo. É sabido que os ornamentos, constituindo-se em notas estranhas aos acordes, são empregados, na harmonia tonal tradicional da música erudita, de modo a ter sua primeira fase (percussão) igual ou inferior, em duração, à segunda fase (resolução). Na música popular de várias etnias, isto passou a ser positivamente desrespeitado, com o fim de criar uma intensificação harmônico-tonal de certas passagens de uma composição. A BN incrementa este recurso; faz, por exemplo, com que certas apojaturas sejam sustentadas durante intervalo de tempo bastante longo, igual ou superior ao da resolução (na harmonia contemporânea, diga-se de passagem, há uma tendência a reconhecer como notas de acordes — complexos sonoros — as chamadas ornamentações). Veja-se, entre outras, a passagem de *Fim de noite*: — “mais uma ho’-ra”, que está a sugerir uma apojatura assim tratada.

Notas que no fraseado melódico se constituiriam em pontos de “chegada”, de repouso melódico-harmônico, são muitas vezes empregadas com diminuto valor de tempo, dando lugar ao início de novo fraseado. Articulações da linha melódica em pontos que, por assim dizer, dão ao fraseado como que uma solução de continuidade, são outros procedimentos encontrados nas novas composições. Tais processos, quando usados na estruturação de melodias quase-diatônicas e bastante semelhantes às convencionais, podem dar-lhes caráter novo. As melodias pouco variadas, insistindo na reiteração de uma mesma nota ou figuração melódica (transposta em alturas ou não), não pretendem vida autônoma: ainda quando as cantarolamos ou assobiamos, inconscientemente estamos imaginando ouvir a melodia ligada à estrutura harmônica correspondente. Situam-se nesta classe de composições, pelo menos em parte, *Samba de uma Nota Só*, *Fotografia*, *Menina Feia*. As notas ou figurações melódicas reiteradas são acompanhadas por intensa variação da

harmonia e de outros parâmetros estruturais. Anotemos que tal procedimento é comum no jazz, desde há muito (*Perdido, String of Pearls, That Old Black Magic, All of a sudden my heart sings* etc.), e mesmo na música erudita ocidental, embora fôsse pouco explorado no populário brasileiro anterior.

Deve-se também mencionar o fato de que, na nova concepção musical, a melodia é estruturada, muitas vezes, segundo configurações rítmicas derivadas das células rítmicas fornecidas pelas chamadas "batidas da bossa-nova".

Ocorrem, ainda, casos de valorização da pausa na estrutura melódica: sirva de exemplo a melodia de *O menino desce o morro*, composição de Vera Brasil.

8. Estruturação rítmica. Abordaremos de modo resumido esta questão, tanto no que respeita a andamentos, a compassos-padrões, como a figuras rítmicas.

Os gêneros musicais mais cultivados no populário brasileiro das últimas três décadas foram, inegavelmente, o samba "marcado" (ou "rasgado"), o samba-canção, a marchinha e a valsa. Os sambas possuem compassos fixados em 2/4: o samba-canção é de andamento mais lento; de feição mais nostálgica; o samba "marcado", de andamento mais rápido, de feição mais lúdica (embora nem sempre se subtraia a uma certa nostalgia) com tempos dos compassos bastante realçados, o que se obtém pondo em destaque uma seção de percussão nas orquestrações para pequeno ou grande conjunto. O samba-canção — que esteve ameaçado de se diluir no bolero centro-americano, não tanto pela pouca evidência impressa à marcação rítmica do acompanhamento, como, entre outros fatores, pelo não-uso de configurações rítmicas na própria melodia capazes de caracterizá-lo — voltou a se afirmar com o advento da BN. (A individualização de um gênero musical — bolero, samba-canção etc. — não se esgota, ao contrário do que muitos pretendem, no simples realçar das configurações rítmicas do acompanhamento, mas resulta sobretudo de outros procedimentos.)

Bebeto, saxofonista do movimento de renovação, já teve a oportunidade de estabelecer uma comparação entre a chamada "batida clássica" (tradicional, basea-

do no grupo semicolcheia, colcheia, semicolcheia) e duas das muitas "batidas bossa-nova", numa entrevista concedida à revista *O Cruzeiro*. Deve-se levar em conta que o termo "batida" não se refere apenas a possíveis configurações rítmicas do acompanhamento, mas ainda às da estrutura melódica. Entretanto, aquilo que popularmente se conhece como "batida da bossa-nova" é um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de síncopas. A impressão que se tem é de uma birritimia, ou seja, de uma superposição de duas partes da obra, ambas com a mesma métrica de tempo, porém de acentuações rítmicas não coincidentes num mesmo instante físico.

Finalmente, por ser a BN uma concepção musical não redutível a um determinado gênero, comporta manifestações variadas: sambas; marchas; valsas (*Luciana* de A. C. Jobim); serestas (*Canta, canta mais, O que tinha de ser*, de A. C. Jobim), *beguines* (*Obalá-lá* de J. Gilberto) etc.

O mesmo se dá no "Progressive Jazz" de Stan Kenton, concepção dentro da qual foram realizados gêneros musicais dos mais diversos (*beguines*, valsas, mambos, foxes etc.).

9. Modulação. Não podemos mais surpreender freqüentemente modulações realizadas segundo o conceito da harmonia tradicional: preparação de acordes modulantes (se necessária), identificação inequívoca destes e afirmação de uma nova tonalidade pelo uso de uma cadência individualizadora. Isto, é bem verdade, já não acontecia de maneira rigorosa na música popular anterior à BN. Existia, porém, muitas vezes, uma clara definição de uma passagem modulante. Na BN os encadeamentos acordais levam quase sempre à afirmação gradual de outro centro tonal para o qual se modula, sem que se possa definir um ponto exato de transição. Este procedimento já era comum na música erudita ocidental a partir de César Franck, em especial na dos Impressionistas, bem como no jazz.

10. Contraponto. Não é muito freqüente na BN o emprego do contraponto. Uma minoria de autores o adota, dentre os quais se deve ressaltar A. C. Jobim. No movimento, o contraponto pode ocorrer nas orquestrações escritas ou ficar sob a responsabilidade

do cantor, que o executará em relação a um instrumento acompanhante, à orquestra ou a outro co-intérprete. Tal contraponto "emergente", como já o definimos em outro local deste estudo, pode ser surpreendido, por exemplo, em faixas dos LPs "Chega de Saudade" e "O Amor, o Sorriso e a Flor", cantadas por João Gilberto e orquestradas por Jobim. Muitas vezes o cantor vocaliza sem cantar versos quando da realização do contraponto. Dá-se também contraponto instrumental, nas referidas faixas. Na BN o contraponto se processa não apenas de conformidade com a concepção musical geral do movimento, mas segundo o plano de estruturação surgido para a e pela realização de uma composição em particular, cujo material muitas vezes lhe sugere diretrizes.

III. Estudo dos característicos da interpretação.

1. Interpretação e intérprete na BN. O conceito de intérprete, na música erudita de nossos dias, caminha para uma completa modificação. Nas tendências mais atuais, reconhece-se, naquilo que se costuma conceituar como interpretação, uma parte da própria realização musical. O intérprete será assim, na realidade, um co-participante da realização. O *jazz*, de certo modo, já admite esta idéia; seus músicos, nas *jam sessions*, são ao mesmo tempo autores e executantes, ainda quando o tema melódico seja de autoria alheia.

Não obstante, conservaremos aqui, para evitar mal-entendidos, as designações tradicionais: interpretação e intérprete.

2. Orquestração. A obra musical popular é composta para piano e canto, violão e canto etc.; a orquestração surge como elaboração posterior, possivelmente de responsabilidade de outrem, que não o autor. Assim, consideraremos a orquestração como um problema de interpretação. A orquestra na BN não foi objeto de novas formulações, de novos tratamentos, de um modo geral. A maioria das orquestrações de músicas BN peca por ostentar aspectos exteriores, nada representativos da nova concepção musical. Há poucas exceções. Cremos que A. C. Jobim foi quem su-

perou, com maior felicidade, o problema de conseguir uma orquestração efetivamente nova, original e bem integrada nos desígnios do movimento. A orquestra de Jobim é não-contrastante, desdenha efeitos piegas e "fáceis" dos quais muitos outros não se conseguiram livrar. O simples uso do defasamento de *beats*, relativamente aos acordes da estruturação harmônica, não é suficiente, a nosso ver, para garantir a integração da orquestra na BN. Há um grande número de orquestrações que obedecem a uma concepção inteiramente jazzística, incluindo apenas esse defasamento.

3. Interpretação ao piano. O piano surge em geral acompanhando cantor, instrumentista ou integrando um conjunto. Poucas vezes desempenha função de instrumento solista, não tendo assim sob sua responsabilidade, necessariamente, a melodia. Apresentará, então, um procedimento duplo: a) sustentará, com acordes, o fundamento harmônico-tonal da obra; b) sublinhará, com acordes percutivos, as batidas rítmicas; trata-se de acordes compactos, chamados por alguns teóricos de "acordes em cachos". Conforme já se expôs em outra parte deste estudo, podem ocorrer no mesmo acorde os dois aspectos supra-indicados.

4. Interpretação ao violão ou congêneres. No populário brasileiro, como em alguns outros, veio a surgir com o tempo uma estilística dos instrumentos dessa família, por obra de instrumentistas de escola. Entretanto, de um modo geral, nos últimos 30 anos, tais instrumentos foram relegados a um segundo plano. A BN revalorizou-os. Isto se deve, principalmente, a João Gilberto, que surgiu em 1958 em nosso cenário musical, cantando e tocando violão, conseguindo no instrumento efeitos nunca antes ouvidos quer em jazz ou qualquer outra música regional, quer em nosso populário. A introdução do uso dos acordes compactos, de elevada tensão harmônica, a marcação dos *beats* em defasamento etc., se devem a ele e fizeram escola.

Chegou-se mesmo a adotar estes procedimentos para outros instrumentos. Encontram-se ainda no estilo violonístico do jovem músico: passagens em ostinato, formando uma bitonalidade em relação ao fundo orquestral; preocupação de extrair do instrumento uma riqueza harmônica não de tipo preciosista, virtuosista,

mas com o objetivo de uma integração perfeita na nova concepção musical. Seu estilo ficou de tal maneira identificado, para o público musical, com a BN, que muitos somente reconhecerão como pertencentes ao movimento composições cuja orquestração apresente um violão tocando "à la João Gilberto". Lamentável não deixa de ser, por outro lado, que violonistas de reais predicados apareçam quase como "cópias a carbono" de João Gilberto, sufocando em si próprios uma originalidade que possuiria capacidade para se afirmar. Outros porém conseguem manter um estilo pessoal e ao mesmo tempo coadunável com a nova concepção musical, servindo-se de procedimentos criados pelo violonista baiano, mas avançando em direção a conquistas autônomas, o que nos parece a maneira exata de assimilar uma influência. A. C. Jobim destaca a importância de João Gilberto, quando afirma, em texto da contracapa do LP "Chega de Saudade": "Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores".

5. Interpretação ao canto. Jobim definiu a concepção do canto na BN como consistindo em se cantar *cool*. Tentaremos explicar esta colocação. Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical. O que está de acordo com a posição estética do movimento. A "voz cheia", o "dó de peito", a "lágrima na voz", o "canto soluçado" etc., são rejeitados pela BN. Algo que causou e ainda causa espanto em grande parte do público: o fato de não se incrementar a *loudness* da voz quando se canta uma nota aguda. O canto flui como na fala normal. (O estilo *cool*, surgido no *jazz*, firmou-se por volta de 1950, havendo já prenúncios em algumas interpretações de cantores como Frank Sinatra, Dinah Shore etc.).

Em nosso populário anterior, tradicionalmente, o cantor se colocava em posição de absoluto destaque frente ao conjunto orquestral ou ao instrumento que o acompanhava. Na BN, como já salientamos, isto não ocorre. A contenção do cantor, a compreensão do trabalho de equipe, toda esta verdadeira posição esté-

tica nova pode ser ilustrada com palavras de João Gilberto numa entrevista concedida em 10-10-60, à revista *O Cruzeiro*: "Acho que os cantores devem sentir a música como estética, senti-la em termos de poesia e de naturalidade. Quem canta deveria ser como quem reza: o essencial é a sensibilidade. Música é som. E som é voz, instrumento. O cantor terá, por isso, necessidade de saber quando e como deve alongar um agudo, um grave, de modo a transmitir com perfeição a mensagem emocional". Há quem critique, na concepção musical BN, um certo compromisso do intérprete para com a realização musical global: pretender-se-ia que isto implicasse num tolhimento, numa extrema limitação imposta ao intérprete-cantor. Na verdade, a censura não procede: o "compromisso" ainda permite um infinito de possibilidades diversas, além de constituir-se numa garantia da coerência orgânica da realização da sinopse dos elementos.

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. As críticas que lhe são feitas costumam insistir numa base de filiações: seria ele um mero imitador de Mário Reis, haveria em sua maneira de cantar mimetismos de Mel Thormé, por exemplo. Já manifestamos nossa opinião sobre o problema da influência e como esta, desde que leve a novos descobrimentos, deve ser considerada legítima e mesmo necessária para a criação artística. No que toca a Mário Reis, reconhecemos que, em outro campo, em outra escala, terá apresentado prenúncios do atual canto BN. Mário Reis já canta quase *cool*; dele terá herdado João Gilberto o antioperismo, o anticontraste. Foi ele uma figura isolada de precursor, no que se refere a cantores-intérpretes, surgindo na década de 30. Faltava-lhe a complementação, de parte da música popular da época, de outras inovações que viessem a permitir o pleno desenvolvimento de sua afirmação renovadora. Assim, se é verdade que alguns procedimentos de João Gilberto, cantor, já haviam surgido com Mário Reis, não é menos exato que muitos outros peculiares ao estilo do cantor da BN são totalmente desconhecidos por seu

predecessor, o que, de seu lado, também não implica nenhum demérito para Mário Reis, uma vez que mais de 25 anos separam o início das carreiras desses dois grandes intérpretes. Dizer que João Gilberto canta *cool* não significa que sua maneira de cantar seja destituída de calor humano, ao contrário. Apenas se trata de um canto isento de demagogia expressiva. Insistimos no estudo de João Gilberto por nos parecer o intérprete-cantor que melhor tipifica a concepção BN. De notar que nem todos os cantores da BN conseguem, a exemplo de João Gilberto, Sérgio Ricardo e alguns mais, uma libertação completa do operismo, da pirotécnica interpretativa. Há, de outro lado, uma diversidade de estilos interpretativos na quase generalidade dos cantores do movimento, o que representa um fator de enriquecimento para a BN. Devem ser mencionados ainda os seguintes procedimentos mais frequentes:

a. O cantor executa sob sua responsabilidade um contraponto em relação ao fundo orquestral (trata-se de algo semelhante, como idealização, ao que realizam alguns cantores de *jazz*, como Ella Fitzgerald em *How High the Moon*, por exemplo, ou até mesmo, surpreendentemente, uma Yma Sumac em algumas de suas interpretações mais comerciais). Na execução desse contraponto, os cantores de BN podem vocalizar sílabas ou cantar de boca cerrada (nasalando, portanto).

b. O cantor imprime à melodia, inesperadamente, andamento mais apressado do que o que vinha sendo mantido. Este procedimento (que Stan Kenton já realizara instrumentalmente em obras de *progressive jazz*, mesmo nas menos pretensiosas) acarreta uma tensão rítmica, tanto maior quanto mais frequente for a sua incidência dentro da obra. Há assim uma superposição momentânea de duas partes da mesma composição, com andamentos diversos, acentos rítmicos não-coincidentes, pois o acompanhamento continua mantendo o mesmo andamento original. É um quadro análogo ao já examinado no tocante ao problema do ritmo. Apenas o aspecto que agora focalizamos ocorre com duração mais passageira e com abrupto incremento de tensões.

c. Modo de cantar nasalado. Este procedimento, tão característico de nosso populário, mormente no interior do país, é utilizado por vários cantores da BN, destacando-se especialmente o caso de Sérgio Ricardo.

Considerações finais

1. Textos (letras) na bossa-nova.

Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de idéias, pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. Quanto aos textos como veículos de idéias, já se pronunciaram muitos dos integrantes da BN contra as letras de concepção "tanguista": ao invés de versos de tipo "radionovelesco", procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada.

Sobre as possíveis afinidades entre certas letras da BN e a *poesia concreta*, tivemos a oportunidade de ouvir o poeta Augusto de Campos, que nos apresentou as seguintes observações²: "Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os 'poetas concretos' definiram como 'isomorfismo' (conflito fundo-forma em busca de identificação). É o caso de *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*, letras de Newton Mendonça e música de A. C. Jobim³. Aqui, música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa autodefinição recíproca. Em *Desafinado*, verdadeiro manifesto da

(2) O texto que se segue, e que, devido a problemas de espaço, foi publicado resumidamente no *Correio Paulistano*, 6 aqui divulgado na íntegra, a pedido de Brasil Rocha Brito. (*Nota da Edição.*)

(3) Pela sua importância, transcrevemos ao fim deste estudo o texto de *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*. (*Nota da Edição.*)

BN, há uma passagem harmônico-melódica que vem a sugerir uma desafinação ao tempo em que surge cantada a palavra desafinado. Em *Samba de Uma Nota Só*, as próprias palavras vão comentando a reiteração da nota ('feito numa nota só'), a entrada de uma segunda nota ('esta outra é consequência'), o retorno à primeira nota apresentada ('e voltei pra minha nota') etc., numa estreita inter-relação. *Bim Bom*, letra e música de João Gilberto, embora sem o mesmo cunho programático, é também um excelente exemplo de texto funcionalmente reduzido. Mesmo em letras mais tradicionais, como *Chega de Saudade*, a própria estrutura da composição leva o autor dos versos — o poeta Vinicius de Moraes (que, diga-se de passagem, ao lado de sua lírica amorosa mais convencional, tem poemas realmente revolucionários, que contribuem para a fundação de uma tradição poética de vanguarda em nossa língua) — a encontrar soluções de detalhe que se poderiam inserir na problemática acima abordada: cite-se o trecho '*colado assim / calado assim*', uma paronomásia no nível lingüístico que busca uma correspondência no musical". (Nota: Musicalmente, trata-se do transporte de toda uma figuração melódica de quatro notas para meio tom abaixo.) "É verdade que se pode detectar, na tradição da música popular, exemplos de um isomorfismo de 1.º grau, imitativo ou fisiognômico (*Gago Apaixonado*, de Noel Rosa). No caso da BN, porém, o processo se reveste de outras implicações, caracterizando-se por uma intencionalidade crítica mais definida, que supera as utilizações episódicas ou meramente caricaturais. Assim, algumas letras da BN configuram uma tendência que, de certa forma, numa faixa de atuação própria — a da canção popular — corresponde às manifestações da vanguarda poética, participando com ela de um mesmo processo cultural."

Merecem ainda destaque por sua síntese e funcionalidade, textos de composições musicais de Caetano Zamma, de autoria de Roberto Freire (*O Menino e a Rosa*) e Carlos Queiroz (*Brisa, Namorada*), este último já nitidamente influenciado pelos caminhos da poesia concreta.

2. Elenco dos principais integrantes do movimento bossa-nova.

Concluindo, procuraremos apresentar um elenco dos principais nomes que se alinham no movimento de renovação musical BN (até 1960):

Compositores: A. C. Jobim, João Gilberto, Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves, Roberto Menescal, Baden Powell, Chico Feitosa, Dolores Duran, Vera Brasil, Caetano Zamma e outros.

Letristas: Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Newton Mendonça, A. C. Jobim, Sérgio Ricardo, João Gilberto, Aloysio de Oliveira, Dolores Duran, Roberto Freire, Carlos Queiroz e outros.

Cantores: João Gilberto, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Sílvia Telles, Alaíde Costa, Norma Benguel, Os Cariocas, Nara Leão, A. C. Jobim, Sônia Delfino, Lueli Figueiró, Lúcio Alves, Geraldo Cunha, Dolores Duran, Agostinho dos Santos, Rosana Toledo, Maysa, Vera Lúcia, Ana Lúcia, Marisa, Lenita Bruno e muitos outros. Nem todos os cantores que procuram se integrar na BN conseguem realizar-se com felicidade dentro da nova concepção. Isto, como é óbvio, não a invalida, evidenciando apenas que há ainda um componente tradicional nem sempre superado em alguns desses intérpretes.

(1960)